

MARCOS BAPTISTA VARELA

A XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA BRASILEIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Rio de Janeiro

Escola de Belas Artes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

1997

MARCOS BAPTISTA VARELA

A XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA BRASILEIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE

ÁREA - HISTÓRIA E CRÍTICA DA ARTE

ORIENTADOR:

PROFESSOR DOUTOR

PAULO GUILHERME SCHMIDT ORTIZ HOUAYEK

Rio de Janeiro

Escola de Belas Artes

Universidade Federal do Rio de Janeiro

1997

V 293 VARELA, Marcos Baptista.

A Xilogravura Expressionista no Brasil. Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 1997.

x, 144 f. : il.

Dissertação: Mestre em História da Arte (História e Crítica da Arte) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

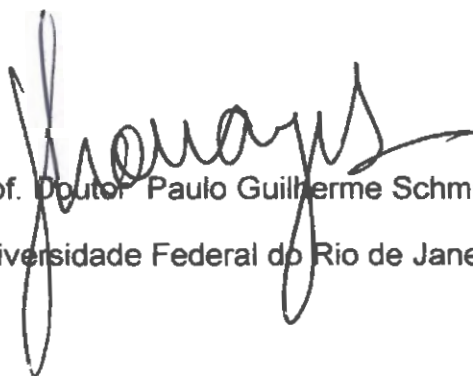
1. Xilogravura - Brasil, séc XX. 2. Expressionismo - Brasil.

CDD 761.20981.

MARCOS BAPTISTA VARELA


A XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA BRASILEIRA

Dissertação submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos para a obtenção do Grau de Mestre.



Prof. Doutor Paulo Guilherme Schmidt Ortiz Houayek

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Doutor Mário Antônio Barata

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Doutor Ronaldo Rosa Reis

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro, abril de 1997.

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Paulo Houayek, orientador desta dissertação.

Aos Professores do Curso de Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes, pelo aprendizado e atenção durante o curso.

Ao Professor Adir Botelho pelo apoio e ajuda nas conversas e idéias.

Ao Professor Kazuo Iha pela ajuda.

A Lourdes, Pedro, Nara e D<sup>a</sup> Lourdes pela paciência e auxílio nos momentos necessários.

## RESUMO

Esta dissertação pretende verificar a permanência da linguagem expressionista na xilogravura brasileira, e o modo como se dá esta permanência. Para isto serão estudadas as diversas definições do Expressionismo como linguagem plástica na Arte Moderna; a xilogravura como meio de expressão ao longo da História da Arte; sua evolução até a xilogravura expressionista na Alemanha nos primeiros anos do século XX. Em seguida abordará a xilogravura no Brasil, desde o seu surgimento no século XIX, seu desenvolvimento como manifestação artística autônoma com o Modernismo após a Semana de Arte Moderna de 22, através dos primeiros artistas xilógrafos: Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo. Após isto, estudam-se os xilógrafos de gerações posteriores, influenciados pelos pioneiros, dentro da linguagem expressionista, que manifestam-se com propósitos políticos e sociais ou autônomos, pessoais em sua linguagem plástica até os anos 70. Observa-se então, a persistência de uma linguagem expressionista na xilogravura, com amplas expressões individuais, presentes até a atualidade.

## ABSTRACT

This dissertation intends to verify the permanency of the expressionist language in the Brazilian woodcut, the way it happens as a constant trend in Brazilian modern print. It will be studied the varied definitions of Expressionism as language in Modern Art; the woodcut as artistic expression in History; its evolution until German expressionist woodcut in first years of XX<sup>th</sup> century. Afterwards it will be approached the woodcut in Brazil, since its beginning, its development as autonomous artistic manifestation after Modern Art Week in 1922, through the first woodcutters: Lasar Segall, Oswaldo Goeldi and Lívio Abramo. Later it will be studied the posterior generations of expressionist woodcutters influenced by pioneers, which works manifested socio-political purposes or autonomous, with personal language until 70's. It will be observed the persistency of an expressionist language in woodcut with large personal manifestations, until today.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- 1 Paul Gauguin. *Três Ídolos Tahitianos*. ca. 1891. xilogravura. 20 x 17 cm p 42
- 2 Edvard Munch. *No cérebro do homem*. 1897. xilogravura p 45
- 3 Ernst Ludwig Kirchner. xilogravura. p 53
- 4 Emil Nolde. *General und Diener*. 1906. xilogravura. p 56
- 5 Käthe Kollwitz. *Os Voluntários*. 1922-23. xilogravura. p 61
- 6 *Elefante*. 1937. xilogravura de tampo. p 66
- 7 Alfredo Pinheiro. *Marinha*. segundo Émile Rouède. 1887. xilogravura de tampo p 69
- 8 Lasar Segall. *Casa do Mangue*. 1929. xilogravura. 31,5 X 42 cm. p 84
- 9 Oswaldo Goeldi. *Mortos*. xilogravura. 22 X 16 cm. p 89
- 10 Lívio Abramo. *Guerra*. 1937. xilogravura. 39 X 20,8 cm. p 94
- 11 Axl Leskoschek. Ilustração para Dostoiévski. xilogravura. 12 X 14 cm. p 101
- 12 Carlos Scliar. *sem título. (retirantes)*. 1949. linoleogravura. 21,6 X 16,5 cm. p 106
- 13 Renina Katz. *Retirantes*. xilogravura. p 108
- 14 Marcelo Grassmann. xilogravura. p 114
- 15 Karl Hansen-Bahia. *Incêndio*. xilogravura. 24 X 34 cm. p 116
- 16 Francisco Stockinger. *El Cholo*. 1958. xilogravura. 21 X 18 cm. p 118
- 17 Adir Botelho. *Canudos*. 1986. xilogravura 53,5 X 43 cm. p 119
- 18 Newton Cavalcanti. xilogravura. p 122
- 19 Roberto Magalhães. 1963. xilogravura. p 126



20 Rubem Grilo. *Pietà*. 1982. xilogravura. 20 X 25 cm.

p 128

**SUMÁRIO**

	<b>INTRODUÇÃO</b>	p 1
<b>1</b>	<b>CONCEITUAÇÕES DO EXPRESSIONISMO</b>	p 5
<b>2</b>	<b>RELAÇÃO ENTRE O EXPRESSIONISMO E OS PROCEDIMENTOS DA XILOGRAVURA</b>	p 22
2.1	O GESTO DE GRAVAR	p 28
2.2	A XILOGRAVURA COMO EXPRESSÃO	p 39
2.3	A XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA ALEMÃ	p 46
<b>3</b>	<b>A XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA NO CONTEXTO DO MODERNISMO</b>	p 63
3.1	PRIMÓRDIOS DA GRAVURA NO BRASIL	p 63
3.2	A XILOGRAVURA MODERNISTA	p 70
3.2.1	<u>O Modernismo no Brasil</u>	p 70
3.2.2	<u>O Surgimento da Xilogravura Modernista</u>	p 79
<b>4</b>	<b>GERAÇÕES POSTERIORES E CONTINUIDADE DA LINGUAGEM EXPRESSIONISTA</b>	p 98
4.1	ENVOLVIMENTO SOCIAL DA GRAVURA	p 98
4.2	GRAVADORES EXPRESSIONISTAS DESVINCULADOS DO ENGAJAMENTO SOCIAL	p 112
4.3	GRAVADORES EXPRESSIONISTAS MAIS RECENTES	p 123
<b>5</b>	<b>VIGÊNCIA DO EXPRESSIONISMO</b>	p 130
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	p 136

## INTRODUÇÃO

Este trabalho parte do pressuposto de que a xilogravura de caráter expressionista criou uma tradição que foi e continua sendo uma das mais fundamentais vertentes da gravura brasileira. Pretende verificar como foi criada esta tradição, como desenvolveu-se até a atualidade, partindo do Expressionismo europeu e sua influência no Modernismo, permanecendo até hoje como presença marcante no universo da Arte Brasileira.

O Expressionismo visto como corrente assume importância cada vez maior na atualidade. Diante das manifestações artísticas, especialmente das pictóricas, da última década, o estudo do Expressionismo torna-se necessário para um melhor entendimento do momento atual da Arte. As análises de autores como Giulio Carlo Argan, Renato De Fusco e outros, ampliam as condições de estabelecermos com mais clareza a posição desta corrente na Arte Moderna, suas influências e consequências atuais. Estes autores, principalmente De Fusco, vêem os movimentos e estilos da Arte Moderna não mais como manifestações locais contrapostas entre si, em "ismos", mas como linhas plásticas gerais, independentemente de países e situações históricas, distinguindo-se por seus caracteres formais, suas intenções plásticas, seus propósitos artísticos. Na conceituação de De Fusco a **linha da expressão**, em que o Expressionismo histórico, surgido na Alemanha nos primeiros vinte anos do século, convive com o Futurismo, a Abstração Expressionista, o Informalismo, a "body art", é caracterizada pela mudança do "referente" da obra de

arte, deixando este de ser exterior ao artista na atitude mimética da natureza, voltando-se para o interior, refletindo os impulsos internos do artista.<sup>1</sup>

Partindo do princípio de que o Expressionismo, uma das primeiras manifestações da arte do século XX, contribuiu e permaneceu como elemento conformador de diversos movimentos modernos, desde o Expressionismo alemão do início do século, passando pelo grupo **Cobra**<sup>2</sup> até as correntes abstratas da Action Painting e o “neo-expressionismo” dos anos 80, verificamos sua importância e atualidade.

A técnica da gravura cumpriu, a partir do século XV, a função de difusora de imagens de todo o tipo. Desde seu início, como veículo da religiosidade popular, passando pela execução e reprodução de obras pessoais e autônomas de artistas como Albrecht Dürer ou Rembrandt, até a simples ilustração e feitura de impressos comerciais. A xilogravura, por ter o mesmo princípio de impressão da tipografia, adaptou-se e permaneceu durante séculos associada à imprensa, sendo aproveitada para a ilustração de livros, revistas, jornais, quase sempre com objetivos práticos direcionados, como a execução de impressos industriais e comerciais diversos, acompanhando a evolução da sociedade capitalista industrial.

Com o desenvolvimento dos processos fotomecânicos de impressão no século XIX, a xilogravura desligou-se dessa função somente reprodutora de imagens, permitindo que as suas possibilidades expressivas naturais predominem desde então. No início com o retorno à xilogravura nos moldes medievais, com o uso de amplas áreas negras e brancas e linhas fortemente marcadas, utilizadas pelo Art Nouveau, ampliam-se posteriormente suas possibilidades como linguagem artística

---

<sup>1</sup>De Fusco, Renato. História da Arte Contemporânea. Lisboa: Presença, 1988. p 13.

<sup>2</sup>O grupo Cobra surge imediatamente após a 2ª Guerra Mundial. É denominado assim pelas iniciais das cidades européias de seus participantes: Copenhague, Bruxelas, Amsterdam. É marcado por um expressionismo plástico intenso, por uma arte bruta, inspirada em formas infantis, pela arte fora das convenções ocidentais. Dentre os que fizeram parte do grupo destacam-se: Asger Jorn, Henry Heerup, Carl-Henning Pedersen (dinamarqueses); Pierre Alechinsky (belga); Karel Appel, Constant, Corneille (holandeses). in Storvis, Willemijn. Cobra. An International Movement in Art after the Second World War. New York: Rizzoli, 1988.

com a obra inovadora de Paul Gauguin e Edvard Munch, considerados precursores da xilogravura expressionista. A partir destes artistas desenvolve-se com os expressionistas alemães todo o repertório de soluções formais na xilogravura, que repercute em artistas de países e épocas diversos, constituindo-se numa das vias de manifestação da linguagem expressionista.

Esta linha expressiva foi uma das influências fundadoras, juntamente com o Cubismo, o Futurismo e a Escola de Paris, da implantação do modernismo no Brasil. Basta considerar a presença de Lasar Segall e Anita Malfatti e a formação expressionista de ambos, inaugurando uma linhagem de artistas ligados à expressividade na arte brasileira. A presença da xilogravura expressionista surge quase que ao mesmo tempo da Semana de Arte Moderna de 22. Artistas como Lasar Segall, que já trazia, quando aqui se radicou, obra xilográfica executada na Alemanha, no período anterior à Primeira Guerra Mundial e Oswaldo Goeldi, já nos anos vinte, dedicam-se à xilogravura. Oswaldo Goeldi, em 1924, inicia o aprendizado da xilogravura, que se tornará sua técnica preferida, juntamente com o desenho. Pouco depois, em 1926, Lívio Abramo inicia-se na xilogravura, igualmente desenvolvendo nela o principal de sua obra. O início da xilogravura de caráter expressivo com estes mestres, marcará todo o seu desenvolvimento, sucedendo-se gerações de gravadores mais jovens, que seguirão os ensinamentos e exemplos deles.

Deste modo esta dissertação constará de um capítulo inicial onde serão analisadas as conceituações do Expressionismo, suas características e amplitudes formais que fazem do Expressionismo uma linguagem artística característica do Modernismo, mas também seu vigor na contemporaneidade. Num segundo momento serão abordadas as relações da xilogravura com o Expressionismo, desde o ato físico de gravar a madeira, passando pela evolução histórica da xilogravura, até o Expressionismo Alemão como um dos momentos instauradores da moderna xilogravura.

A seguir será analisada a xilogravura no contexto do Modernismo Brasileiro, a situação da xilogravura anterior a Semana de 22, a xilogravura nos momentos iniciais do movimento modernista, através da obra dos gravadores pioneiros: Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo. Outro capítulo verificará a continuidade do caráter expressionista da xilogravura, com as gerações que sucedem os gravadores pioneiros, sua ampliação em termos de conteúdo, de aspectos plásticos, suas várias possibilidades de resposta à realidade do país. Serão enfocados gravadores representativos da linguagem expressionista e a diversificação e ampliação desta linguagem ao longo das décadas, após o surgimento dos gravadores pioneiros.

Como conclusão pretendemos verificar as razões da vigência da linguagem expressionista, o modo como criou-se esta nossa tradição expressionista na xilogravura e sua validade como uma das possibilidades da gravura brasileira até a contemporaneidade.

A razão do interesse pelo tema da xilogravura expressionista dá-se pelo fato de ser o autor não só xilógrafo, como também professor de gravura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Assim este estudo auxilia e amplia o conhecimento teórico sobre a gravura, aplicável em sala de aula, como a própria vivência do autor dentro de uma linguagem artística em que se insere.



## 1. CONCEITUAÇÕES DO EXPRESSIONISMO

As diversas interpretações do termo expressionismo ainda não encontraram uma conclusão definitiva. A própria amplitude deste movimento torna as definições ambíguas, o que enriquece as inúmeras considerações com que cada historiador trata do assunto. O Expressionismo difere de outras correntes que têm uma delimitação e uma história oficial escrita pelos próprios participantes;<sup>1</sup> nele as características formais permanecem similares nas suas várias manifestações em tempos e locais diferentes, possibilitando inúmeras abordagens.

Muitos autores limitam o Expressionismo ao início do século XX na Alemanha, com os grupos **Die Brücke** (A Ponte) de Dresden (1905 a 1913) e **Der Blaue Reiter** (O Cavaleiro Azul) de Munique (1911 a 1914).<sup>2</sup> Outros autores têm uma visão ao mesmo tempo restrita em termos de período e local, mas abrangendo um espírito de época de uma geração, presente em todas as manifestações artísticas como a interpretação de Jean-Michel Palmier:<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Veja-se os livros de Albert Gleizes e Jean Metzinger: Du Cubisme. Paris: Figuière, 1912, pintores participantes do movimento; de Andre Salmon: História Anedótica do Cubismo, in La Jeune Peinture Française. Paris: Société des trente, 1912; ou de Guillaume Apollinaire: Les Peintres Cubistes: Méditations Esthétiques. Paris: Figuière, 1913; os últimos foram poetas de vanguarda defensores do novo movimento.

<sup>2</sup> Por exemplo Wolf-Dieter Dube (O Expressionismo. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976) faz uma divisão geográfica do Expressionismo na Alemanha e na Áustria: em Dresden - o grupo *Die Brücke*; em Munich - o grupo *Grupo Der Blaue Reiter*; em Berlin - Max Beckmann, Ernst Barlach, Kathe Kollwitz, Lionel Feininger, que não formam um grupo; em Viena - Oskar Kokoschka e Egon Schiele e na Renânia - Christian Rohlf's e Wilhelm Morgner.

<sup>3</sup> Palmier estuda amplamente as várias situações do Expressionismo numa série de obras muito interessantes: L'Expressionnisme et les arts. 1 Portrait d'une génération. Paris: Payot,

O expressionismo não foi somente um movimento artístico, foi uma visão de mundo com suas esperanças, seus sonhos, suas repulsas - uma sensibilidade.<sup>4</sup>

(...) mistura de violência, de sonho, de pessimismo, de utopia, de aspiração por um mundo novo e de repulsa, está presente.<sup>5</sup>

Dietmar Elger vê o Expressionismo localizado na Alemanha entre 1905 e 1920, ou seja, da fundação do grupo *Die Brücke* até o fim dos distúrbios revolucionários do pós-guerra e a estabilização do regime de Weimar, manifestando-se em diversos campos artísticos e revelando um espírito de época:

O período de 1905 a 1920 alude somente a estes anos que tiveram no Expressionismo um canal adequado de expressão para seus fatos políticos e seu clima social; alude àquele lapso de tempo em que o espírito da época estava impregnado de expressionismo.<sup>6</sup>

Outros autores, como Giulio Carlo Argan, abrem a delimitação do Expressionismo: (...) é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês dos *fauves* (feras) e o movimento alemão *Die Brücke* (a ponte).<sup>7</sup> que amplia-o para a França, mas não considera outros eventos na própria Alemanha que também podem ser englobados no Expressionismo como em Munique ou Berlim e na Áustria.

---

1979; *L'Expressionnisme et les arts*. 2 Peinture. Théâtre. Cinéma. Paris: Payot, 1980; *L'Expressionnisme comme révolte*. Paris: Payot, 1983.

<sup>4</sup> Palmier, Jean-Michel. *L'expressionnisme comme révolte*. Paris: Payot, 1983. p 16. *L'Expressionnisme ne fut pas seulement un mouvement artistique, ce fut une vision du monde avec ses espoirs, ses rêves, ses haines - une sensibilité*. Tradução do autor.

<sup>5</sup> Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts*. 2 Peinture. Théâtre. Cinéma. Paris: Payot, 1980. p 133. (...) *mélange de violence, de rêve, de pessimisme, d'utopie, d'aspiration vers un monde nouveau et de haine est present*. Trad. do autor.

<sup>6</sup> Elger, Dietmar. *Expresionismo. Una revolución artistica alemana*. Colônia: Taschen, 1990. p 8. *El periodo de 1905 a 1920 alude solamente a esos años que encontraran en el Expresionismo un adecuado canal de expresión para sus hechos politicos y su clima social; alude a aquel lapso en que el espíritu de la época estaba impregnado de Expresionismo*. Tradução do autor.

<sup>7</sup> Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p 227.



Roger Cardinal<sup>8</sup> que tem um ponto de vista amplo, abrangendo seis categorias que vão de: precursores (van Gogh, Gauguin, Munch); Expressionismo alemão pré e pós-guerra; a vanguarda europeia de 1900 a 1920, abarcando cubistas, futuristas e a vanguarda russa; o Expressionismo internacional entre guerras de 1920 a 1940; correntes “expressionísticas” internacionais pós-guerra (1940 - ....), como o Expressionismo Abstrato americano e europeu até a contemporaneidade. Inclui escritores, compositores, arquitetos além de artistas plásticos. Como vemos a sua é uma interpretação muito vasta, associando movimentos e intenções diversas, apenas ligados pela rebelião contra uma ortodoxia estilística desligada do sentimento espontâneo. No desenvolvimento do livro citado, o autor limita-se ao Expressionismo Alemão (englobando os países de cultura germânica), mas considera o Expressionismo como uma manifestação moderna de um impulso expressivo existente no barroco e no romantismo.

A dificuldade da definição é bem demonstrada, por exemplo, por outro autor como Kristian Sotriffer<sup>9</sup> que o vê como uma “maneira “ mais do que como “estilo”, abordando o Expressionismo como um modo novo de sentir o mundo:

*(...) consiste numa super intensificação da experiência, numa rejeição dos cânones clássicos, numa distorção e exagero beirando o histérico, num destroçar das formas tradicionais e num reordenar os fragmentos para servir de veículo a pensamentos e sensações transformados, e uma nova, mais crítica e enfática visão do mundo.*<sup>10</sup>

Percebe-se então uma certa confusão de características formais e psicológicas, atribuindo-se intenções de um modo um tanto arbitrário aos artistas e não distinguindo a variedade de manifestações existentes no movimento.

<sup>8</sup> Cardinal, Roger. O Expressionismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

<sup>9</sup> Sotriffer, Kristian. Expressionism and Fauvism. New York: Mc Graw-Hill, 1972.

<sup>10</sup> Sotriffer, Kristian. idem. p 5. *(...) consists of an over-intensification of experience, a rejection of the classical canon, a distortion and exaggeration bordering on the hysterical, a shattering of traditional forms and a reordering of the fragments to make vehicles for changed thinking and sensation, and a new, more critical and emphatic approach to the world.* Tradução do autor.

A nosso ver a abordagem mais completa é a feita por Renato De Fusco<sup>11</sup> em que trata a Arte Moderna em grandes linhas gerais como as da: **Expressão, Formatividade, Onírico, Arte Social, Arte Útil e Redução**. Estas são baseadas em famílias morfológicas ou tipológicas, podendo-se questionar os critérios e pertinências de tais parâmetros, mas é inegável que estas divisões ao condensar, simplificam e resumem estas tendências da Arte Moderna, tornando-se por isto uma ferramenta adequada para o estudo. Aproxima-se do método usado por Argan no seu “Arte Moderna”, com a vantagem de situar e definir mais amplamente cada período e corrente estilística.

Em todos os autores citados verificamos pontos em comum que servem de base para situarmos melhor o termo expressionismo. O principal deles, o reconhecimento de um impulso para o exterior das motivações internas do artista, transpostas para a obra, o encontramos em Roger Cardinal:

*(...), um princípio exemplar do Expressionismo: a confiança irrestrita na expressão direta dos sentimentos que se originam da própria vida do criador, sem a mediação e a interferência provável da racionalidade.*<sup>12</sup>

O mesmo impulso para o exterior Palmier localiza como uma constante que permite um perfil do Expressionismo, partindo da pintura e abrangendo todas as artes: *(...) para fazer do material, da realidade, o simples pretexto para a exteriorização do eu, da visão.*<sup>13</sup>

Herbert Read denomina esta mesma situação de *arte de necessidade interna*.<sup>14</sup> Relaciona esta necessidade com uma “ansiedade metafísica”, que ele encontra como condição universal da humanidade, estando presente nos vários movimentos da arte moderna do início do século.

<sup>11</sup> De Fusco, Renato. História da Arte Contemporânea. Lisboa: Presença, 1988.

<sup>12</sup> Cardinal, Roger. *idem*. p 25.

<sup>13</sup> Palmier, Jean-Michel. L'Expressionnisme comme révolte. p 118. *(...) pour faire du matériau, de la réalité, la simple prétexte à l'exteriorisation du je, de la vision*. Tradução do autor.

<sup>14</sup> Read, Herbert. História da Pintura Moderna. São Paulo: Círculo do Livro, 1974. p 215.

De Fusco verifica com a **linha da expressão**, a mudança do “referente” da obra de arte, que deixa de ser exterior ao artista, baseada na Natureza (mimese) e passa a ser interior, relativo aos sentimentos e reações que estimulam o artista. Isto dá-se devido às mudanças sociais, técnicas e artísticas do fim do século XIX. Tem como colocação teórica a idéia de “**Einfuhlung**” de Wilhelm Worringer,<sup>15</sup> e associando-se à distinção entre o “artístico” e o “estético”, sendo o primeiro experiência cultural que identifica-se com o “expressivo”, e o segundo identificado com o belo, leva à expressividade dos movimentos modernos do século XX, como o Art Nouveau, o Futurismo, o Abstracionismo Expressionista, o Informalismo, a Body Art.

Argan define sucintamente:

*Ao realismo que capta, contrapõe-se um realismo que cria a realidade. Para ser criação do real, a arte deve prescindir de tudo o que præexiste à ação do artista: é preciso recomeçar a partir do nada.*<sup>16</sup>

Considera o Expressionismo como uma forma de Realismo, por ligar-se ainda à representatividade do real, mas filtrado pelo espírito do artista, recriando a realidade. Palmier o vê também como partindo do real, chega a expressão interior:

*Pode-se, através da poesia como da pintura, analisar os mecanismos fundamentais desta ligação dos expressionistas com a realidade: eles a vêem sempre abstrata, antinaturalista. O real é transformado em visão interior e descrito essencialmente como visão. (...) A visão é sempre mais real e precisa que a coisa vista.*<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Worringer, Wilhelm. Abstraktion und Einfuhlung. Primeira edição em 1908.

<sup>16</sup> Argan, Giulio Carlo. op cit. p 237.

<sup>17</sup> Palmier, Jean-Michel. L'Expressionnisme et les arts. 1 Portrait d'une génération. p 296. *On pourrait, à travers la poésie comme la peinture, analyser les mécanismes fondamentaux de ce rapport des expressionnistes à la réalité: ils la voient toujours abstrait, anti-naturaliste. Le réel est transformé en vision interieur et decrit essentiellement comme vision. (...) La vision est toujours plus réel et plus précise que la chose vue.* Tradução do autor.

Este aspecto de exteriorização do “eu” interno do artista é ressaltado por vários estudiosos como dos mais importantes e característicos do Expressionismo, tornando-o algo além dos limites da arte, quase uma atitude:

*(...) o expressionismo não se reduz a um estilo. É um movimento, melhor, a revolta de uma geração de jovens intelectuais que pretendem devolver à vida sua vocação criadora. Um supremo desejo.*<sup>18</sup>

Outro ponto em comum na análise dos vários autores é o caráter antinaturalista e antiimpressionista do Expressionismo, decorrente do sentido de exteriorização de impulsos profundos do espírito do artista, do abandono do real como referente único, pela interpretação do real através da visão interior. Este movimento de exteriorização adquire forma oposta ao Impressionismo. Argan o antepõe ao Impressionismo:

*(...) é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto.*<sup>19</sup>

Mario de Micheli vê o Expressionismo como um movimento amplo e de difícil delimitação, como uma “arte de oposição”, antipositivista, ao mesmo tempo continuação e oposição ao Naturalismo e ao Impressionismo. Abrange o Fauvismo, o Expressionismo germânico propriamente dito e as repercussões em outros países europeus. Seria uma das respostas aos sinais da crise espiritual europeia do fim do século XIX, recolhendo as experiências plásticas de van Gogh, Gauguin, James Ensor, Edvard Munch. Absorve também os “mitos de evasão”, como denomina Micheli, da fuga da civilização burguesa, o “tomar-se selvagem” de Rimbaud e Gauguin; o interesse pelo exótico, “primitivo” das artes dos alienados, das crianças, dos povos não europeus.

<sup>18</sup> Ivernel, Philippe. Plus qu'un style un mouvement. in GUIGNAN, Stéphane et al. *Expressionnisme Allemand*. Paris: Publications Nuit et Jour, 1992. p 7. (...) *l'expressionnisme ne se réduit pas à un style. C'est un mouvement, mieux l'insurrection d'une génération de jeunes intellectuels, qui veulent rendre la vie à sa vocation créatrice. Un suprême désir.* Tradução do autor.

<sup>19</sup> Argan, Giulio Carlo. op cit. p 228.



*Se para o artista naturalista e impressionista, a realidade permanecia de fato sempre algo a ser olhado do exterior, para o expressionista era, ao contrário, algo que se devia penetrar, dentro da qual se devia viver.*<sup>20</sup>

Pode-se considerar o Impressionismo como ponto de partida, ruptura que dá início a Arte Moderna como vê Francastel, dando início às modificações que plásticas que resultarão posteriormente:

*(...) se o impressionismo foi uma data decisiva na história da arte moderna, foi porque continha mais do que uma transformação das técnicas, uma modificação dos valores sentimentais e poéticos.*<sup>21</sup>

*Baseada em uma análise da luz, na prática do trabalho ao ar livre, a nova escola destruiu rapidamente a tradição do espaço cenográfico, de planos seletivos e da visão monocular dos conjuntos. Substituindo-o por uma representação do espaço através do detalhe característico, uma representação que supõe a análise científica e irreverente da vida cotidiana. Os Impressionistas construíram uma nova concepção do espaço, tanto por terem abandonado os grandes temas e o repertório material dos acessórios do Renascimento, como por terem procedido à análise científica das qualidades da luz. Com isso, quebraram ao mesmo tempo os marcos sociais e as categorias correspondentes da representação teórica do mundo.*<sup>22</sup>

Francastel considera que o século XIX traz com os românticos *novos heróis e novos ambientes imaginários*; com o realismo a arte *se apaixonou pela vida cotidiana*.<sup>23</sup> e o Impressionismo mesmo quando introduz *inovações elas ainda se combinam com os sistemas de figuração clássicos*.<sup>24</sup>

A superação desses sistemas de figuração começa a dar-se com os movimentos decorrentes do Impressionismo, genericamente chamados de Pós-

<sup>20</sup> Micheli, Mario de. *As Vanguardas Artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p 61.

<sup>21</sup> Francastel, Pierre. *O Impressionismo*. Lisboa: Edições 70, 1988. p 12.

<sup>22</sup> Francastel, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p 132.

<sup>23</sup> Francastel, Pierre. *idem*. p 129.

<sup>24</sup> Francastel, Pierre. *idem*. p 133.

Impressionistas, o que não define bem as várias formas produzidas pela busca artística, desenvolvendo-se nos sucessores que ultrapassaram-no, abrindo linhas de trabalho aprofundadas posteriormente. Cézanne, por exemplo, passa de um estágio crítico de desarticulação do espaço renascentista para um estágio positivo de ação: a descoberta de um novo espaço, que será continuado pelos cubistas; ou Gauguin que incorpora a cor, a linha em arabesco, o *contato com estilos bárbaros ou exóticos (...) ampliou nossos horizontes não só sentimentais mas figurativos.*<sup>25</sup> Esta atitude será muito importante no futuro Expressionismo, Cubismo, etc., confirmando pesquisas formais feitas pelos artistas. Seurat, que mantendo o respeito pelo espaço tridimensional (espaço cúbico, perspectivas lineares), introduz a teoria da divisão de tons e a constituição da luz dentro de uma visão abstrata, teórica; Toulouse-Lautrec, que introduz o cartaz moderno, em que o gesto rápido, sucinto e as cores chapadas, desenvolvem a faculdade de leitura de uma imagem despojada; e finalmente van Gogh, que sugere o espaço pelas cores puras, utilizando-as como valor de significação espacial absoluto.<sup>26</sup>

Alguns destes artistas como van Gogh e Gauguin, junto com Edvard Munch e James Ensor, são considerados pela maior parte dos autores como precursores diretos do Expressionismo, isto deve-se às próprias obras, tanto do ponto de vista formal como a intensidade e o modo de usar a cor expressiva por si mesma em van Gogh; a forma delimitada por linhas em arabesco, a cor e o interesse por culturas ditas "primitivas" de Gauguin; ou o clima espiritual que perpassa as obras de Munch e Ensor. Esta influência direta é admitida pelos expressionistas alemães, tendo se dado através de exposições havidas desde 1890. A Alemanha tornou-se então ponto de encontro receptivo às várias correntes e estilos europeus, buscando uma renovação de sua arte através da formação de grupos de artistas reunidos nas

---

<sup>25</sup> Francastel, Pierre. *idem.* p 175.

<sup>26</sup> A análise de Francastel no livro *Pintura e Sociedade* prende-se a destruição do espaço de representação renascentista e a criação de um novo espaço no momento do impressionismo. Parece o autor não sentir na obra de van Gogh o poder expressivo de emoções. Quando menciona van Gogh e sua doença, não sabe até que ponto mistura-se com a genialidade: *Eu não poderia resolver formalmente esses problemas, Para isso seria necessário um livro escrito em colaboração por um esteta e um médico.* p 171.

Sezessions (Munich - 1892, Viena - 1897, Berlin - 1899), que promovem grandes exposições como a de 1892 que Munch realizou em Berlim:

*Certamente Munch foi mal recebido em 1892, mas seus quadros marcarão profundamente a sensibilidade de toda a juventude artística e literária de Berlim, aberta às influências escandinavas.<sup>27</sup>*

Ou a de van Gogh em 1905 e dos pós-impressionistas em 1906. Outras influências da época são o estilo Art-Nouveau, Jugendstil na Alemanha, com a valorização da linha decorativa, imaginativa, divulgado por publicações como as revistas **Pan**, fundada em Berlim em 1895 por Meier-Graefe ou **Simplizissimus** de Munich em 1893; e o interesse por Gauguin com sua produção do Tahiti, tanto na França que atrairá os fauves como Vlaminck e Matisse, como na Alemanha com Ernst Ludwig Kirchner do grupo Die Brücke, despertando-o para a arte dos povos não europeus e levando-o a suas visitas ao Museu Etnográfico de Dresden.

Por fim uma última característica comum dos expressionistas, especialmente nos países germânicos, é o uso da arte gráfica de modo intensivo, notadamente a xilogravura. No caso do grupo Die Brücke a xilogravura assume um aspecto tão importante quanto a própria pintura, sendo usada como técnica autônoma, independente:

*Os artistas encontraram instantânea afinidade com a arte medieval alemã através do seu entusiasmo pela xilogravura antiga. Vallotton, Gauguin e Munch apontaram o caminho para a técnica da moderna xilogravura. Apesar da xilogravura moderna diferir bastante em aparência e estilo das gravuras medievais, existem semelhanças básicas no método direto como no efeito simbólico imediato.<sup>28</sup>*

<sup>27</sup> Palmier, Jean-Michel. L'Expressionnisme et les arts. 1 Portrait d'une génération. p 43. *Assurement, Munch fut mal reçu en 1892, mais ses tableaux marquèrent profondément la sensibilité de toute la jeunesse artistique et littéraire de Berlin, ouverte aux influences scandinaves*. Tradução do autor.

<sup>28</sup> Selz, Peter. German Expressionist Painting. Berkeley: University of California Press, 1974. p 15-16. *The artists found an immediate affinity to German medieval art through their enthusiasm for the early woodcut. Vallotton, Gauguin and Munch had pointed the way in the technique of the modern woodcut. Although the modern woodcut differed greatly in*

*A pintura submete-se ao nervosismo da gravura, cultivada com predileção e publicada em álbuns periódicos. A técnica mais significativa é a da xilogravura, em preto e branco e sobretudo a cores, que exige simplificação brutal e transposição expressiva, numa moda que correspondeu à da litografia nos tempos do romantismo; levada honrosamente por Gauguin, Munch, Vallotton, ela apoia-se na Alemanha sobre uma tradição ilustrada por Durer e recolhida por Kirchner em Nuremberg desde 1898.<sup>29</sup>*

Formalmente o período mais marcante e que explora melhor as possibilidades plásticas de expressão é o movimento alemão, que a grosso modo pode-se datar de 1900 ao fim da Primeira Guerra Mundial, quando temos os mais significativos exemplos de obras:

*(...) que faz com que o fator de expressão seja dramática e visível. É um trabalho em que a função expressiva é tão ressaltada, que as ressonâncias emocionais são sob forma excepcionalmente vigorosas.<sup>30</sup>*

Estas formas vigorosas apresentam-se através de uma estrutura de desenho baseada na linha e no plano. Contrapõe-se assim ao Impressionismo, com a preocupação da imagem feita de luz e atmosfera: *Para Manet, Pissaro e os seus contemporâneos, a natureza não é uma matéria de reflexão, mas uma fonte imediata de sensações puras.<sup>31</sup>*

A atitude expressionista ambicionando outra forma de ver a realidade, mais ligada ao interior da alma humana, aproveita as lições de seus antecessores. De van Gogh a lição é a utilização emotiva da cor, a partir das experiências impressionistas,

---

*appearance and style from the medieval woodcut, there were basic resemblances in the directness of method as well as in the immediate symbolic effect. Tradução do autor.*

<sup>29</sup> Leymarie, Jean. *Le Fauvisme*. Genève: Skira, 1978. p 88. *La peinture est soumise à la nervosité de la gravure cultivée avec prédilection et publiée en albums périodiques. La technique la plus significative est celle du bois gravé, en noir et surtout en couleurs, que exige simplification brutale et transposition expressive, dont la vogue correspond à celle de la lithographie au temps du romantisme; vigoureusement remis en honneur par Gauguin, Munch, Vallotton, il s'appuie en Allemagne sur une tradition illustrée par Durer et recueillie par Kirchner à Nuremberg dès 1898. Tradução do autor.*

<sup>30</sup> Cardinal, Roger. op cit. p 25.

<sup>31</sup> Francastel, Pierre. *O Impressionismo*. p 21.



mas superando-as, como mostra o próprio Van Gogh com clara consciência em suas cartas:

*E assim sempre teremos uma certa paixão pelo impressionismo, mas sinto que estou voltando cada vez mais a idéias que eu já tinha antes de ir a Paris (...) <sup>32</sup>*

*(...) que uma nova escola colorista terá origem no Midi não tenho dúvidas, vendo cada vez mais os do norte basearem-se mais na habilidade do pincel, e no efeito dito pitoresco, que no desejo de expressar algo pela própria cor. <sup>33</sup>*

De Gauguin e dos Nabis provém o cloisonnisme, a forma circunscrita por marcada linha de contorno, presente também em obras fauvistas como as de Matisse e Rouault. A linha valoriza não o objeto, mas a superfície da tela e determinados elementos da realidade. Assim como van Gogh, também o uso de metáfora da cor, que sugere o real sem reproduzi-lo; uma nova ordem da cor com largas superfícies de cores planas em que o tom puro não traduz mais o tom local do objeto. <sup>34</sup>

Um artista influencia diretamente o movimento expressionista alemão, tanto formalmente como principalmente nos temas e clima espiritual - Edvard Munch. Alguns autores, como Dube <sup>35</sup> consideram-no participante do movimento. É mais fácil vê-lo como antecessor, pois não participa da mesma geração que criou o Expressionismo na Alemanha, como nota Alfred Werner:

*Embora Munch tenha passado tanto tempo na França como na Alemanha, nunca foi tão aceito pelos Parisienses como o foi nos mais progressistas círculos de arte em Berlim. Já em 1892 ele causou divisão entre os artistas alemães, irritando os mais velhos e conservadores com suas extraordinárias pinturas e reunindo em torno de si os jovens, inquietos, insatisfeitos, destemidos da vanguarda. Ele veio a ser um dos "pais" do Expressionismo alemão e austríaco, exercendo uma influência talvez mais forte que a de Gauguin e*

<sup>32</sup> van Gogh, Vincent. Cartas a Théo. Porto Alegre: L&PM, 1986. p 265. Carta de 3 de maio de 1889 ao seu irmão Théo.

<sup>33</sup> van Gogh, Vincent. *idem*. p 222. Carta de outubro de 1888.

<sup>34</sup> Francastel, Pierre. Arte e Técnica nos séculos XIX e XX. Lisboa: Livros do Brasil, sd.

<sup>35</sup> Dube, Wolf-Dieter. *op cit*.

*Van Gogh, cujos trabalhos ainda não haviam penetrado na Europa Central de qualquer modo (...)*<sup>36</sup>

A posição artística de Munch é definida na conformação do Expressionismo, tanto através de suas obras como em depoimentos:

*A arte é o oposto da natureza. Uma obra de arte só pode provir do interior do homem. (...) A natureza não é apenas o que o olho pode ver. Ela mostra também as imagens interiores da alma - as imagens que ficam do lado de trás dos olhos.*<sup>37</sup>

Uma ligação espiritual, retrato do clima da época, especialmente nos países germânicos, coincidente em Munch e os expressionistas é apontada por Alfred Werner:

*A arte dos Expressionistas, como a de Munch, é a da dor espiritual. Seus trabalhos são atos de auto-libertação, canais para almas e mentes tumultuadas pelos eventos e condições que conseqüentemente levaram a próxima conflagração global conhecida como 1ª Guerra Mundial.*<sup>38</sup>

Apesar de uma longa vida, sua produção artística influente efetuou-se no período de 1884 a 1909, quando é internado numa clínica psiquiátrica para tratamento em Copenhagen:

---

<sup>36</sup> Werner, Alfred. Graphic works of Edvard Munch. New York: Dover, 1979. p vi. *Though Munch spent as much time in France as he did in Germany, he was never as acceptable to Parisians as he was in the more progressive art circles in Berlin. As early as 1892 he caused a rift among German artists, angering the older, more conservative men with his extraordinary pictures and rallying around himself the young, restless, dissatisfied, bold avant-garde. He became one of the "fathers" of German and Austrian Expressionism, exerting an influence that was perhaps even stronger than that of Gauguin or Van Gogh, whose work had not yet penetrated Central Europe to any extent (...)* Tradução do autor.

<sup>37</sup> Chipp, H. B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p 111-112. Edvard Munch. *Arte e Natureza*. Texto de 1907-1908.

<sup>38</sup> Werner, Alfred. op cit. p vi. *The Expressionist's art, like of Munch, was one of spiritual pain. Their works were acts of self-liberation, outlets for souls and minds stirred by events and conditions that eventually led to the near global conflagration known as World War I.* Tradução do autor.

*Mesmo em pequena quantidade, o que ele criou entre cerca de 1884 e 1909 é suficiente para assegurar-lhe um capítulo na história da arte moderna, como uma importante figura de transição entre o Naturalismo e Impressionismo do fim do século dezanove para o âmago do Expressionismo e Simbolismo do século vinte.*<sup>39</sup>

Jean-Michel Palmier aborda o aspecto do clima espiritual do Expressionismo fazendo um levantamento amplo nas artes plásticas, na poesia, na dramaturgia, com reflexos no ambiente social e político da época na Alemanha. Caracteriza-se este período por:

*(...) um clima de utopia, de angústia, de desespero e de revolta, uma comunidade de aspirações que são comuns a numerosos artistas alemães - pintores, poetas, escultores, escritores - que fazem parte praticamente de uma mesma geração - a que é posterior a Wedwkind e anterior a Brecht.*<sup>40</sup>

O mesmo autor analisa o ambiente cultural em que floresceu o movimento, de antinaturalismo, irracionalismo e reação ao materialismo positivista do século XIX. Ao abranger desde a literatura de Dostoievsky, dos simbolistas como Rimbaud e Verlaine e naturalistas como Émile Zola, passando pela música de Wagner e Mahler até a filosofia romântica de Schopenhauer e Nietzsche, foi a arte encarada como a (...) *última revolta metafísica dentro do nihilismo.*<sup>41</sup> Este ambiente efervescente de discussão da sociedade, da política, da cultura, dos problemas sociais, das

---

<sup>39</sup> Werner, Alfred. op cit. p viii. *A tamy rate, what he created between about 1884 and 1909 is sufficient to secure him a chapter in the history of modern art, as a major transitional figure from late nineteenth century Naturalism and Impressionism to the core of twentieth-century Expressionism and Symbolism.* Tradução do autor.

<sup>40</sup> Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionnisme comme révolte.* p 120. Frank Wedekind (1864-1918) foi um influente dramaturgo e poeta alemão que marcou a literatura expressionista com suas peças que atacam a hipocrisia burguesa e a moral da época, através do humor negro e da ironia, exaltando a paixão e os instintos. (...) *un climat d'utopie, d'angoisse, de désespoir et de révolte, une communauté d'aspirations qui sont communes à des nombreux artistes allemands - peintres, poètes, sculpteurs, écrivains - qui font partie pratiquement d'une même génération - celle qui est postérieure à Wedekind et antérieure à Brecht.* Tradução do autor.

<sup>41</sup> Palmier, Jean-Michel. idem. p 14-15. (...) *dernière révolte methaphysique au sein du nihilisme.* Tradução do autor.

instituições como a família por exemplo nas peças de Ibsen e Strindberg, é visto por Palmier como:

*(...) profundamente marcado por esta corrente de irracionalismo de formas múltiplas, contraditórias: entusiasmo pela técnica e angústia diante de suas realizações, mística da solidão aristocrática e mística da fusão com a natureza e os homens, admiração desenfreada pela "modernidade" e medo desta mesma modernidade, culto do primitivo, do irracional, que se encontrará tanto nos Fauves como em Benn.*<sup>42</sup>

Apoiando-se no prestígio de autores como Hendrik Ibsen, Strindberg e Gerhardt Hauptmann, na dramaturgia, surge a onda propriamente expressionista com escritores como Frank Wedekind e Gottfried Benn.

A visão de Palmier assemelha-se à de Mario de Micheli, que percebe o período do final do século XIX como a ruptura da "unidade" histórica, política e cultural da burguesia europeia. É o início das época das vanguardas e do pensamento contemporâneo em que na maior parte, artistas e intelectuais sentem-se "desraizados", procurando saídas para a crise, no protesto, na evasão, no "tomar-se selvagem". A figura emblemática da crise é van Gogh:

*Testemunho vivo da crise dos valores espirituais do século XIX, Van Gogh abre assim a trilha para aquela ampla corrente artística do conteúdo que é a corrente expressionista moderna, uma corrente que terá os êxitos mais diversos e, às vezes, até mesmo contraditórios, mas que ainda assim quase sempre reconhecerá o homem como o centro dos seus interesses.*<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Palmier, Jean-Michel. *idem.* p 120. Gottfried Benn (1886-1956) foi um importante poeta e historiador do expressionismo literário. Influenciado por Nietzsche e o nihilismo, assume posições irracionalistas, levando-o depois de 1933 a associar-se ao nazismo. (...) *profondément marqué par ce courant d'irrationnalisme aux formes multiples, contradictoires: enthousiasme pour la technique et angoisse devant ses réalisations, mystique de la solitude aristocratique et mystique de la fusion avec la nature et les hommes, admiration éfrénée pour la "modernité" et crainte de cette même modernité, culte du primitif, de l'irrationnel, qui se trouvera aussi bien chez les Fauves que chez Benn.* Tradução do autor.

<sup>43</sup> Micheli, Mario de. *op cit.* p 28.



A utopia e desespero descritos por Palmier em seus livros revelam-se tanto na poesia e no teatro como nas artes plásticas, em temas comuns: a cidade como lugar sombrio, contraposto ao campo, nos escritos de Gottfried Benn, Oskar Kokoschka (mais conhecido como pintor) e Franz Werfel. Veja-se por exemplo as gravuras de Kirchner e Franz Masereel. A cidade é vista como lugar diabólico, que devora homens e coisas, absorve as forças do campo. Note-se que a Alemanha havia passado na segunda metade do século XIX, por uma rápida modernização e industrialização, paralela à unificação do império promovida pelo chanceler Bismarck. Cria condições de proletarização de massas de operários e artesãos e o desenvolvimento de uma burguesia industrial sem condições de assumir responsabilidades políticas, num estado absolutista e burocrático como o Império Alemão.<sup>44</sup>

Convém ressaltar que o centro das atenções volta-se para o homem, ainda dentro da tradição humanista, mas agora visto através de uma ótica que mostra o "pathos" da época. A figura humana é mostrada pelos expressionistas com diversos sentidos e situações que vão desde os nus do grupo Brucke, retratados idilicamente no campo, numa atitude antiacadêmica de estudo da figura humana, inserida numa paisagem; até o homem místico, angustiado pela existência, num clima dostoiévskiano, mostrando também a miséria, o sofrimento, a guerra e suas consequências sociais.

Quanto aos aspectos puramente plásticos temos uma coincidência de modos ou artifícios técnicos em autores tão diversos como Egon Schiele, Kirchner ou Kandinsky e outros, onde as formas adquirem linhas bruscas e angulosas de contorno, fortemente marcadas. As superfícies pictóricas são densas e energicamente gestuais, estando presentes ainda em outros movimentos da época, que interrelacionam-se como o Fauvismo, o Futurismo e o Cubismo, com a pintura tendendo ao bidimensional, a valorização da linha e do plano. Cabe notar que havia no período intenso intercâmbio de arte, atuando a Alemanha como elo de ligação entre as vanguardas francesas e russas.

---

<sup>44</sup> Rivinius, Josef. O Movimento social na Alemanha do século dezenove. p 17. in Schneede, Uwe M. et all. Kathe Kollwitz. Catálogo de exposição.

O Fauvismo é o movimento que mais se aproxima formalmente do Expressionismo, sendo inclusive para alguns autores versões nacionais, respectivamente francesa e alemã, para o mesmo sentimento e ânsia de renovação.<sup>45</sup> Para Leymarie o Fauvismo é um movimento europeu e o Expressionismo uma versão nórdica, por oposição ao Fauvismo mais latino, isto é, francês. Para ele o Expressionismo é:

*(...) menos um sistema definido que uma disposição latente da sensibilidade que se exaspera nos momentos de crise social e de desordem espiritual e que encontrou em nossa época um terreno propício de expressão.*<sup>46</sup>

*Aí está a diferença fundamental, expressamente sentida por Kirchner, entre a atitude latina e a germânica, que pode-se resumir, se lhes dermos total valor, aos princípios opostos da decoração e da ilustração.*<sup>47</sup>

Estas citações nos mostram uma certa analogia entre estes movimentos, próximos pelos aspectos formais, visuais, mas bastante diferentes quanto ao espírito, à intenção. O Fauvismo, de curta duração (oficialmente batizado em 1905 no Salão de Outono em Paris) já vinha desenvolvendo-se, principalmente com Matisse, Vlaminck, Derain e Marquet, desde cerca de 1900, nos trabalhos desses pintores derivados do Pontilhismo, de Gauguin e os Nabis e da força expressiva de van Gogh. A ênfase nos valores plásticos e pictóricos da pincelada e da cor, no desenho sucinto, decorrente do exemplo de Toulouse-Lautrec, absorve os fauvistas, predominando nas suas obras as paisagens urbanas e rurais. A figura humana aparece sob a forma de retratos entre si dos pintores. Está ausente a carga emotiva, desesperada, angustiada, características do Expressionismo, presente apenas num autor considerado fauve como Georges Rouault, que coincide em suas preocupações sociais com os expressionistas. Nota-se também a situação em

<sup>45</sup> Por exemplo para Jean Leymarie, Kristian Sotriffer ou Joseph-Émile Muller. op cit.

<sup>46</sup> Leymarie, Jean. op cit. p 85. *(...) moins un système défini qu'une disposition latente de la sensibilité qui s'exaspère aux moments de crise sociale et de désarroi spirituel et trouve à notre époque un terrain propice d'expression.* Tradução do autor.

escolas ou movimentos nacionais, procurando-se provar influências do Fauvismo no surgimento do Expressionismo, parecendo-me mais movimentos simultâneos e paralelos, provindos de algumas mesmas fontes. Comum a ambos os movimentos a ambição de superação de formas anteriores como o Impressionismo e o Naturalismo, através de meios formais semelhantes, mas com sentidos bastante diferenciados: apresentando o Expressionismo um sentido talvez mais amplo ao inserir a arte no contexto do social e de vida, assim como também apresenta um caráter utópico mais forte, quando antevê a possibilidade da arte interferir e transformar a sociedade.

---

<sup>47</sup> Leymarie, Jean. idem. p 92. *Là est la différence fondamentale, expressément sentie par Kirchner, entre l'attitude latine e l'attitude germanique, que résumant si on leur confère pleine valeur, les principes opposés de la décoration et de l'illustration.* Tradução do autor.

## 2. RELAÇÃO ENTRE O EXPRESSIONISMO E OS PROCEDIMENTOS DA XILOGRAVURA

Quais as características próprias da xilogravura que atraem os artistas? Qual a importância do ato físico de gravar a madeira e os resultados plásticos decorrentes para o artista? Estas perguntas implicam numa visão da técnica como algo não externo, mas inerente ao espírito do artista, acompanhando-o desde o início da elaboração interna até o resultado final, considerado como um todo, como um processo.

O aspecto técnico da arte, num ponto de vista atual, difere da visão idealista tradicional que via a técnica como ponte entre a arte, a criação e o trabalho físico, a execução, ou seja, um meio subsidiário, externo à arte. Hoje percebe-se a relação íntima, não distinta entre procedimentos, técnicas, materiais e os impulsos internos do artista. Nas palavras de Dino Formaggio:

*A arte conheceu sempre as direções operativas da matéria; e soube sempre que não se domina-a senão obedecendo-a.*<sup>1</sup>

A noção de técnica artística é contraposta por Formaggio à de técnica mecânica, esta como processo de produção econômico, dentro de parâmetros de divisão de trabalho, de linha de montagem industrial, como uma figura de trabalho coagido e tornado inumano. Considera a técnica artística como libertadora em sua

---

<sup>1</sup> Formaggio, Dino. *Arte*. Barcelona: Labor, 1979. p 203. *El arte ha conocido siempre las direcciones operativas de la materia; y ha sabido siempre que no se la domina más que obedeciéndola*. Tradução do autor.



função objetivadora e materializadora de significados, como forma de desalienação do objeto e de significação da matéria.

Essa consciência de um todo no processo artístico surge gradualmente com o desenvolvimento da Estética no século XVIII, como estudo do Belo, inclusive nas artes, ainda que a linguagem, as categorias e a estrutura conceitual provenham da Antiguidade grega. Com o movimento romântico surgem novas noções relativas ao Belo na arte: auto-expressão, originalidade criativa, valorização da imaginação. O século XIX traz para a Estética o cientificismo, que desembocará no século XX nas várias teorias sobre arte, com base na Sociologia (o estudo das relações da arte e da sociedade, como as análises marxistas), na Psicologia (de Theodor Lipps e Ernst Kris), e fundamentalmente a separação definitiva entre Estética e Arte, a noção de autonomia da obra de arte frente às concepções teóricas a priori. Esta atitude em relação as obras de arte, consideradas como artefato, como objeto com padrões e funções próprias, ao ser associadas às ações psíquicas, sociais, físicas e materiais do artista num objeto dado, talvez seja a mais marcante característica do pensamento sobre arte no século XX. Temos então a assertiva categórica de Pierre Francastel:

*Existe um pensamento plástico diferente do pensamento matemático, do físico, do biológico ou do pensamento político. Entre outras características específicas, o pensamento plástico possui a de utilizar um meio, um suporte não verbal. Essa característica faz dele uma das três grandes faculdades do espírito humano; as outras duas são o pensamento verbal e o pensamento matemático.<sup>2</sup>*

Esta afirmação traz o estudo da arte para um campo próprio, possibilitando a visão plástica com valores independentes de aspectos externos, como o tema, a função social, psicológica e outros modos de vê-la. Faz parte da visão do objeto artístico como coisa independente, afirmação do status autônomo da arte, característica do século XX.

---

<sup>2</sup> Francastel, Pierre. Imagem, Visão e Imaginação. Lisboa: Edições 70, 1987. p 85-86.

Haveria então um pensamento plástico, em que a dimensão íntima do homem seria expressa através de uma ação sobre a matéria, modificando-a significativamente. Diversas teorias procuram explicar as fontes ou origens motivadoras da arte, como a que privilegia o instinto sexual, em que o uso de adornos corporais seria uma primeira forma de arte; ou o ritmo para acompanhar os movimentos e gestos humanos como raiz da música e do canto; o jogo, o lúdico como atividade desinteressada, sem finalidade; ou o acaso, a observação casual de gestos, como a impressão da mão na argila ou na pedra, objetos e fenômenos naturais, que o homem procura imitar, emitindo sons, aproveitando as formas naturais semelhantes a animais nas paredes das cavernas por exemplo. De qualquer modo o que concebemos como arte dá-se sempre dentro de um contexto social. Temos então um outro alcance da dimensão artística - a possibilidade de comunicação entre seres humanos.

Podemos distinguir desde os primórdios da humanidade, através dos achados nas pesquisas arqueológicas, diferentes atitudes do pensamento plástico. Estas várias atitudes estão presentes nas pinturas rupestres, em todos os artefatos construídos pelo homem. Os mais antigos destes artefatos datam do período Aurinhacense, na primeira fase do Paleolítico Superior, quando o homem ao atuar sobre a matéria dando-lhe forma, possivelmente ele percebe que diferentes ações resultam em diferentes soluções formais. Começa então num âmbito geral, os diversos procedimentos que dão início às técnicas de artesanias e arte. Desenvolvem-se meios de desbastar, talhar a pedra para implementar instrumentos de cortar e furar com o aguçamento de extremidades; instrumentos de martelar e golpear, objetivando aumentar a força e escavar para criar recipientes, vasilhas ocas. Temos então gestos básicos de atuar sobre a matéria, que serão utilizados de muitas maneiras ao longo do tempo. O que restou de produção de datas tão recuadas foram os artefatos de pedra, osso, chifre, as pinturas rupestres nas cavernas, sendo de supor ter havido grande produção de objetos feitos em madeira, peles, fibras vegetais e outros materiais mais perecíveis. Desde esta origem há o encontro entre o gesto da mão do homem, sua intenção e a matéria:

*Assim, a forma não age como um princípio superior modelando a massa passiva, já que se pode considerar que a matéria impõe sua própria forma à forma.*<sup>3</sup>

Henri Focillon dá ênfase, conforme citação acima, à presença, às características da matéria, “*um certo destino ou vocação formal*” desta, prionizando uma das facetas do artefato - a matéria e a mão que a forma. Outro autor como Herbert Read vê a origem da forma (num sentido plástico) como a aparência dada a um artefato pela intenção e ação humanas, numa sequência evolutiva em três fases: a concepção do objeto como ferramenta, o aperfeiçoamento dela até um ponto máximo de eficiência e por último o refinamento dela além deste ponto, com um sentido de forma em si mesma, ou seja, com um sentido estético. Ele vê a fase final da evolução formal acontecendo no fim do período Paleolítico, talvez não antes do Neolítico, em que a forma divorcia-se da função utilitária, aperfeiçoando-se para servir de objeto ritual ou cerimonial.<sup>4</sup> O argumento de Read faz-se com uma associação mecânica entre forma e função num processo evolutivo em que o ponto final seria o objeto estético, numa visão de certa forma tradicional, implícito aí o **belo ideal** como objetivo do processo. Não considera que poderiam haver diversos pontos ótimos de eficiência no artefato, determinados por necessidades, pelos materiais ou por outros anseios espirituais do homem.

Pelo que hoje se sabe, este conhecimento do homem, o aprendizado em lidar com a matéria, desenrolou-se durante muitos milênios, sendo as pinturas rupestres e esculturas em ossos, chifre ou pedra, a chamada arte pré-histórica, de data relativamente recente (cerca de 30 000 anos). Os procedimentos básicos de cortar, golpear, escavar, trançar, amarrar, estarão presentes em todas as culturas posteriores. Veremos a incisão que delineia formas de animais, possivelmente dando origem à pintura quando as formas incisadas são preenchidas por tinta, aproveitando muitas vezes as formações rochosas das paredes das cavernas. Ou o desbaste de ossos, presas e chifres de animais, de pedras, criando formas tridimensionais; e o escavar a forma na matéria, permitindo adiante os inícios da construção

<sup>3</sup> Focillon, Henri. Vida das Formas. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p 67.

<sup>4</sup> Read, Herbert. As origens da forma na Arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

arquitetônica. Junta-se à habilidade desenvolvida, ao conhecimento técnico, outra característica que completa e possibilita o surgimento da arte, o valor simbólico da forma, sua expressividade intrínseca, abrindo o amplo leque da comunicação humana através da visualidade.

O homem paleolítico desenvolveu de maneira perfeita a técnica de lascar a pedra, o que equivale a qualquer outro procedimento mais recente. Alguns pesquisadores fomentaram a idéia do acaso como causa das descobertas pré-históricas do fogo, da cozedura dos alimentos, da cerâmica. Esquecem o alto grau de conhecimentos necessários para estas atividades, comprovadas em povos recentes que usam a pedra lascada, criando martelos de contrapeso para controlar a força de impacto e direção do golpe para lascar e dispositivos amortecedores. Também os conhecimentos relativos à cerâmica como o tipo de argila, técnicas de moldagem, a forma da fomalha, o tipo de calor, o tempo de queima. A criação e o aperfeiçoamento de técnicas pressupõem esforço intelectual e grande poder imaginativo.<sup>5</sup>

O período Neolítico é considerado uma revolução na vida do homem. Este passa a produzir os meios de subsistência domesticando os animais e aprendendo a plantar cereais, não dependendo tão somente da caça e coleta. O homem fixa-se à terra, surgindo as primeiras comunidades permanentes ligadas a posse da terra cultivável. Desenvolve ferramentas para o cultivo, sente a necessidade de armazenar grãos, surge a cerâmica, a tecelagem e métodos básicos de construção arquitetônica em madeira, tijolo e pedra. Aprimora-se na técnica de criar recipientes impermeáveis, talvez partindo-se de pedras côncavas, cabaças, conchas, descobre as possibilidades moldáveis da argila, tornada resistente por secagem, de início ao sol, depois por meio do fogo e por fim o torno de oleiro. As ferramentas de pedra deixam de ser lascadas, isto é, quebradas para formar arestas aguçadas, para serem desbastadas e polidas, moldando-as nos formatos necessários, usando-se para isso abrasivos como a areia. É importante notar que este processo não se faz

---

<sup>5</sup> Levi-Strauss, Claude. Raça e História. Lisboa: Presença, 1975.



evolutivamente no tempo, coexistindo culturas da pedra lascada com culturas conhecedoras dos novos procedimentos.

Lentamente o homem começa a dominar o trabalho em metal. De início os metais mais maleáveis como o cobre; a seguir as ligas de bronze e de ferro, muito mais resistentes, já dentro do que seriam consideradas as primeiras culturas urbanas históricas. Estas são caracterizadas por uma complexa organização social hierarquizada, pela produção artesanal destinada ao comércio, pelo domínio das primeiras formas de escrita, sendo as mais estudadas as que surgiram nos vales do Egito e da Mesopotâmia, a cerca de 6 000 anos. A escrita surge a partir das imagens e seu valor simbólico, passível de transmissão de algum pensamento, como escrita pictográfica, ou seja, a imagem representando um objeto visto, concreto, desenvolvendo-se em representações simbólicas associadas aos objetos.

*A escrita começa a existir quando se observam estas características: desenho em sentido amplo (isto é, como resultado de pintar, riscar, rasurar, entalhar, dentar, etc), que indique a finalidade de comunicar por meio do próprio desenho.<sup>6</sup>*

---

<sup>6</sup> Mello, José Barboza. Síntese Histórica do Livro. Rio de Janeiro: Leitura, 1972. p 22.

## 2.1 O GESTO DE GRAVAR

O uso de utensílios pelos antecessores do homem moderno começou provavelmente na escolha de objetos naturais para fins específicos, como pedras ou galhos para apanhar frutos ou quebrar ossos. Isto implicou na escolha e no reconhecimento do objeto como ferramenta ou “(...) *como utensílios porque já tinham começado a associar forma e função.*”<sup>7</sup> O passo seguinte deu-se na fabricação desses instrumentos no período Paleolítico. Desde então o homem conhece o gesto da incisão, permanecendo como um dos gestos básicos nos processos técnicos durante toda a história humana. Muitas pinturas rupestres, como em Altamira na Espanha, eram provavelmente gravadas em seus contornos antes de serem aplicadas as tinta. Também as pequenas estatuetas de figuras femininas (as Venus) e objetos de osso e chifre, geralmente representando animais, eram marcados com incisões. É a descoberta da linha, seja pintada com o dedo e tinta ou escavada com uma pedra dura e cortante sobre outro material mais macio, com a finalidade de representar; a descoberta da magia da forma, das possibilidades de expressão gráfica, de um dos modos de comunicar do ser humano.

Os documentos artísticos restantes desta época datam do seu final, de cerca de 250.000 anos, em que pedras, ossos, chifres de animais são encontrados com incisões, com linhas paralelas ou cruzadas, consideradas como valores simbólicos, com finalidades ritualísticas, decorativas ou expressivas. Contemporâneas das pinturas rupestres paleolíticas de 35.000 anos até o início do Neolítico, distribuídas em muitas regiões, temos o desenvolvimento da incisão, ora associadas às pinturas,

---

<sup>7</sup> Janson, H. W. História da Arte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. p 26.

ora parte integrante de formas tridimensionais de animais talhadas nos mesmos materiais.

Podemos considerar essas incisões como antecedentes longínquos da gravura, não em sentido de reprodução da imagem, mas na utilização da linha incisa como meio plástico:

*A criação da gravura realmente situa-se na pré-história, com a primeira linha incisa, o primeiro risco numa parede de rocha, a primeira marca feita com um sílex afiado sobre uma pedra macia ou um pedaço de osso ou chifre.<sup>8</sup>*

O gesto de escavar permanece durante o período Neolítico. As civilizações históricas da Idade dos Metais, como a Suméria e o Egito, herdaram estas técnicas, presentes nos relevos religiosos, nas pinturas egípcias de tumbas que mantinham de início o contorno das imagens escavado, nos diversos objetos utilitários como: jóias, adornos, objetos de culto religioso, na cerâmica. As culturas mesopotâmicas desenvolveram o que pode ser considerada a primeira forma de impressão conhecida, através de sinetes cilíndricos gravados em pedras duras (lápiz lazuli, alabastro, calcáreo) que eram giradas sobre tabletes de argila macia, deixando a marca da imagem em relevo.

Outro campo desenvolvido a partir do mesmo gesto foi o da escrita. Feita também sobre pedra e metal, foi na argila que aprimorou-se na Mesopotâmia, quando simplificam-se e fixam-se os sinais figurativos dos desenhos pictográficos em sinais representativos de idéias. Passa-se da imagem à cunha, ou escrita cuneiforme sobre placas, feitas com estiletos que deixavam marcas triangulares. Depois de secas as placas de argila eram queimadas, tornando-se resistentes, mais práticas de usar e armazenar, surgindo as primeiras bibliotecas. Com o tempo foram substituídas por outros materiais mais fáceis de manuseio como o papiro e o pergaminho.

---

<sup>8</sup> Eichenberg, Fritz. The Art of the Print. New York: Abrams, 1976. p 18. *The foundation of the print were really laid in prehistory, with the first incised line, the first scratch on a rockwall, the first impression made with the point of a sharpened flint on a soft stone or a piece of bone or horn.* Tradução do autor.

Posteriormente temos praticamente em todas as culturas humanas a incisão nos materiais mais diversos, que vão desde a tatuagem no próprio corpo à argila dos vasos e tijolos das primeiras culturas históricas, com imagens e os primeiros sinais da escrita. Estas culturas, como as da Mesopotâmia, também conheceram outro elemento ou princípio da impressão, neste caso utilizando-se de sinetes gravados em relevo de cerca de cinco a sete centímetros de altura, em lápis lazuli, alabastro, esteatita ou cerâmica, que girados sobre tabletes ou vasos de argila úmida, marcavam a imagem sobre o suporte, permitindo a reprodução em série. Integram-se então os dois aspectos técnicos principais da gravura, considerada em sentido estrito: a incisão num suporte mais ou menos rígido e a estampagem e reproduzibilidade através de pressão sobre um suporte final.

*Os Mesopotâmios chegaram muito perto da invenção da imprensa. Seus magníficos selos, cilindros escavados em lapis-lazuli, alabastro, esteatita, calcário e outros materiais, eram girados sobre a argila úmida de vasos e tabletes, deixando a marca do possuidor, sua classe e autoridade. Rolados com tinta sobre papiro, pergaminho ou tecido, eles teriam aproximadamente os mesmos princípios de impressão em prensas de off-sett ou rotativas, como conhecemos hoje.*<sup>9</sup>

Associam-se a este procedimento básico, de certa forma similar ao ato de desenhar ou pintar bidimensionalmente ou esculpir ou moldar tridimensionalmente, técnicas e utilizações possíveis para a incisão e reprodução a partir de matrizes, muito cedo usadas para finalidades práticas como a estamparia de imagens em tecidos, possivelmente conhecida pelos antigos chineses, fenícios e egípcios.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup>Eichemberg, Fritz. idem. p 24. *The Mesopotamians came very close to the invention of printing. Their magnificent seals, carved cylinder of lapis lazuli, alabaster, steatite, limestone, and other materials, were run off into wet clay on jars and tablets, leaving the imprint of ownership, rank and authority. Rolled over ink on papyrus, vellum or textile they would have approximately the principles of printing on the offset or rotary press as we know it today.* Tradução do autor.

<sup>10</sup>Apesar de não termos provas materiais. As mais antigas estamparias e suas matrizes de madeira são datadas do início do cristianismo, do período Copta, em cerca do quinto século AD. in Eichemberg, idem, p 26. Jean-E. Bersier identifica como tecidos estampados com matrizes em relevo os “sydones” e “othonias”, citados na Bíblia e em Homero. in Bersier. Jean-E. op cit. p 16.



Temos assim o que parece ser o ato humano de incisão, de escavar, relacionado com inúmeros outros procedimentos, aproveitado como atos expressivos, manifestações da ação humana sobre a matéria, com diversas e múltiplas finalidades desde o surgimento da humanidade. As possibilidades deste gesto de incidir sobre a matéria, cortar, escavar com o objetivo de realizar um produto, no sentido de transformar, tornar material ou real algo interno do ser; a relação entre a matéria e a ação do homem superando as antigas dicotomias entre espírito e matéria, forma e matéria, implica na verificação de ambos os dados do problema: como a matéria responde ao gesto humano ou influi nele? Henri Focillon coloca a importância da força da matéria na determinação das formas nos objetos artísticos:

*A madeira da estátua não é mais a madeira da árvore; o mármore esculpido não é mais o mármore da pedra; o ouro fundido, trabalhado, é um metal original; o tijolo, cozido e usado na construção, não tem nenhuma ligação com a argila do barreiro.*<sup>11</sup>

Nesta relação intervém entre a mão do artista e a matéria algo complementar e fundamental, como meio de ação técnica, que é a ferramenta, muito bem colocada por Focillon, não como meio mecânico, mas como a maneira de ação da técnica:

*Existe entre a mão e a ferramenta uma familiaridade humana. A sua harmonia é feita de trocas muito sutis e não pode ser definida pelo hábito. Essas trocas deixam perceber que a mão utiliza a ferramenta, se ela tem necessidade deste prolongamento de si mesma na matéria, a ferramenta é o que a mão faz. Ela não é mecânica.*<sup>12</sup>

Deste ponto de vista verificamos a incidência constante ao longo da história deste gesto primordial de gravar e estampar, com as mais diversas finalidades e resultados em diferentes produtos. Uma delas será o aproveitamento deste procedimento básico para a criação e difusão de imagens através da impressão. Isto

<sup>11</sup> Focillon, Henri. Vida das Formas. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p 68-69.

<sup>12</sup> Focillon, Henri. *idem*. p 80.

dar-se-á no Ocidente no fim da Idade Média e séculos antes, no Oriente, mais especificamente na China<sup>13</sup>, com a invenção do papel como o suporte mais adequado à impressão. Na Europa Ocidental toda a tradição de estampagem de formas, vinda de tempos imemoriais, deve esperar a divulgação do fabrico do papel, criando as condições para o surgimento da gravura de impressão como é conhecida até hoje, associando-se ao desenvolvimento de prensas, talvez a partir de prensas para esmagar uvas ou azeitonas e a tinta a base de óleo:

*A prática da estampagem em tecidos mostra-nos que não devemos ver estes inícios à luz da descoberta de um novo método, mas ao contrário, como um desenvolvimento natural tomado possível pela introdução do uso do papel.*<sup>14</sup>

A mais antiga matriz de madeira descoberta na Europa data de cerca de 1360. É chamada **Bois Protat**, do nome do seu antigo proprietário, medindo 60 X 23 cm, e gravada nas duas faces. As imagens são de um centurião diante da Cruz e no outro lado, de um anjo da Anunciação. São fragmentos de uma composição maior, fazendo supor que serviriam para impressão em tecido, dado que não se fabricavam papéis suficientemente grandes para sua impressão.<sup>15</sup> Do mesmo período, o século XIV, temos a descrição minuciosa da execução de matriz de madeira e sua utilização para estampagem de tecidos no **Il Libro dell' Arte** de Cennino Cennini.<sup>16</sup> Ele comprova que a gravação em madeira era uma atividade habitual, antes mesmo da chegada do papel na Europa e da difusão da xilogravura.

Tendo sido introduzido na Europa no século XIII, através dos árabes na Espanha, a produção e distribuição do papel, de modo a permitir o seu uso mais

<sup>13</sup> Do mesmo modo que na Mesopotâmia, constatou-se o uso de sinetes em relevo para a estampagem em argila úmida e seda desde muito cedo. As primeiras impressões de imagens e letras na China datam da dinastia Tang (618-906 AD). in Eichemberg, op cit, p 34-35.

<sup>14</sup> Hind, Arthur M. An Introduction to a History of Woodcut. New York: Dover, 1963. p 78. *The practice of textile-printing shows that we need not regard these beginings in the light of the discovery of a new method, but rather of a natural development rendered possible by the introduction of the use of paper*. Tradução do autor.

<sup>15</sup> Bersier, Jean-E. op cit. p 95. A datação foi feita baseada nas vestimentas dos personagens comparadas com outras imagens da época.

<sup>16</sup> Cennini, Cennino. Il Libro dell'Arte. Vicenza: Neri Pozza, 1971. p 186-187.

intensivo para impressão, deu-se pelo fim do século XIV e começo do século XV, de quando datam as mais antigas xilogravuras existentes.

*Parece improvável que uma quantidade suficiente de abastecimento de papel estava disponível antes da última parte do século XIV, e isto é provavelmente um fator importante para determinar o período em que a impressão de imagens foi adotada. Julgando pelo estilo de seu desenho, a xilogravura que parece ser a mais antiga impressa sobre papel deve ser datada de cerca de 1400, dificilmente depois, e dificilmente mais do que dez ou vinte anos antes.*<sup>17</sup>

Esta técnica acompanha o desenvolvimento geral da sociedade, da cultura, do comércio, deste período, que fundarão o mundo moderno e exigem uma ampliação do uso da imagem como meio de conhecimento.

*Que a impressão estava ligada ao desenvolvimento comercial capitalista é óbvio, mesmo antes de 1530. Como uma mercadoria vendável era parte desta economia, refletia seu funcionamento e mesmo contribuía para ela como instrumento.*<sup>18</sup>

As primeiras gravuras produzidas nesta época são em geral cartas de baralho e imagens religiosas de santos usadas como amuletos, sendo muitas vezes coloridas à mão, como as iluminuras contemporâneas, sendo a principal intenção sua multiplicação com menor custo:

*De fato, um dos objetivos dos primeiros xilógrafos era fornecer imagens coloridas baratas, e a economia era*

---

<sup>17</sup> Hind, Arthur M. op cit. p 79. *It seems unlikely that any larger supplies of paper were available before the later part of the XIV century, and this was probably an important factor in determining the period at which the printing of pictures was introduced. Judged from the style of their design, the woodcut which appear to be the earlier printed on paper should be dated about 1400, hardly later, and hardly more than ten or twenty years earlier.* Tradução do autor.

<sup>18</sup> Melot, Michel et al. *Prints. History of an art.* New York: Skira/Rizzoli. 1981. p 37. *That printmaking was bound up with the commercial development of a capitalist economy is obvious, even before 1530. As a saleable commodity it was part of that economy, it reflects its workings, it even contributes to it as a tool.* Tradução do autor.

*conseguida por um lado pela multiplicação dos contornos do desenho através da prensa.*<sup>19</sup>

A gravura trouxe uma característica inédita até então, de objeto portátil, transportável, fácil de comercializar, adequada aos novos tempos de individualismo, de crescimento comercial e intercâmbio de informações; diferente das pinturas de painéis religiosos em madeira, dos afrescos, dos vitrais das catedrais, das tapeçarias de parede, comuns até a época como meios de criação de imagens. Desde o início também assume uma importante função de difusão de modelos, de imagens a serem copiadas, para aprendizado pelos jovens artistas, para informação visual utilizável por outros; como veículo de difusão do gosto dos principais centros de produção de imagens: (...) *era o veículo de uma verdadeira codificação de imagens, com o propósito de fixar uma linguagem unívoca na arte.*<sup>20</sup>

São exemplo disso os numerosos **pattern books**, ou seja, livros ilustrados com padrões de desenhos utilizados desde o século XVI por decoradores, vidreiros, ourives, e outros artesãos, difundindo soluções formais renascentistas e depois barrocas, trazendo uma certa unificação do gosto. Outras consequências da difusão de modelos, da codificação de imagens são os tratados de alegorias, fisionômicos, de emblemas, que fixam imagens estabelecendo conceitos, emoções, gerando uma interpretação padronizada destes. Uma outra importante faceta da gravura será a possibilidade de acumulação e classificação de imagens, tanto no sentido econômico do colecionismo, como no sentido de acumulação de conhecimento, favorecendo o espírito científico, enciclopédico, nascente na época, como sejam as coleções de imagens da Antiguidade greco-romana, os retratos de personagens importantes, a reprodução de pinturas e desenhos de autores célebres.

---

<sup>19</sup> Hind, Arthur M. op cit, p 23. *In fact one of the aims of the early woodcutter was to supply cheap coloured pictures, and economy was achieved on one side by multiplying the outline of the design in the press.* Tradução do autor.

<sup>20</sup> Melot, Michel. Part I. The nature and the role of the Print. p 30. in Melot, Michel et al. op cit. (...) *it was the vehicle of a veritable codification of images, with a view to fixing a univocal language of art.* Tradução do autor.



As primeiras xilogravuras caracterizavam-se por um desenho linear simples de contorno marcado, talvez feito por um desenhista e a matriz de madeira cavada por um técnico artesão especializado. Devido ao anonimato dos autores é praticamente impossível determinar nas xilogravuras do século XV, se o desenhista criador da imagem seria também o gravador. Esta possível divisão de trabalho será uma das especificidades marcantes durante toda a história da xilogravura até o século XIX. Documentos da época atestam que os xilógrafos pertenciam a corporações tais como a dos carpinteiros ou tingidores de tecidos, de nível mais baixo na hierarquia de ofícios medievais que os gravadores em metal, associados às corporações de ourives, sendo estes últimos possivelmente os desenhistas de seus próprios trabalhos.<sup>21</sup> Neste período a xilogravura raramente reproduzia uma imagem anterior, de pintura por exemplo, cumprindo mais a função de difundir e baratear o custo das iluminuras.

O tipo de resultado das xilogravuras deste período inicial é determinado por esta divisão de trabalho. A função do xilógrafo era seguir à risca o desenho feito diretamente na tábua ou bloco, desbastando com facas ou buris as áreas brancas, isto é, as áreas que não receberiam tinta, deixando em relevo a superfície que recebendo tinta imprimiria o desenho. Sendo assim tinha uma função mais técnica, de produção de fac-símiles do desenho. O mesmo procedimento e situação da xilogravura existia no Oriente, sendo utilizada primeiramente para difusão de imagens religiosas e também textos, principalmente budistas e posteriormente como imagens populares.<sup>22</sup> Do mesmo modo também existia a divisão de trabalho na produção xilográfica: *Uma equipe de colaboradores, o artista, o xilogravador e o impressor, asseguram uma performance eficiente, tomando possível a produção em massa mais barata.*<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Hind, Arthur M. op cit, p 30. Melot, Michel et al. idem. p 45.

<sup>22</sup> Como, por exemplo, as conhecidas xilogravuras coloridas japonesas a partir do século XVIII, chamadas *Ukiyo-e*, que posteriormente terão grande aceitação e influência na arte européia do século XIX.

<sup>23</sup> Eichenberg, Fritz. op cit, p 46. *A collaborative team of artist, woodcutter, and printer ensured efficient performance, making inexpensive mass production possible.* Tradução do autor.



A gravura de modo geral, tanto em metal como a xilogravura, logo atrai a atenção de artistas, que percebem seu potencial como meio de popularização de suas criações. Um exemplo disso é Albrecht Dürer, que começou a vida como desenhista para ilustrações xilográficas de livros, depois desenvolvendo séries independentes de xilogravuras como o **Apocalipse, A Grande Paixão, A Pequena Paixão**;<sup>24</sup> além das conhecidas gravuras a buril. Antes dele eram muito raros os xilogravadores que assinavam seus trabalhos, permanecendo desconhecidos a maioria dos autores até o século XVI.

No meio do século XV com a invenção no Ocidente dos tipos móveis para impressão, já conhecidos na China e Coréia, associam-se a impressão de texto e imagem, suplantando aos poucos o método já existente de gravá-los em tábua (os **block books**). Esta associação caracterizará a xilogravura desde então até o século XIX, quando é substituída por meios fotomecânicos, como ilustração de todo tipo de imagens acompanhando textos, em jornais, revistas e livros, com resultados mais simples e baratos. Desde o fim do século XV até o início do século XVII outra função da xilogravura foi a reprodução de trabalhos de pintores, como forma de divulgação da sua produção, como fizeram o já mencionado Dürer e Rubens.<sup>25</sup> Já então a habilidade dos gravadores havia atingido alto grau, permitindo a reprodução de desenhos com sombreados lineares e raiados de linhas cruzadas. No século XVII a xilogravura é gradualmente substituída pela gravura em metal, mais precisamente a gravura a buril, como forma de difusão de imagens precisas, dadas as características deste processo, restando à xilogravura a produção de estampas muito simples e populares, pouco sofisticadas.

Somente no fim do século XVIII com o aperfeiçoamento e divulgação do processo de gravura de topo, por Thomas Bewick na Inglaterra, a xilogravura volta a ter a importância prática e comercial inicial, já que este método permite a nitidez e precisão equivalentes aos outros processos gráficos, inclusive em relação à

---

<sup>24</sup> Os nomes referem-se às dimensões das gravuras.

<sup>25</sup> Rubens tinha a seu serviço um xilógrafo, Christoffel Jegher, para a execução de reproduções de suas obras pintadas de modo a atender à demanda e divulgar sua obra. in Eichenberg, Fritz. op cit. p 91.

igualmente nascente litografia.<sup>26</sup> Por sua resistência no processo de impressão a xilogravura de topo permite tiragens muito maiores, adequadas ao crescimento dos meios de comunicação de massa, nascentes no início do século XIX, como os jornais e revistas ilustrados. Tem a vantagem também, por ser o mesmo princípio de impressão tipográfica (em relevo) das letras e textos, podendo ser impressa a imagem simultaneamente a estes, distinguindo-se por isso da litografia, que tem outro princípio de impressão, inclusive em tipo de prensa diferente. Logo desenvolve-se uma infraestrutura de produção em grandes oficinas xilográficas, que distribuem mundialmente matrizes para impressão em topo e descobrem-se processos de execução de moldes destas matrizes, mecanicamente como a estereotipia e depois quimicamente como a eletrotipia.<sup>27</sup>

Em decorrência disso é criada uma padronização de recursos formais e interpretações de gravação de cada objeto, textura, assunto, de modo a permitir a execução simultânea por vários gravadores de uma mesma imagem, separada a matriz em pedaços e depois juntados para impressão. Criam-se máquinas para cortar linhas paralelas, abusa-se do uso de linhas cruzadas, resultando numa retícula de pontos para imitar o desenho a lápis ou a aguada de nanquim.

Tudo isso coincide e faz parte do processo de evolução européia, da revolução industrial, da democratização e expansão da educação, demandando maior quantidade de textos e imagens. Gera também a necessidade de se resolverem problemas técnicos como o aumento da produção de papel, que será resolvido com o aproveitamento da polpa de madeira, substituindo o papel de trapo de linho ou algodão (1797 na França); a rapidez na impressão, solucionada pela

---

<sup>26</sup> No processo da xilogravura de linha trabalha-se na tábua, isto é, o corte longitudinal da árvore, com goivas; no de topo usa-se o corte transversal, resultando que os veios da madeira não interferem na gravação, possibilitando a incisão com buris numa finura e delicadeza que será desenvolvida até a execução de retícula de pontos através de entrecruzados de linhas, de finas linhas paralelas, criando meios tons suaves. A invenção da litografia por Alois Senefelder coincide no tempo com o desenvolvimento por Thomas Bewick do xilogravura de topo, sendo difundido seu uso no início do século XIX.

<sup>27</sup> A estereotipia cria um molde reproduzindo a matriz gravada em topo, que é preenchido por metal derretido. A eletrotipia reproduz a matriz depositando uma camada de cobre por eletrólise, processo eletroquímico em que o cobre em suspensão num meio condutivo de eletricidade fixa-se sobre o objeto, reproduzindo sua superfície.

prensa a vapor (1814) e o fabrico de tinta de impressão em escala industrial (1818): *Esta metódica exploração da imagem impressa era parte do crescimento da industrialização e contribuiu para isto.*<sup>28</sup>

Continua então a dissociação entre o desenhista e o gravador como funções separadas, sendo a xilogravura encarada como mero meio de reprodução de imagens:

*A xilogravura em sua forma mais simples, isto é, a xilogravura em linhas negras, pode ser chamada de processo de fac-símile, sendo tão absolutamente uma transferência das linhas ou tons do desenho, que o fator mecânico de gravar a madeira (aspecto mecânico por causa da natureza negativa do corte) pode ser vista como não possuindo valor artístico nenhum.*<sup>29</sup>

O aspecto mecânico, obediente ao desenho, mencionado acima, como o valor maior do xilógrafo, bloqueia, impede a manifestação expressiva da mão do gravador, privilegiando o desenhista, seja ele o pintor que faz o desenho, o desenhista que interpreta a pintura em termos de uma linguagem gráfica própria para a técnica de topo (a gravura de reprodução) ou até mesmo o gravador-desenhista (situação menos comum) que cria suas imagens.<sup>30</sup> Isto tomará a xilogravura, durante séculos considerada como meio secundário, mecânico, a prima pobre dos meios gráficos, gerando desprestígio e afastamento por parte dos artistas mais exigentes.

<sup>28</sup> Melot, Michel et al. op cit. p 101. *This methodical exploitation of the printed image was part of the growth of industrialization and contributed to it.* Tradução do autor.

<sup>29</sup> Hind, Arthur M. op cit, p 29. *Woodcut in its simple form, i. e. black-line woodcut in general, might be termed a fac-simile process being so absolute a transference of the lines or tones of the draughtsman's design that the mechanical factor of cutting the wood (all the more mechanical because of the negative nature of the cutting) might be said to possess no artistic value.* Tradução do autor.

<sup>30</sup> Durante estes séculos teremos notáveis excessões de gravadores-criadores como Urs Graf no século XVI, o próprio Thomas Bewick ou William Blake no século XVIII e Edward Calvert no século XIX.

## 2.2 A XILOGRAVURA COMO EXPRESSÃO

Até fins do século XIX a xilogravura ainda cumpria uma função de meio de reprodução com a gravura de topo: *Durante a maior parte do século, ela não foi mais que um meio de fabricar, para reproduzir e imprimir, os desenhos em fac-símile.*<sup>31</sup>

Paralelamente, a litografia ao lado do amplo uso comercial e industrial, atrai os artistas pela possibilidade de multiplicação de desenhos originais, como o fizeram Goya, Delacroix e muitos outros. Acontece também na segunda metade do século um movimento de reação e renovação da gravura através da água-forte. Neste processo o trabalho do artista dá-se diretamente na placa de metal, sendo depois gravado por ácido, permitindo o toque pessoal, a escritura da mão do artista. Criam-se principalmente na França a **Socièté des Aquafortistes** (Sociedade dos Água-fortistas - 1861) e a **Socièté des Peintres-Graveurs** (Sociedade dos Pintores-Gravadores - 1889), com o editor Cadart e o gravador Braquemond, defendendo através de seus trabalhos e escritos, a associação entre gravador e artista criador. Estas sociedades agregam os mais importantes pintores da época,<sup>32</sup> criando as condições para a valorização da gravura original, ou seja, desligada das injunções comerciais e reprodutivas, através da não divisão do trabalho entre gravador e desenhista. Este movimento surge como resposta à já mencionada excessiva

---

<sup>31</sup> Bersier, Jean E. *La Gravure*. Nancy: Berger-Levrault, 1984. p 282. São exemplos famosos as ilustrações gravadas em topo, desenhadas por Gustave Doré para a **Divina Comédia** de Dante, **A Bíblia**, **Don Quixote** de Cervantes e várias outras obras. *Pendant la plus grande partie du siècle, elle ne fut guère qu'un moyen de manufacturer pour reproduire et imprimer des dessins en fac-simile*. Tradução do autor.

<sup>32</sup> Por exemplo trabalharam com água-forte no período: Daubigny, Charles Meryon, James Whistler. Degas, Pissarro, Corot, Daumier, Courbet, Millet.

tecnização da gravura, especialmente da xilogravura de topo, à competição da fotografia e às primeiras tentativas de mecanização dos processos gráficos, para atender à crescente demanda.

O movimento de agilização, de mecanização dos processos de impressão acentua-se na segunda metade do século XIX, com uma série de invenções que associam a fotografia com os métodos de impressão, como a “half tone screen” (tela de meios-tons) que cria a retícula na matriz de impressão, permitindo a reprodução com mais rapidez que a gravura de topo feita manualmente. Disto resulta a perda de uma das mais importantes funções da gravura ao longo da sua história, ou seja, a função de reproduzir imagens, documentar, mas liberando-a por outro lado, para uma utilização como processo artístico puro, com finalidades expressivas em si, ou como é chamada, **gravura original** ou **gravura de artista**, resultante de um processo com um total acompanhamento feito pelo próprio gravador:

*Este foi, de fato, o mais importante período em toda a história, o período que viu a transformação decisiva da gravura: numa forma de arte sob o impacto da fotografia.*<sup>33</sup>

É quando surge a idéia de limitar as tiragens, destruir matrizes após a impressão final, a variação das cópias através de mudanças de papel, de cor de tinta, no modo de limpeza da matriz para a impressão de água-forte, permitindo a criação de cópias únicas da mesma gravura; tornando-a específica, diversa das reproduções, feitas artesanal ou mecanicamente: *Então a gravura de artista, oposta à imagem produzida em massa, veio a existir.*<sup>34</sup>

O movimento de reação começado com os aguafortistas estende-se até a xilogravura, quando no fim do século, autores como Auguste Lepère (1844-1918) na França, William Morris e Walter Crane na Inglaterra, defendem o retorno a xilogravura de linha, isto é, a tábua, como usada no seu início nos séculos XV e XVI.

<sup>33</sup> Melot, Michel et al. op cit. p 106. *This was in fact the most important period in the whole history, the period which saw the final transformation of the print: into an art form under the impact of the printed photograph.* Tradução do autor.

<sup>34</sup> Melot, Michel et al. idem. p 116. *So the artist's print, as opposed to the mass-produced image, come into existence.* Tradução do autor.



Nela predominam as linhas, as áreas brancas, luminosas e escuras, negras, adaptando-se, harmonizando-se com os caracteres tipográficos, resultando num aspecto mais gráfico que a gravura de topo comercial, com seus recursos de retículas cinzas, interpretando o gravador os desenhos em aguada, sombreados através de linhas paralelas ou cruzadas, aproximando-se do grão fotográfico. Este movimento insere-se, principalmente na ilustração de livros, folhetos e cartazes, no Art-Nouveau, que cumpre a importante função de divulgar as novas soluções formais encontradas por artistas como Gauguin, van Gogh, Toulouse-Lautrec e os Nabis:

*(...) reabilitaram a linha, o traço, o arabesco, recursos de expressão preteridos durante os séculos anteriores em benefício do claro-escuro do naturalismo e da representação fingida do volume.*<sup>35</sup>

Esta reação resultará em trabalhos de ilustração xilográfica em espírito Art-Nouveau de Félix Vallotton, em que as formas não mais são determinadas por linhas predominantemente entrecruzadas, mas por massas de preto e branco em contraste e equilíbrio e linhas de contorno fortemente marcadas em preto. Com Gauguin nas xilogravuras realizadas quando da sua estada no Tahiti, associam-se recursos gráficos já usados por desenhistas e pintores e a busca de uma expressividade primitiva, em que o gesto expressivo assume importância cada vez maior. (IL 1) Numa carta escrita a seu amigo Daniel de Monfreid em agosto de 1901, ele demonstra a consciência do caráter inovador de suas xilogravuras:

*É justamente porque esta gravura volta aos tempos primitivos da gravura é que ela é interessante. Estou certo de que num certo tempo, minhas gravuras em madeira, tão diferentes de tudo o que se faz nesse campo, terão valor.*<sup>36</sup>

Nelas estão presentes a busca do gesto, da mão do artista, da espontaneidade autoral, que fazem-nas as primeiras manifestações da modernidade

<sup>35</sup> Payró, Julio E. Introducción a la Pintura Expresionista. Buenos Aires: Columba, 1970. p 20. *(...) rehabilitaron la linea, el trazo, el arabesco, recursos de expresión preteridos durante los siglos anteriores en aras del naturalismo claroscuro y de la representación fingida del volumen.* Tradução do autor.

<sup>36</sup> Daix, Pierre. Paul Gauguin. Porto Alegre: L&PM, 1991. p 302.

na xilogravura, apesar de sua pouca quantidade. Vemos assim dois aspectos fundamentais, no sentido de uma reabilitação da xilogravura: o retorno a formas antigas, a inspiração nas gravuras medievais dentro do espírito de renovação de gravura em geral e da xilogravura, presentes na época, e a busca de uma espontaneidade primitiva como meios de uma expressão individual do artista.



IL 1. Paul Gauguin. *Tres Ídolos Tahitianos*. ca 1891. xilogravura. 20 X 17 cm. Fonte: Melot, Michel. et al. Prints. History of an Art. p 178.

*Nesta época, por exemplo, houve um retorno da xilogravura. Manifestou-se não só como um novo estilo expressivo de revolta, mas também como objeto simbolizando a produção por meios primitivos. As xilogravuras de Gauguin feitas no Tahiti são protótipos disso.*<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Melot, Michel et al. op cit. p 124. *Just at this time, for example, there was a revival of the woodcut. This manifested itself, not only as a new style expressive of revolt, but also as an*

Gauguin inova os procedimentos técnicos utilizando-se de ferramentas toscas, da impressão de variações de entintagens, aproximando-se do processo de monotipia:

*(...) e sua essência era uma deliberada impureza - uma luta constante para contaminar um procedimento com outro e aniquilar as distinções convencionais entre eles.*<sup>38</sup>

sendo algumas de suas matrizes de xilogravuras transformadas em relevos esculpidos.

A partir da influência da obra gráfica de Gauguin e do Art-Nouveau, temos a xilogravura de Edvard Munch (depois de 1895), que estimulará diretamente a gráfica do Expressionismo Alemão no início do século XX:

*As xilogravuras de Gauguin, outro importante Pós-impressionista, não foram numerosas, mas em sua rudeza e ferocidade, elas anteciparam aquelas do mais moço Munch; o norueguês pode ter sido influenciado pelo exemplo deste experimentador francês, em que o desenhar, o gravar e imprimir xilogravuras devem ser feitos pela mesma pessoa, e que a superfície não polida era desejável pela variação de resistência que oferecia às ferramentas do artista.*<sup>39</sup>

Assim como Gauguin, Munch explora as possibilidades próprias da madeira como suporte para impressão, utilizando-as em estado bruto, aproveitando a textura natural da madeira e o resultado do corte da ferramenta impulsionado pela mão, em

---

*object symbolizing production by primitive methods. The woodcuts made by Gauguin in Tahiti were the prototype. Tradução do autor.*

<sup>38</sup> Griffiths, Antony. *The Art and Hand of the Printmaker*. p 178. in Melot, Michel et al. op cit. *(...) and its essence was a deliberate impurity - a constant struggle to contaminate one procedure with another and annihilate the conventional distinctions between them.* Tradução do autor.

<sup>39</sup> Werner, Alfred. *Graphic Works of Edvard Munch*. New York: Dover, 1979. p ix. *The woodcuts of Gauguin, another major Post-Impressionist, were not numerous, but in their roughness and ferociousness they anticipated those of the much younger Munch; the Norwegian may have been persuaded by the example of this French experimenter that the designing, cutting and printing of woodcuts had to be done by the same hand, and that an unpolished surface was desirable because of the challenging resistance it offered to the artist's knife.* Tradução do autor.

longos sulcos, incisivos e bruscos. (IL 2) Esta gestualidade da goiva na madeira será uma das heranças decisivas de Munch para os expressionistas e para a xilogravura do século XX. Outra contribuição importante será a presença, a ação do gravador durante todo o processo de execução, controlando-o, determinando-o, tornando a xilogravura um processo de arte:

*Ele confiava no total controle do processo gráfico, da concepção à prova final. A nenhum intermediário era permitido interferir; Munch elevou a impressão manual a uma arte em si, a seleção da madeira apropriada, os acidentes naturais dos veios tinham uma importante participação no efeito total da gravura. Imprimir a matriz em diferentes cores levou Munch à gravura colorida com várias matrizes, muito rara no período.*<sup>40</sup>

Outra solução será o uso da cor na xilogravura através de várias matrizes, do uso de madeiras recortadas na serra, permitindo a variação da cor em provas diferentes.

---

<sup>40</sup> Eichemberg, Fritz. op cit. p 98. *He was committed to supreme control of graphic process from conception to final proof. No intermediary was permitted to interfere; Munch elevated printing by hand to an art in itself. The selection of the proper wood and the accidents of its natural grain played an important part in the total effect of the print. Proofing the blocks in different colors led Munch to the multicolor wood-block print, quite rare at that time.* Tradução do autor.





IL 2. Edvar Munch. *No cérebro do homem*. 1897. xilogravura. Fonte: MESSER, Thomas. Munch. p 40.



## 2.3 A XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA ALEMÃ

A Alemanha tem uma situação sócio-econômica, política e cultural específica dentre as principais nações européias do século XIX. Até a unificação promovida pelo Chanceler Bismark após a guerra Franco-Prussiana em 1871, é um país dividido em vários estados independentes. Tem uma lenta evolução para um capitalismo industrial moderno, com oferta excessiva de mão de obra (camponeses e artesãos) nos nascentes centros industriais, péssimas condições de trabalho e baixos salários, associando-se a falta de capital e meios de produção. Após a unificação há um rápido surto de desenvolvimento da indústria pesada e de exportação, tornando-se a Alemanha forte concorrente da Inglaterra e França no comércio mundial no último terço do século. Desenvolve-se um capitalismo industrial, mas sem burguesia social e politicamente forte, numa estrutura estatal dominada pela aristocracia agrária dos **junkers** e por uma burocracia nacional dentro de um regime imperial. Esta situação cria condições opressoras para as classes mais baixas e uma euforia econômica nas classes altas, refletindo-se nas artes, que neste período conhecem uma grande expansão. Todas essas condições terão reflexos e desdobramentos nos primeiros anos do século XX, moldando-lhe o futuro.<sup>41</sup>

Nas artes plásticas a Alemanha imperial deste período caracteriza-se como uma área periférica, recebendo influências externas, principalmente francesas. Atuam pintores de tradição acadêmica, dentro de um realismo de temas como Adolf

---

<sup>41</sup> Kolb, Eberhard. A República de Weimar: Condições iniciais, crises e fracassos da primeira democracia alemã. in Kolb, Eberhard. et al. Gráfica Crítica na época de Weimar. Stuttgart: Institut fur Auslandsbeziehungen, 1985. Dupeux, Louis. História Cultural da Alemanha. 1919-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

Menzel e Wilhelm Leibl; ou ligados a assuntos românticos como Franz Stuck e Max Klinger; ou ainda com ecos superficiais das experiências impressionistas como Max Liebermann, Lovis Corinth e Max Slevogt. Outra corrente muito importante, que concorrerá para a explosão expressionista, é o **Jugendstil**, versão alemã do Art-Nouveau, atuando na pintura e principalmente como corrente inovadora nas artes decorativas, no design e na ilustração através inclusive de xilogravuras. Formalmente contribuirá com a priorização da linha sinuosa, estilizada de formas naturais, cores planas e o mais importante, com o aspecto bidimensional da imagem.

*Eles, como os expressionistas que os seguiram, normalmente não trabalhavam com os processos gráficos que eram comumente usados para criar ilusão tridimensional, como a gravura a buril ou a água forte. Ao contrário, seu interesse estava voltado para as possibilidades bidimensionais da xilogravura, em que os trabalhos do Jugendstil levavam diretamente ao expressionismo.*<sup>42</sup>

A cultura alemã desde o período romântico descobre e valoriza seu próprio passado medieval, estando esse elemento presente no Expressionismo, na forma de retorno à xilogravura artesanal, como também na ideologia militarista e nacionalista que gerou duas guerras mundiais. Um exemplo é a posição de um estudioso como Wilhelm Worringer em seu livro "**Formproblem der Gotik**", em que valoriza o gótico contraposto ao clássico de origem mediterrânica, sendo o primeiro de caráter transcendente, espiritual, contra o apelo aos sentidos, ao material, talvez influenciado pela dicotomia de Nietzsche entre apolíneo e dionisiaco. Em estética, neste período, vemos desenvolverem-se duas teorias fundamentais para o desenrolar futuro da arte: a teoria da **Visualidade Pura** de Conrad Fiedler, Hans von Marées e Adolf von Hildebrand; e outra teoria da percepção que terá fundamental importância para o expressionismo: a da **Empatia (Einfühlung)** de Robert Vischer e Theodor Lipps:

---

<sup>42</sup> Selz, Peter. German Expressionist Painting. Berkeley: University of California Press, 1974. p 59. *They, like the expressionists who followed them, generally did not work in the print media that are normally used for three-dimensional illusion, such as engravings and etchings. Instead their interest was focused on the two dimensional possibilities of the woodcut, where Jugendstil work leads most directly toward expressionism.* Tradução do autor.

*Os criadores da teoria da empatia não acreditavam que a experiência estética resultasse de um longo processo de análise e contemplação; eles afirmavam, ao contrário, que a experiência estética era uma projeção quase automática de sensações e emoções.*<sup>43</sup>

Esta teoria influenciará Wilhelm Worringer no seu livro **Abstraktion und Einfühlung**, combinada com a idéia de Alois Riegl de **propósito (ou intenção) artístico**, que transfere a motivação artística dos aspectos externos do produto artístico para o processo criativo interno, a motivação subjetiva do artista. Tornou-se como que o justificador intelectual do Expressionismo:

*Worringer veio a ser um dos porta-vozes do expressionismo, no qual ele via a revolta do espírito contra a sensualidade e o realismo. No expressionismo, ele sentia, a ênfase era novamente sobre o que deveria ser: na visão mais que no conhecimento, na revelação mais que na observação.*<sup>44</sup>

A partir da última década do século XIX, amplia-se na Alemanha uma grande atividade de renovação artística, em todos os campos. Nas artes plásticas surgem as várias **Sezessions** (Secessões), ou seja, grupos de artistas associados fora das instituições oficiais, que promovem exposições de artistas jovens e principalmente, das novas correntes modernas francesas. O país então passa a conhecer a produção de autores como van Gogh, Gauguin, Matisse, Munch, que marcarão intensamente as obras expressionistas. Nos primeiros anos do século XX, até a eclosão da 1ª Guerra Mundial, a Alemanha e principalmente Berlin e Munique tomam-se centros europeus de artes, verdadeiros pontos de convergência cultural das tendências modernas, inclusive provindas da Rússia e da Itália. Um exemplo é o trabalho desenvolvido por Herwarth Walden em Berlin, com a revista **Der Sturm**, fundada em 1910, depois também editora e galeria de arte, em 1912.

<sup>43</sup> Selz, Peter. idem. p 7. *The proponents of the theory of empathy did not believe that esthetic experience resulted from a long process of analysis and contemplation; they affirmed, rather, that the esthetic experience was an almost instantaneous projection of sensations and emotions.* Tradução do autor.

<sup>44</sup> Selz, Peter. idem. p 9. *Worringer became one of the spokesmen of expressionism, in which he saw a revolt of the spirit against sensualism and realism. In expressionism, he felt, the emphasis was again where it should be: on vision rather than on knowledge, on revelation rather than on observation.* Tradução do autor.

*Suas atividades, complementadas pelas de outros indivíduos e de centros, fizeram da Alemanha a principal vitrine para a vanguarda européia durante os anos que precederam a Primeira Guerra Mundial.*<sup>45</sup>

Esses elementos externos servem como impulsão a condições próprias alemãs, decorrentes das rápidas mudanças sócio-econômicas derivadas da industrialização, da estrutura política arcaica e conservadora, do filistinismo moralista burguês, da tradição romântica de forte presença na cultura alemã, que estimulam um espírito de revolta, de utopia e pessimismo:

*Sem dúvida isto não pode-se explicar simplesmente a partir destas influências heteróclitas. Mas demonstra uma inquietação, levando adiante uma busca que já era ansiada e sobretudo dá forma a uma revolta conduzida por alguns artistas ainda isolados, mas com os quais toda uma geração se reconhecerá.*<sup>46</sup>

Este espírito perpassa todas as artes. No teatro, a partir da influência naturalista de Strindberg, Ibsen e Gerhardt Hauptmann, as peças de Frank Wedekind atacam a sociedade com uma veia irônica e cínica, ou Gottfried Benn, Oskar Kokoschka (que será conhecido como importante pintor expressionista) e Franz Werfel, revelam os temas que estarão presentes tanto nas obras plásticas como nas poesias e posteriormente em alguns filmes. Os títulos das peças dos autores citados revelam este espírito: **O Despertar da Primavera** (Frühlings Erwachen - 1890) e **Espírito da Terra** (Erdgeist - 1895) de Wedekind; **Assassino, a Esperança das Mulheres** (Morder, Flaffung der Frauen - 1907), **A Sarça Ardente** (Der brennende Dornbush - 1911) de Kokoschka. Os dramas abordam essencialmente aspectos psicológicos e sociais de modo antinaturalista, utilizando-se

<sup>45</sup> Lynton, Norbert. Expressionismo. in Stangos, Nikos. (org). Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 1991. p 30.

<sup>46</sup> Palmier, Jean-Michel. L'Expressionnisme et les arts.. 2 Peinture. Théâtre. Cinéma. p 138. *Sans doute celui-ci ne saurait-il s'expliquer simplement à partir de ces influences hétéroclites. Mais il concrétisa un malaise, poursuivit des recherches qui étaient déjà amorcées et surtout donna forme à une revolte conduite par quelques artistes encore isolés, mais dans lesquelles toute une génération se reconnaîtra.* Tradução do autor.



de personagens tipos e uma deliberada artificialidade de linguagem. Os temas gerais referem-se a problemas dos sexos, conflito de gerações, revolta e parricídio:

*Tanto quanto violência irracional, há igualmente em muitas das obras desse tempo um fervor quase religioso (...)*<sup>47</sup>

*No teatro afirmam-se as angústias, os conflitos de toda uma geração - o parricídio, a raiva contra a vida burguesa, o temor da guerra e da técnica, a vontade de transformar o homem, a glorificação do pacifismo e do messianismo - mas também um estilo dramático único por seu pathos, sua exaltação, sua violência, sua beleza.*<sup>48</sup>

Na poesia autores como Georg Trakl, Georg Heim ou Ernst Stadler levam a liberdade, as soluções encontradas nas artes plásticas para as suas obras:

*Abstração da cor, necessidade interior, o artista como único legislador e criador de uma nova realidade - tais idéias foram transportadas cada vez mais para a literatura e, particularmente para a poesia.*<sup>49</sup>

Aparece a visão mítica, arquetípica, a irrealidade, a angústia e um tema recorrente em todas as manifestações artísticas, inclusive no cinema: a cidade tentacular, absorvente, às vezes em impressões contraditórias, como algo antinatural ou como local de civilização, ao mesmo tempo atração e repulsão à esta mesma civilização.

Todas essas características citadas pertencem ao período anterior à guerra, compreendendo os últimos anos do século XIX até 1914. Esta data serve como ponto de dispersão dos artistas e intelectuais, seja por mobilização para a luta, seja por fuga da guerra ou pacifismo. Muitos inclusive perecem no conflito, são gravemente feridos ou ficam moralmente e psicologicamente esgotados pela

<sup>47</sup> Furness, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p 50.

<sup>48</sup> Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts*. 2 Peinture. Théâtre. Cinéma. p 11. *Au Théâtre s'affirment les angoisses, les conflits de toute une génération - le parricide, la haine de la vie bourgeoise, la terreur de la guerre, et la technique, la volonté de transformer l'homme, la glorification du pacifisme et du messianisme - mais aussi un style dramatique unique par son pathos, son exaltation, sa violence, sa beauté*. Tradução do autor.

<sup>49</sup> Furness, R. S. op cit. p 30.



canificina. Alguns autores consideram, por isso tudo, que o fim da guerra marca o começo do fim do Expressionismo como corrente artística, restando apenas depois, manifestações retardatárias e isoladas.

Giulio Carlo Argan vê o Expressionismo dentro de uma linha naturalista, mas como uma pesquisa do valor da experiência visual como primeiro e essencial momento da relação entre sujeito e objeto, momento fenomênico e não metafísico da consciência:

*Ao realismo que capta, contrapõe-se um realismo que cria a realidade. Para ser criação do real, a arte deve prescindir de tudo o que præexiste à ação do artista: é preciso recomeçar a partir do nada.<sup>50</sup>*

Outro aspecto fundamental realçado por Argan é a importância atribuída pelos expressionistas à ação artística, uma ação prática, além do verbo. Daí o destaque da técnica como trabalho prático-operacional da atividade artística, através da gravura e especialmente da xilogravura. Seu caráter artesanal, arcaico, popular, ligado à tradição ilustrativa medieval alemã atrai-os; assim como a consideração não de técnica no sentido moderno, mas como modo de expressar e comunicar através de imagens que dispensassem as palavras:

*Assim se explica a importância predominante atribuída às artes gráficas, especialmente à xilogravura, mesmo em relação à pintura e à escultura: não se compreende a estrutura da imagem pictórica ou plástica dos expressionistas alemães, a não ser que se procurem suas raízes nas gravuras em madeira. A técnica da xilogravura é arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã. Mais do que uma técnica no sentido moderno da palavra, é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem. E o importante é justamente esta identidade entre expressão e comunicação: a expressão não é uma misteriosa mensagem que o artista anuncia profeticamente ao mundo. (...) Na xilogravura a imagem é produzida escavando-se uma matéria sólida, que resiste à ação da mão e do ferro, a seguir espalhando-se tinta nas partes em relevo, e finalmente prensando a matriz sobre o papel. A imagem conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de*

<sup>50</sup> Argan, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p 237.

*violência sobre a matéria, na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras da madeira. Não é a imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força. (...) A cor na pintura, o bloco (em geral de madeira) na escultura não constituem um meio ou uma linguagem para manifestar as imagens, mas uma matéria que, sob a rude ação da técnica, toma-se imagem.*<sup>51</sup>

Neste belo texto de Argan vemos as razões básicas que tornam a xilogravura o processo característico para os expressionistas, especialmente para os do grupo *Die Brücke*. (IL 3) A marca resultante do ato sobre a matéria, a ação da mão do artista como primeiro e fundamental momento de realização artística, como ânsia de expressar-se e comunicar com um público mais amplo. Em suma, a expressividade individual aflorando, o que para Jean-Michel Palmier é a essência do Expressionismo Alemão:

*Suas xilogravuras, como suas pinturas exprimem o mesmo mal estar, uma atmosfera de angústia, de miséria, uma violência e uma revolta que constituem os elementos fundamentais do Expressionismo pictórico.*<sup>52</sup>

Ou segundo Roger Cardinal, que considera a xilogravura expressionista como veículo natural de sua ânsia primitivista, expressiva, em que a excitação física do ato de talhar a madeira refletia um impulso agressivo, em harmonia com a excitação espiritual mencionada por Palmier.

*(...) entregaram-se de bom grado a uma técnica na qual a excitação puramente física - o ato de talhar a madeira com uma lâmina afiada pode ser entendido como uma canalização de impulsos agressivos - funde-se harmoniosamente com a excitação espiritual ou estética vivida no momento em que a folha impressa é separada da prancha.*<sup>53</sup>

<sup>51</sup> Argan, Giulio Carlo. *idem*. p 238-240.

<sup>52</sup> Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionnisme comme révolte*. Paris: Payot, 1983. p 146. *Leurs gravures sur bois comme leurs peintures expriment le meme malaise, une atmosphère d'angoisse, de misère, une violence et une révolte qui constituent les éléments fondamentaux de l'Expressionnisme pictural*. Tradução do autor.

<sup>53</sup> Cardinal, Roger. *op cit*. p 90.



IL 3. Ernst Ludwig Kirchner. 1913. *Fehmammädchen*. xilogravura.  
Fonte: Grafik des deutschen Expressionismus. p 9.

Neste enfoque Cardinal privilegia o ato físico de gravar a madeira como exteriorização da agressividade, mas não destaca outro aspecto mais importante que é a imediatez, a automaticidade da mão que grava as imagens surgidas do cérebro do artista. Isto diferencia e transforma radicalmente a abordagem da xilogravura expressionista, introduzindo a instantaneidade do desenho, da pintura no ato de fazer, até então muito pouco comum e presente apenas na obra xilográfica de Gauguin e Munch.



Paralelamente à expressão física e espiritual através da xilogravura, com suas possibilidades de renovação gráfica e plástica, que têm uma relação não de reprodução ou reinterpretação da pintura, mas de intercâmbio de soluções formais em que o gesto da pincelada relaciona-se com o gesto impulsivo da goiva que rasga a madeira, a superfície de cor uniforme e contrastante é transposta para a pintura; temos o aproveitamento da xilogravura como meio de difusão da nova linguagem expressionista, num ambiente ainda provinciano de arte na Alemanha da época:

*(...) a pintura não era para eles intrinsecamente mais importante do que os meios gráficos: acima de tudo, preferiam as xilogravuras. Nas suas mãos, a rectidão angular tomava-se um meio de expressão independente e não apenas um substituto da pintura. As pinturas e os trabalhos a preto e branco influenciavam-se continuamente uns aos outros. (...) Em mais técnica nenhuma o rigor da construção, a força de contraste e a ênfase inflexível de plano e linhas encontram uma realização tão completa como na xilogravura, uma arte cujas potencialidades de expressão abarcam desde minúsculas cenas íntimas até a manifestações públicas dos folhetos e cartazes.<sup>54</sup>*

Há então com os expressionistas um amplo e consciente uso da divulgação do seu trabalho através de gravuras soltas, cartazes e ilustração de livros, publicações de álbuns de gravuras com distribuição entre associados, como num consórcio, realizado pelo grupo Die Brücke nos anos anteriores à 1ª Guerra Mundial, o grupo Der Blaue Reiter e outros participantes do movimento em atuações individuais.<sup>55</sup>

*(...) mas é sem dúvida a xilogravura que permanece como o meio de expressão mais característico que eles utilizaram.<sup>56</sup>*

<sup>54</sup> Dube, Wolf Dieter. O Expressionismo. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976. p 28-29.

<sup>55</sup> Os membros do grupo Brucke partindo da idéia de que o consumidor está em igualdade de condições com o artista, criaram uma associação em que o público, os membros “passivos”, por uma contribuição recebiam anualmente um relatório das atividades do grupo e uma pasta com gravuras, os BruckeMappen. in Dube, idem.

<sup>56</sup> Palmier, Jean-Michel. L'Expressionnisme et les arts. 2 Peinture. Théâtre. Cinéma. p 154. *(...) c'est sans doute le bois gravé qui demeure le moyen d'expression le plus caractéristique qu'ils aient utilisé*. Tradução do autor.

*O processo pelo qual mais se interessam era a gravura em madeira ou linóleo, que será uma forma de expressão bem popular entre os expressionistas, e é certamente com a xilogravura que culmina o estilo da Die Brücke.*<sup>57</sup>

Os expressionistas, como herdeiros do espírito do romantismo, tão forte na Alemanha em todas as áreas da cultura, associam o estímulo individualista, à revalorização da arte alemã antiga feita pelos românticos, com a rejeição ao naturalismo formal, seja em termos clássicos, românticos ou acadêmicos da arte tradicional alemã do fim do século XIX:

*Geralmente os pintores expressionistas, como os românticos, consideravam o mundo visível somente como um símile e tinham como objetivo a percepção das forças internas do mundo exterior.*<sup>58</sup>

Esta reação romântica entre o espírito do artista e o mundo circundante revela-se no Expressionismo através de modos diversos: na religiosidade presente na obra de Emil Nolde, (IL 4) no hedonismo do homem e da natureza nos primeiros trabalhos do Die Brücke, ou no posicionamento político-artístico de muitos deles, como exemplifica a gravura de Kathe Kollwitz, antes e depois da 1ª Guerra. Esta posição insere-se na atitude moderna de autoreflexão da arte sobre a arte, em que a verdade é a verdade de sua matéria, de suas próprias estruturas materiais, técnicas, corpóreas. Ela cria uma nova forma de arte com o sentido básico de antibeza, presentes nos vários movimentos que fundam a modernidade, como o Fauvismo, Expressionismo, Cubismo. Hoje, mais distante dos antagonismos e polêmicas da época, podemos perceber melhor os aspectos comuns a esses movimentos, como as descobertas formais que passaram de um para outro, por exemplo as formas agudas, angulosas, retilíneas, presentes no Cubismo e Expressionismo.

<sup>57</sup> Palmier, Jean-Michel. *L'Expressionnisme comme révolte*. p 153. *Le style qu'ils affectionnaient le plus était la gravure sur bois ou sur linoléum, qui deviendra une forme d'expression tres populaire parmi les expressionistes, c'est assurément dans le bois gravé qui culmine le style de Die Brücke*. Tradução do autor.

<sup>58</sup> Selz, Peter. *German Expressionist Painting*. Berkeley: University of California Press, 1974. p 20. *Generally the expressionist painters, like the romanticists, considered the visible world only as a simile and recognized as their goal the perception of inner forces in the outer world*. Tradução do autor.





IL 4. Emil Nolde. *General und Diener*. 1906. xilogravura. Fonte: Grafik des deutschen Expressionismus. p 61.

A ligação entre a técnica expressionista e o trabalho manual, isto é, popular, das classes trabalhadoras, reflete-se na utopia de renúncia às condições burguesas da sociedade industrial, que seriam responsáveis pela artificialidade da vida, destruindo a criatividade do trabalho humano na divisão de classes exploradoras e exploradas. A arte seria o meio de se reestabelecer a criatividade na sociedade, adquirindo um caráter ético dentro da poética expressionista, e uma função não só de destruição da ordem social vigente, mas uma vontade de transformá-la. Nos termos de Mario de Micheli, o Expressionismo seria uma arte de **oposição** ao Impressionismo e ao Naturalismo e especialmente na Alemanha, onde as contradições sociais e políticas são mais acentuadas; reveste-se de utopia de transformação social, através das forças libertadoras da natureza, do instinto, da liberdade, contra o princípio de autoridade prussiana (*Obrigkeit*).<sup>59</sup> Insere-se num amplo movimento de irracionalismo, de retorno a natureza de raízes românticas, que

<sup>59</sup> Dupeux, Louis. História Cultural da Alemanha. 1919-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

tem várias facetas: desde o Movimento da Juventude<sup>60</sup> às vanguardas artísticas, que na Alemanha assumem um caráter de crítica cultural, além do puramente artístico:

*Buscando o espírito dos seres e das coisas, abandona a busca do Belo para se consagrar à do Verdadeiro. É irracionalista, místico e subjetivo. Na pintura, simplifica as formas, acentua os contrastes e joga com as cores. Recoloca na ordem do dia velhas técnicas muito expressivas, como a gravura sobre madeira, na qual prima.*<sup>61</sup>

A guerra muda o ambiente político, social e econômico, radicalizando conflitos latentes na sociedade alemã, gerando o rico período cultural da República de Weimar. Instala-se uma forma liberal-democrata de governo, combatida tanto por partidos de esquerda como o KPD (Partido Comunista Alemão), como também pelos de direita tradicional, de atuação moderada, como o DVP (Partido do Povo Alemão) e o DNVP (Partido Nacional Alemão); até os grupos mais radicais, extremos como o NSDAP (Partido Nacional-Socialista Alemão dos Trabalhadores) e as associações Volkish, de fundo conservador, ultranacionalista, antiocidental. Tudo isso gera um clima de instabilidade política e econômica, acentuado pelas pesadas reparações de guerra impostas pelos vencedores no Tratado de Versalhes, levando a uma violenta recessão econômica e hiperinflação. Este clima reflete-se no campo cultural fazendo com que o utopismo, a revolta, o espírito messiânico do Expressionismo seja canalizado para ações políticas efetivas:

*(...) devido ao confronto no setor cultural, a dissensão fundamental, resultante das severas rivalidades políticas, e existente entre os alemães da época de Weimar, havia aumentado mais ainda.*<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Movimento fundado em 1901 pelo Professor Karl Fischer, que reúne jovens numa revolta romântica contra a civilização urbana, a pedagogia tradicional, tendo por base um sentido de vida mais natural e nacional, através de alimentação sadia, naturismo, a reabilitação dos costumes, canções e danças nacionais. Reunem-se em acampamentos, excursões, discutem os problemas da época. De certa forma são precursores das várias organizações de juventude ligadas a partidos políticos no período da república de Weimar, tanto de esquerda como de direita. in Dupeux, Louis. idem.

<sup>61</sup> Dupeux, Louis. idem. p 79.

<sup>62</sup> Kolb, Eberhard. op cit. p 12-13.

Assim temos por parte dos artistas e intelectuais alemães um envolvimento político, que dos participantes do Expressionismo, vão desde uma associação as correntes de esquerda como o KPD (Partido Comunista Alemão), por exemplo, os escritores Erich Muhsam e Johannes Robert Becher, a partir de posições antibelicistas e anticolonialistas durante a guerra; até a aproximação de outros escritores como Gottfried Benn e Hans Johst com o nazismo.<sup>63</sup> Esta participação dá-se de modo ativo, sendo exemplo o Dadaísmo, que assume na Alemanha um aspecto diferente do de Zurich de 1916. Além de provocador e antitudo, tem posições antiburguesas e revolucionárias, negando não só toda a arte, inclusive o considerado por eles, sentimentalismo expressionista, mas estende a negação a toda a sociedade, numa atitude mais próxima do anarquismo que do comunismo. Até a 1ª Guerra o envolvimento expressionista com o político e o social dava-se no campo da arte, com posições assumidas em defesa de uma nova sociedade através de manifestos, a utilização de meios gráficos para ampliar o público consumidor. Veja-se o programa-manifesto do grupo Die Brücke, redigido e gravado em madeira por Ernst Ludwig Kirchner:

*Crendo na evolução, numa nova geração de criadores e amadores, fazemos apelo a toda a juventude, e como juventude que traz o futuro em si, queremos conquistar a liberdade de agir e de viver, opondo-nos ao que é velho e confortavelmente estabelecido. Todos os que exprimem de maneira imediata e sincera o que os leva a criar, são dos nossos.*<sup>64</sup>

A Primeira Guerra, a derrota da revolução espartaquista de novembro de 1918, levam artistas e intelectuais a posições engajadas politicamente, agrupando-se para ação com o Novembergruppe (Grupo de Novembro) formado em Berlin em 1918, a Bund Revolutionärer Künstler (Liga dos Artistas Revolucionários) de 1921 e o Rote-Gruppe (Grupo Vermelho) de 1924.<sup>65</sup> Os eventos políticos refletem-se no estilo da época, esgotando o Expressionismo, compreendido como estilo anterior à

<sup>63</sup> Palmier, Jean-Michel. L'Expressionnisme comme révolte.

<sup>64</sup> Muller, Joseph Émile. O fauvismo. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976. p 155-156.

<sup>65</sup> Dube, Wolf-Dieter. op cit.



guerra na Alemanha, pela mudança de clima e expectativas: com George Grosz, Max Beckmann e Otto Dix há um: (...) *"retorno ao realismo", mas com uma deformação, um exagero do detalhe que não permite incluir estas telas dentro dos velhos conceitos.*<sup>66</sup>

É a época do surgimento, por exemplo, da Bauhaus, do teatro de Erwin Piscator e Bertold Brecht, do desenvolvimento da indústria cinematográfica, com filmes como **O Gabinete do Doutor Caligari**, **Metrópolis**, e vários outros, com forte influência de soluções expressionistas, tanto no roteiro, na elaboração de personagens, como principalmente nas ambientações, cenários e recursos de luz e sombra. Nas artes plásticas é a época da **Nova Objetividade** (Neue Sachlichkeit), que decorre e é consequência do Expressionismo em muitos aspectos formais como a estilização em linhas geométricas, a recusa à ornamentação, o recurso às artes gráficas. Um dos mais conhecidos exemplos são as caricaturas sociais de Grosz, com ampla divulgação na imprensa e que lhe valeram processos na justiça. A principal diferença consiste numa objetividade de visão distante do irracionalismo, da utopia, do envolvimento emotivo com os temas presente no Expressionismo. Plasticamente revela-se esta nova visão por um realismo descritivo nas minúcias: *Em lugar da admiração pela escultura negra veio a ocupação com a fotografia, (...)*<sup>67</sup> na atitude frente ao social, enfatizando a realidade em si mas sem perspectivas:

*Os pintores não querem transformar a realidade nem criar uma outra: eles a veem de modo diverso e experimentam representá-la com outros meios de expressão: a precisão do olhar, o gosto pelo insólito, o detalhe, o grotesco, o absurdo, a recusa total da emoção, a frieza.*<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Palmier, Jean-Michel. L'Expressionnisme et les arts. Peinture. Théâtre. Cinéma. p 180. (...) *"retour au réalisme", mais avec une déformation, une exagération du détail qui ne permettraient pas d'inclure ces toiles dans de vieux concepts.* Tradução do autor.

<sup>67</sup> Shmied, Wieland. A Nova Realidade. in Kolb, Eberhard. et al. op cit. p 22.

<sup>68</sup> Palmier, Jean-Michel. L'expressionnisme et les arts. 2 Peinture. Théâtre. Cinéma. p 182-183. *Les peintres ne veulent ni transformer la réalité, ni en inventer une autre: ils la regardent autrement et essayent de la représenter avec d'autres moyens d'expression: l'acuité du regard, le goût pour l'insolite, le détail, le grotesque, l'absurde, le refus total de l'emotion, la froideur.* Tradução do autor.

Coincide com o Expressionismo no interesse pela metrópole moderna, os temas triviais, mas com um olhar dirigido analiticamente aos objetos e aos seres humanos. Isto é bem definido numa carta a um amigo escrita em 1930 de Georg Scholz: *Na Nova Realidade partimos sempre das coisas. Detrás das coisas não havia nada.*<sup>69</sup> ou por Max Beckmann numa conferência na New Burlington Gallery de Londres, em 21 de julho de 1938, intitulada *Meine Theorie in der Malerei*:

*Meu objetivo é sempre capturar a magia da realidade e transferir essa realidade para a pintura - tomar o invisível visível por meio da realidade. Pode parecer paradoxal, mas na verdade o que forma o mistério de nossa existência é a realidade.*<sup>70</sup>

O enfoque das coisas, dos objetos é próprio da Nova Objetividade: *A Nova Objetividade reduz tudo a coisa, a objeto. Neste sentido, pode-se falar também de uma evasão para junto às coisas.*<sup>71</sup>

Manifesta-se pelo uso de vistas de perspectiva diferentes, a composição estática, a representação do espaço vazio, cristalino, a luz fria da lâmpada elétrica, a composição construída, a afinidade com a montagem e o corte dos filmes, a ausência do traço pessoal, do gesto do autor. Junta-se à tradição expressionista, a tradição realista alemã do século XIX, representada por Menzel, Leibl, Lieberman, Slevogt, Corinth e contemporaneamente ao expressionismo, Kathe Kollwitz, (IL 5) considerada por alguns autores como expressionista pelo seu envolvimento emotivo e político com o social, mas negada por Palmier, que a considera naturalista. De qualquer modo influenciou na Nova Objetividade:

*Ao mesmo tempo Kathe Kollwitz, por meio de suas idéias e de sua prática nas artes gráficas, facilita o caminho a uma geração nova de engajados artistas sócio-políticos: Otto Dix, Otto Griebel, George Grosz, Karl Hubbuch, Rudolf Schlichter, Heinrich Vogeler, portanto aos realistas (veristas) alemães dos anos vinte, que tal qual ela - se bem que através*

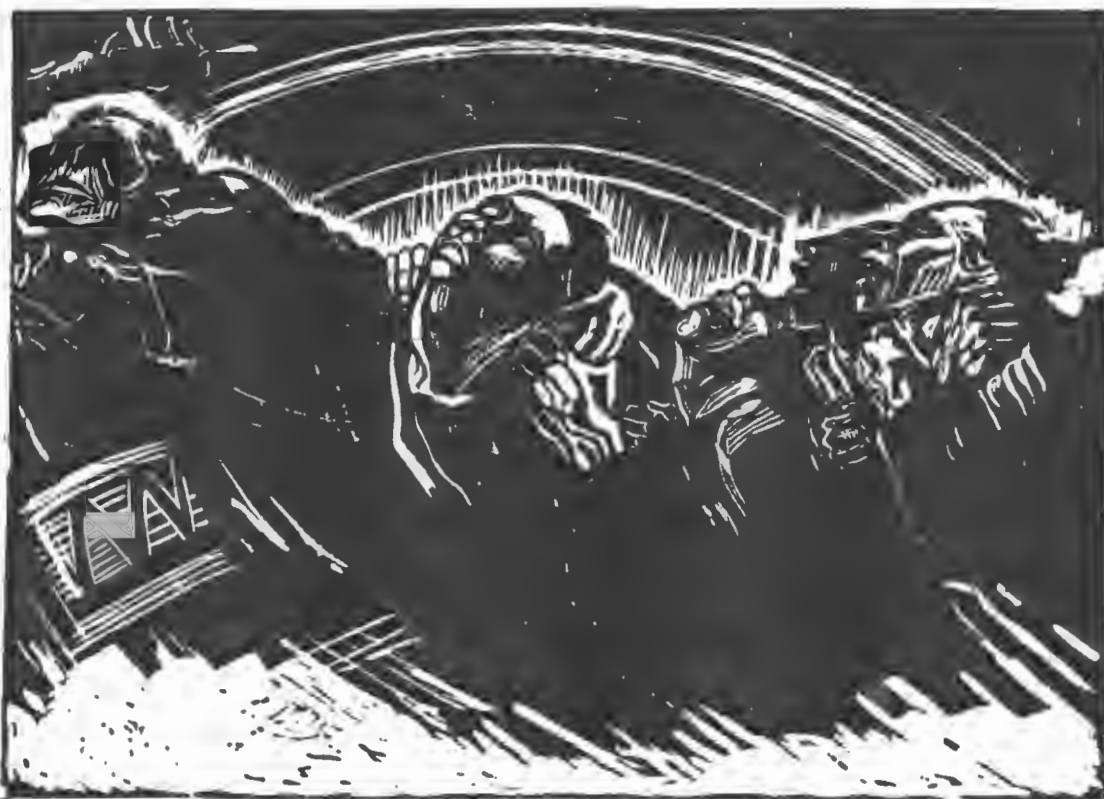
<sup>69</sup> Shmied, Wieland. op cit. p 27.

<sup>70</sup> Chipp, H. B. op cit. p 189.

<sup>71</sup> Shmied, Wieland. op cit. p 27.



*de outros meios de configuração - fazem crítica sobre um presente deficiente em favor de um futuro menos deficiente.*<sup>72</sup>



IL 5 Käthe Kollwitz. *Os Voluntários*. 1922-23. xilogravura. Fonte: Käthe Kollwitz. Gravuras. Esculturas. p 94.

Acrescente-se também a influência em termos formais do Cubismo e do Futurismo na valorização da linha como definição da forma e na construção da imagem; da Pintura Metafísica italiana de Chirico, no aspecto congelado e insólito da imagem; de Fernand Léger e Picasso com a coexistência de formas clássicas e realistas e modernas. Esta corrente insere-se numa tendência geral europeia de uma volta ao realismo ou verismo, aproveitando as conquistas de movimentos anteriores, presente nos anos vinte e trinta.

Podemos considerar então o Expressionismo como uma das correntes fundadoras da Arte Moderna, estendendo-se e influenciando outros países, paralelamente às influências Cubistas, Futuristas, Abstracionistas. Sua força visual encontra ressonância em artistas americanos, latinoamericanos, como nos muralistas

<sup>72</sup> Scneed, Uwe M. Gravuras e Esculturas. in Kathe Kollwitz. Catálogo de exposição. p 11.

mexicanos, e brasileiros. A presença da arte gráfica expressionista é marcante, especialmente através da xilogravura, tomando o Expressionismo um estilo de extensão praticamente mundial.

### 3 A XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA NO CONTEXTO DO MODERNISMO.

#### 3.1 PRIMÓRDIOS DA XILOGRAVURA NO BRASIL.

Pode-se considerar, num sentido amplo, como uma primeira manifestação do ato de gravar no Brasil o uso do carimbo corporal pelos indígenas. Executados em madeiras brandas, como a aroeira e o cedro, ou aproveitando-se de objetos naturais como o fruto do babaçú e a taquara ou o bambú. Eram aplicados ao corpo e, mais raramente, em peças de indumentária, utilizando-se de tintas vegetais feitas com o urucum, o jenipapo, carvão vegetal e minerais como a tabatinga, formando sinais e desenhos ornamentais ou rituais. Não deixaram influência direta sobre as técnicas posteriores, totalmente de origem européia.<sup>1</sup>

Diferente de outros países americanos, no Brasil a imprensa, e em decorrência, todos os processos gráficos de impressão de imagens, chegaram muito tarde.<sup>2</sup> Eram proibidos por ordem régia no período colonial, embora como ressalte o

---

<sup>1</sup> No livro Introdução à gravura e história da xilogravura. Antônio Costella menciona as fontes dessas informações (p 83): Viaggi d'un Artista Nell'America Meridionale do pintor italiano Guido Boggiani, Roma, 1895; e dos estudiosos: Erland Nordenskiöld (1918), S. Linné (1929), Herbert Baldus, Os Carimbos dos índios do Brasil. in Revista do Museu Paulista, nova série. vol XIII. 1961/1962.

<sup>2</sup> Diferente por exemplo do México (1539), Peru (1583) e os EUA (1650) que recebem a imprensa nestas datas. in Sodré, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p 12. Lucien Febvre e Henri-Jean Martin determinam as seguintes datas para o surgimento da imprensa na América: México - 1539, Lima - 1584 e EUA - 1638. in Febvre, Lucien, Martin, Henri-Jean. O Aparecimento do Livro. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1992. p 30.

Prof. Mário Barata, as condições gerais da civilização na época colonial no Brasil, tais como as distâncias, a economia agrária escravocrata, a falta de uma classe média letrada, o pouco desenvolvimento das cidades, não facilitavam o desenvolvimento da arte da impressão e da arte da gravura.<sup>3</sup> Mencionam algumas fontes, várias tentativas de instalação da imprensa, em Pernambuco em 1706 pelos jesuitas e no Rio, por Antônio Isidoro da Fonseca em 1746, fechadas por ordem da metrópole.<sup>4</sup> Também menciona-se o fabrico de cartas de jogar na Bahia em 1770, gravadas em madeira, provavelmente com matrizes importadas, sendo esta indústria monopólio do Estado, e o livro **Exame de Bombeiros** de José Fernandes Pinto de Alpoym, oficial de artilharia e professor da Academia Militar do Rio de Janeiro, atuando também como arquiteto e engenheiro, impresso em Madrid em 1748, com 20 gravuras em metal a buril, de caráter técnico, tendo a indicação de terem sido gravadas no Rio de Janeiro por José Francisco Chaves e impressas em Madrid.<sup>5</sup>

A mais antiga impressão comprovadamente feita no Brasil é um pequeno opúsculo de 18 páginas, impresso na então Vila Rica em 1807 pelo padre José Joaquim Viegas de Menezes. Tendo sido tanto o texto - um poema de Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos em louvor ao Governador da Capitania, Pedro Maria de Athayde e Mello, como a ilustração - o retrato do Governador e sua esposa, executados a buril.<sup>6</sup>

Somente com a vinda da Côrte Portuguesa em 1808 fugindo dos conflitos europeus, pela necessidade de publicações oficiais de governo, instalava-se a

---

<sup>3</sup> Barata, Mário. Primórdios da Gravura Brasileira até Goeldi. in Mostra da Gravura Brasileira. catálogo de exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, nov/dez 1974. p 11.

<sup>4</sup> Barata, Mário. *idem*. p 13-16.

<sup>5</sup> Teixeira, Floriano Bicudo. Primeiras manifestações da gravura no Brasil. in CABRAL, Eunice de Manso. org. Escola Brasileira de Gravura. Catálogo de Estampas. (colab) Cecília Duprat de Britto Pereira. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977. p 11-19. Para Carlos Rizzini as gravuras também teriam sido executadas na Europa. in Rizzini, Carlos. História do livro, do jornal e da tipografia. Rio de Janeiro: Kosmos, 1945.

<sup>6</sup> O padre Viegas de Menezes, segundo Floriano Bicudo Teixeira, *op cit.*, teria construído a prensa calcográfica e todo o material necessário para a tarefa. Também existem exemplares de imagens de santos, assinadas por Viegas de Menezes e gravadas em Vila Rica, no acervo da Biblioteca Nacional.



**Impressão Régia**,<sup>7</sup> trazendo gravadores xilógrafos e de metal oriundos do **Arco do Cego**.<sup>8</sup> Chegaram ao Brasil outras instituições que utilizam os processos de gravura: o **Arquivo Militar**, que trabalha com gravura em metal e depois com litografia para a feitura de mapas; o **Collégio das Fábricas** integrado pela **Estamparia de Chitas**, para estampar tecidos, e pela **Fábrica de Cartas de Jogar**, ambas parece que trabalhando com matrizes de madeira importadas.<sup>9</sup>

Com a abertura econômica do país ao comércio após a vinda da Família Real permite-se também a instalação de tipografias e gravadores autônomos que atendem à demanda do público por impressos de diversos tipos, a vinda de missões científicas e viajantes documentaristas, que deixam grande quantidade de imagens desenhadas e gravadas sobre o Brasil.<sup>10</sup> Um predecessor vem com a Missão Artística Francesa em 1816. É Charles Simon Pradier, que pouco produziu no período em que ficou aqui e não deixou discípulos, logo retornando à Europa, trabalhando mais com a gravura a buril em metal. Estes gravadores estrangeiros, por exemplo Braz Sinibaldi, publicam anúncios nos jornais da época, como abridores de chapas, denominados assim na época os gravadores, sempre realizando gravuras com caráter utilitário.<sup>11</sup>

Depois de introduzida no Brasil, a gravura rapidamente é aplicada às diversas finalidades comuns na época para a imagem impressa. Temos na obra de Oswaldo P. da Silva, **Gravuras e Gravadores em Madeira**, um curioso *quadro*

<sup>7</sup>Na Impressão Régia, além dos documentos oficiais de governo, podiam-se imprimir trabalhos particulares depois de aprovados pela Mesa Censória. in Teixeira, Floriano Bicudo. op cit. p 14.

<sup>8</sup>A Oficina Tipográfica, Calcográfica, Tipoplástica e Literária do Arco do Cego em Lisboa foi a principal impressora oficial portuguesa da época, imprimindo desde livros ilustrados até folhas soltas gravadas em xilogravura ou gravura em metal.

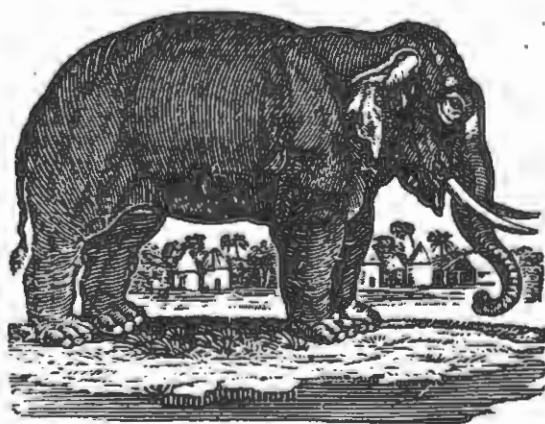
<sup>9</sup>Ferreira, Orlando da Costa. Imagem e Letra. Introdução à Bibliologia Brasileira. São Paulo: Melhoramentos/Edusp/Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1977.

<sup>10</sup>Alguns dos mais conhecidos artistas que documentaram o Brasil no princípio do século são: Debret, que veio com a Missão Artística, Rugendas e Thomas Ender. Realizavam desenhos e estudos que eram depois transpostos principalmente para litografia e gravura a buril na Europa.

<sup>11</sup>Sinibaldi publica seu anúncio na *Gazeta do Rio de Janeiro* em 16 de abril de 1817. in Ferreira, Orlando da Costa. Imagem e Letra. p 79.



*sinóptico dos diferentes gêneros a que se aplica a xilogravura* que pode ser estendido à gravura em geral, dividindo os motivos em artísticos e utilitários.<sup>12</sup> Esta divisão é feita baseada no tema ou na finalidade com que é executada, sendo a gravura vista como meio de reprodução, não tendo ainda a intenção de ser gravura original, como seria no futuro. Outro pesquisador, Orlando da Costa Ferreira, no livro **Imagem e Letra**, faz um estudo do ponto de vista iconográfico e bibliográfico descritivo, dentro de um quadro cronológico, das utilizações da gravura no século passado, muito útil para a verificação da amplitude da imagem impressa.<sup>13</sup> Define dois amplos campos: a **gravura interessada**, a maior parte da produção da época, sendo vista como documento, como meio de reprodução de imagens, apresentada em folha solta, portfólio ou álbum, como ilustração (livros ou periódicos), ou peça gráfica que vai da etiqueta ao cartaz. Divide a natureza do interesse em: técnica (mapa, música, selo, papel moeda, ilustração); comercial (IL 6) (ilustração publicitária, peça gráfica) e documental (retrato, vista, monumento, móvel, animal). Outro campo é a **gravura livre**, muito mais rara, vista como arte, apresentada como folha solta ou ilustração. Nota que os compartimentos não são estanques, havendo comunicação entre os tipos citados, por exemplo, os mapas são ao mesmo tempo técnicos e documentais, ou certas gravuras documentais como retratos ou paisagens podem adquirir status de gravura livre, ou valor de obra de arte. Distingue a gravura documental da técnica por aquela não visar um uso prático imediato de consumo como a gravura técnica.



IL 6. *Elefante*. 1837. xilogravura de topo. Fonte: FERREIRA, Orlando da Costa. Imagem e Letra. p 85.

<sup>12</sup> Silva, Oswaldo P. da. Gravuras e Gravadores em Madeira. Origem, evolução e técnica da xilografia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941. p 92.

<sup>13</sup> Ferreira, Orlando da Costa. op cit. p 253.

Curiosamente no Brasil a xilogravura não teve a mesma importância industrial que alcançou na Europa no século XIX com a xilogravura de topo, sendo suplantada pela litografia. Nosso país conheceu e usou cedo o processo litográfico, concorrendo com a xilogravura, antes mesmo de Portugal (1824) e Espanha (1819) e em seguida à França (1814). A primeira menção de prensa litográfica aqui é de 1817, trazida por Armand Julien Pallière,<sup>14</sup> pintor francês radicado até 1826 no Rio de Janeiro.<sup>15</sup> Após a independência estabelecem-se litografias oficiais como no Arquivo Militar e particulares, atendendo à demanda por impressos comerciais como rótulos de produtos, papéis fiduciários, ilustrações e pranchas soltas. Durante o século XIX destacou-se a litografia, além dos seus usos comerciais, como veículo das caricaturas, utilizadas nas folhas ilustradas desde os anos 40 do século XIX, seguindo o uso da litografia na Europa, criando uma importante tradição que perdura até hoje.<sup>16</sup> Restou para a xilogravura o uso nos “cabeções” de jornais e pequenas ilustrações de anúncios comerciais.<sup>17</sup>

*A ilustração de faturas e outros papéis comerciais, ou de publicidade e matérias jornalísticas foi o destino principal, quase exclusivo, de toda a xilogravura brasileira do século XIX.*<sup>18</sup>

Talvez possam esses “cabeções” ser considerados como antecessores longínquos das xilogravuras que ilustrarão a literatura de cordel no final do século XIX. Outra possível fonte é localizada pelo pesquisador Orlando da Costa Ferreira, que faz uma associação entre a Impressão Régia e a literatura de cordel, quando

<sup>14</sup> Segundo Orlando da Costa Ferreira, op cit. o prenome de Pallière seria Arnaud, baseado em fontes impressas e escritas da época.

<sup>15</sup> Orlando da Costa Ferreira menciona a instalação de uma prensa portátil de litografia na Quinta da Boa Vista, para uso do Imperador D. Pedro I, em 1824. op cit. p 183-184.

<sup>16</sup> Parece que desde 1837 existiriam caricaturas litografadas em folhas avulsas. Nos anos 40 surgem os jornais ilustrados: **Lanterna Mágica** (1844-45) e **Marmota Fluminense** (1849). in Sodré, Nelson Werneck. op cit. p 233.

<sup>17</sup> Cabeções são as pequenas ilustrações, quase sempre relacionadas aos nomes dos jornais, que então proliferavam no período de D. Pedro I e da Regência, para as lutas políticas nestes tempos conturbados.

<sup>18</sup> Costella, Antônio. op cit. p 89.

aquela publica em 1815 as novelas **Princesa Magalona e História da donzella Theodora**.<sup>19</sup>

Outra circunstância importante para o pouco desenvolvimento da xilogravura, tanto com caráter “interessado” ou “livre”, foi a importação da Europa, principalmente Inglaterra e França e posteriormente Estados Unidos, de matrizes de gravura de topo já prontas, de moldes estereotipados e depois, eletrotipados, utilizados na ilustração de jornais, revistas ou livros.<sup>20</sup> O custo de produção e distribuição dessas matrizes tornava-se muito baixo comparado ao custo de execução das matrizes no país, fazendo com que quase não houvessem xilógrafos produzindo aqui na primeira metade do século XIX, e quando haviam, seus trabalhos eram de execução tosca, sem as características das xilogravuras de topo européias. *O corte rudimentar acusa, nesses dois casos, a feitura local, popular.*<sup>21</sup>

Isto fez com que se criasse o **Imperial Instituto Artístico** em 1863, por Heinrich Fleiuss, Carl Fleiuss e Carl Linde, para a execução de trabalhos gráficos e o ensino da xilogravura de topo, anunciado como o que seria visto como novidade: as primeiras ilustrações executadas em xilogravuras nacionais, para as revistas **Semana Ilustrada** e **Almanak** em 1864.<sup>22</sup> Na verdade sabe-se hoje que embora pouca, houve produção de xilogravuras no Brasil desde a vinda da Família Real, mas de tão pouca quantidade e qualidade, como que passou despercebida, sendo muito difícil distinguir entre matrizes de madeira produzidas aqui e matrizes importadas.<sup>23</sup>

Somente no último quarto do século, com o desenvolvimento do país, o crescimento de uma indústria editorial e da imprensa ilustrada, teremos uma produção regular de xilogravuras para as mais diversas finalidades comerciais, feitas

---

<sup>19</sup> Ferreira, Orlando da Costa. op cit. p 81-82.

<sup>20</sup> Veja-se p 37, nota 27 sobre estereotipia e eletrotipia.

<sup>21</sup> Ferreira, Orlando da Costa. idem. p 85.

<sup>22</sup> Ferreira, Orlando da Costa. idem. p 98 e ss.

<sup>23</sup> Nelson W. Sodr e cita os peri dicos **Ilustra o do Brasil, O Novo Mundon**, como adquirindo clich s xilogr ficos em Nova York que oferecessem interesse, fazendo-se redigir textos e artigos de acordo com as ilustra es, numa curiosa invers o da fun o da ilustra o. in Sodr e, Nelson W. op cit. p 254-255.



geralmente por gravadores estrangeiros radicados aqui, alguns deles de grande perícia no ofício como: os portugueses Alfredo Pinheiro (IL 7) e José Martins Gomes Villas Boas, o espanhol Modesto Brocos y Gomes e o italiano Giovanni Cataneo Ricardi. Segundo José Roberto Teixeira Leite: (...) *todos mais artesãos que artistas, cultores da gravura de reprodução, não da gravura de arte.*<sup>24</sup>



IL 7. Alfredo Pinheiro. *Marinha*. segundo Émile Rouède. 1887. xilogravura de topo. Fonte: FERREIRA, Orlando da Costa. *idem*. p 102.

Acompanhando a tendência mundial, no final do século XIX, a xilogravura de interpretação<sup>25</sup> é gradualmente substituída pelos modernos processos fotomecânicos de impressão, muito mais rápidos e eficientes.<sup>26</sup> Ao reaparecer posteriormente, o faz com caráter e objetivos completamente diferentes, através da obra dos gravadores modernos como Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo na década de 20, influenciados pelas experiências expressionistas alemãs de antes da Primeira Guerra Mundial.

<sup>24</sup> Leite, José Roberto Teixeira Leite. A Gravura Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966. p 2.

<sup>25</sup> É chamada xilogravura de interpretação quando a mesma é desenhada e posteriormente gravada por um especialista que traduz a imagem, a partir de um desenho, pintura ou fotografia, para uma linguagem gráfica adequada ao buril na madeira de topo. São exemplos famosos as ilustrações desenhadas por Gustave Doré para muitas obras literárias, gravadas por Pisan, Panemaker e outros.

<sup>26</sup> Em 1895/1896 na *Gazeta de Notícias*, no *Jornal do Brasil* e na *Gazeta do Rio*. in Sodré, Nelson Werneck. *op cit*. p 344.



## 3.2 A XILOGRAVURA MODERNISTA

### 3.2.1 O Modernismo no Brasil

A Semana de Arte de 1922 é considerada, de modo geral, como o momento de introdução da Arte Moderna no Brasil, o marco cultural de uma mudança na própria sociedade. Vem responder a uma ânsia de atualização e modernização no campo cultural, desde os primeiros anos do século, paralela ao início do processo de industrialização, crescimento urbano, à expansão das forças produtivas e de progresso material.

*A Semana de 22 representou o primeiro esforço organizado para olhar o Brasil moderno. E, por isto, num certo sentido, também para construir o Brasil moderno.*<sup>27</sup>

O campo cultural era dominado ainda por idéias positivistas, uma literatura parnasiana, naturalista ou simbolista, na arquitetura pelo ecletismo e nas artes plásticas por uma estética de tradição acadêmica, ou com tímidas experiências paisagísticas com Artur Timóteo da Costa ou o grupo Grimm. Estética essa que já não correspondia às mudanças de gosto de parte das elites, cada vez mais europeizadas, com acesso aos bens culturais importados, tendo já cumprida sua função, como ressalta José Carlos Durand em relação ao sistema de pensionistas na Europa por parte do Governo brasileiro: *Mas, apesar de tudo, cumpriram eles um*

---

<sup>27</sup> Brito, Ronaldo. A Semana de 22. O Trauma do Moderno. in Tolipan, Sérgio. et al. Sete Ensaio sobre o Modernismo. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. Cadernos de Textos 3. p 14.

*papel importante diante da classe dirigente em formação e de suas demandas em relação à pintura artística.*<sup>28</sup>

Procura responder a esta ânsia através da atualização das linguagens artísticas baseada nas fontes da arte moderna européia e o estabelecimento de uma cultura nacional que refletisse a realidade brasileira. *Movimento em duas etapas intimamente associadas: colocar a arte brasileira em dia com a cultura ocidental e fazê-la volta-se para a apreensão do Brasil.*<sup>29</sup> Giraria então entre dois polos: a atualização artística dentro de parâmetros das linguagens artísticas modernas européias e o estabelecimento de uma identidade cultural brasileira que fosse além das manifestações românticas de temática histórica ou indígena, como em Vítor Meireles e Pedro Américo, ou popular, caipira com Almeida Júnior, ou os artistas do período de transição como Eliseu Visconti e Belmiro de Almeida:

*Isto implicava não se limitar apenas ao nível da temática, mas atingir os elementos pictóricos, elaborando uma imagem cujo ineditismo fosse resultado da sua identidade com a cultura brasileira.*<sup>30</sup>

*O objetivo de artistas e intelectuais será o de colocar a cultura brasileira coerente com a nova época, além de torná-la um instrumento de conhecimento efetivo de seu país.*<sup>31</sup>

Uma das características curiosas na implantação do modernismo no Brasil será a preeminência inicial das artes plásticas, de tão pouca tradição no país, sobre outras manifestações artísticas. Foi marcada pelas exposições de Lasar Segall, em Campinas e São Paulo, em 1913, ou de Anita Malfatti em 1914 e depois em 1917, também em São Paulo, tendo esta última aglutinado intelectuais e escritores em torno da artista em sua defesa, como Mário de Andrade e Oswald de Andrade: *É na órbita das artes visuais que a definição de Modernismo pôde ganhar sua mais*

<sup>28</sup> Durand, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: Artes Plásticas, Arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989. p 16.

<sup>29</sup> Zílio, Carlos, et al. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. Artes Plásticas, Literarura. São Paulo: Brasiliense, 1982. p 14.

<sup>30</sup> Zílio, Carlos, et al. *idem*. p 14.

<sup>31</sup> Zílio, Carlos. *A Querrela do Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p 38.

*avançada consistência*.<sup>32</sup> Receberá influências das correntes de vanguarda atuantes na Europa, nos primeiros anos do século XX, como o Cubismo, o Expressionismo e o Futurismo, este em termos mais literários que plásticos, sendo a Semana de 22 mais uma atitude de contestação contra as tradições estéticas do ambiente cultural, que propriamente uma afirmação de linguagem moderna, num primeiro momento. Neste aspecto a Semana de 22 assume uma atitude de provocação similar às manifestações futuristas e dadaístas, com objetivo de chocar, de negar o ultrapassado. Esta primeira manifestação do moderno entre nós recebe popularmente através dos jornais a denominação de *futurista*, embora pouca ligação houvesse com esta corrente italiana.<sup>33</sup> Esta denominação logo é assumida pelos artistas e intelectuais como mote, afirmação das pretensões de modernização e oposição ao ambiente estreito da cultura. Futurista como assinala Roberto Pontual: (...) *era tudo o que fugia à norma, tudo o que sugeria revolta e combate pela renovação*.<sup>34</sup> Isto gera um paradoxo no momento inicial do nosso Modernismo em relação às vanguardas como assinala Ronaldo Brito:

*Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar os ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso ser moderno.*<sup>35</sup>

Uma resposta pode ser dada pelo ponto de vista de Carlos Zílio, quando assinala que a modernidade européia é uma reação aos fortes valores culturais, a um sistema de arte e suas instituições já estabelecidos, não sendo o mesmo a situação do campo cultural no Brasil, colocando o Modernismo Brasileiro a questão

---

<sup>32</sup>Zanini, Walter. (org) História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2 v. p 511.

<sup>33</sup>Annateresa Fabris nota que o primeiro artigo na imprensa brasileira sobre o movimento italiano é de 6 de abril de 1909, de M. de Souza Pinto: O Futurismo. (À Hora do Correio), Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 6 abr 1909. Fabris, Annateresa. A questão futurista no Brasil. in Belluzzo, Ana Maria de Moraes. Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial/Unesp, 1990. p 70.

<sup>34</sup>Pontual, Roberto. Entre dois Séculos. Arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987. p 42.

<sup>35</sup>Brito, Ronaldo. A Semana de 22. O trauma do moderno. in Tolipan, Sérgio et al. op cit. p 15.



de: (...) *criar condições capazes de possibilitar um espaço social para a arte. Daí a positividade que caracteriza o Modernismo (...)*<sup>36</sup>

De modo geral a maior parte dos autores considera o movimento moderno no Brasil dividido em pelo menos dois momentos distintos:<sup>37</sup> o primeiro momento de afirmação, após a Semana de Arte Moderna, de 22 a cerca de 1930, em que as questões de atualização das linguagens artísticas, a busca por uma expressão nacional nas artes e principalmente a luta contra um ambiente provinciano, tradicional, contra inovações, desenvolve-se. Será o período dos vários manifestos como do **Pau Brasil**, o **Antropofágico**, o **Verdeamarelismo**, do surgimento das revistas **Klaxon** e **Estética**, difusoras das posições modernistas na cultura, respectivamente em São Paulo, com Mário de Andrade e Rio de Janeiro com Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto, e da melhor produção plástica de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Um segundo momento será, da década de 30 até o fim da 2ª Guerra Mundial, coincidindo com a Revolução do mesmo ano, e as mudanças socio-políticas decorrentes, caracterizando-se não mais pela preocupação de luta contra um academicismo cultural, provinciano, mas principalmente, de afirmação de linguagens modernas na cultura em geral e nas artes plásticas em particular. É o momento em que as linguagens modernas ultrapassam os limites fechados da classe burguesa paulistana, e dos intelectuais a ela ligados, que realizaram a Semana de 22, atingindo uma gama maior de estratos sociais brasileiros. É também o momento em que há uma volta a linguagens mais tradicionais, coincidindo com um **retorno à ordem**, ou seja, a parâmetros estéticos e plásticos anteriores, não só no Brasil, como também na Europa; por exemplo, a **Nova Objetividade** (Neue Sachlichkeit) na Alemanha<sup>38</sup> ou o **Verismo** italiano.

<sup>36</sup>Zílio, Carlos. A Querela do Brasil. p 75.

<sup>37</sup>Por exemplo: Roberto Pontual os denomina de **os anos heróicos e tempos de pausa e sedimentação**, in Pontual, Roberto, op cit; ou Walter Zanini que vê o período de 20 como **desdobramentos e difusão do Modernismo** e o de 30 como **afirmação do Modernismo**, in Zanini, Walter. (org.) op cit; e mais claramente, Carlos Zílio, assinalando o período a partir de 22 como de criação de uma linguagem moderna brasileira e a partir do início dos anos 30, uma adaptação da arte a uma temática social, in Zílio, Carlos. A Querela do Brasil.

<sup>38</sup>Veja-se p 60, capítulo anterior, sobre Nova Objetividade.



*Percebe-se, enfim, desenvolver-se e tomar consistência a partir do interior do expressionismo nascido como protesto dos sentimentos, um expressionismo realista, ou um verismo-expressionista com características novas.*<sup>39</sup>

Este retorno à ordem também é caracterizado, como nos movimentos europeus, por uma ênfase social na temática das obras, tornando-as mais clássicas em termos formais. É o momento em que as (...) *intenções políticas privilegiam a tendência à um maior realismo.*<sup>40</sup> Coincide com a acentuação das lutas ideológicas, com a radicalização política entre esquerda e direita do pós-guerra. Assinala-se, por exemplo, em São Paulo, a atuação do **Grupo Santa Helena**, de pintores de origem proletária ou de classe média baixa, e no Rio de Janeiro do **Núcleo Bernadelli**, caracterizados pela busca de profissionalização, de preocupação com os aspectos técnicos da arte. Também é o período de atuação do **Clube dos Artistas Modernos (CAM)**, da **Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM)**, da **Família Artística Paulista** em São Paulo.

É um momento de deglutição, de assimilação de soluções plásticas modernas, divulgando-as para um público mais amplo, como um período de reflexão sobre as mudanças efetuadas pelos diversos movimentos anteriores à 1ª Guerra Mundial. É o momento também, a década de 30, como consequência da busca do nacional pelos modernistas, em que se começa a valorizar o passado colonial brasileiro, criam-se os mecanismos de preservação do patrimônio histórico, valorizam-se as manifestações de arte e artesanato popular e surge a literatura de caráter regional.

Pode-se considerar a década como o período de afirmação do modernismo no âmbito do circuito oficial de artes do Brasil, quando considera-se que o eixo do modernismo desloca-se de São Paulo, onde surgiu, para o Rio de Janeiro, então capital da república e centro dos eventos e instituições oficiais de artes plásticas. Desde o **Salão Revolucionário** de 1931, organizado por Lúcio Costa, então Diretor da Escola Nacional de Belas Artes, responsável pela organização da XXXIII

<sup>39</sup> Micheli, Mário de. As Vanguardas Artísticas. p 105.

<sup>40</sup> Zílio, Carlos. A Querela do Brasil. p 17.

**Exposição Geral de Belas Artes**, culminando no fim dela (1940) com a criação da seção de arte moderna no **Salão Nacional de Belas Artes**,<sup>41</sup> podendo-se considerar quase como signo da aceitação das linguagens modernas pelo Estado, regulador da vida cultural do país desde o século XIX. Dá-se uma luta pelo controle de instituições culturais entre modernos e acadêmicos, mantendo-se o Estado como árbitro dos conflitos, conciliando a ascensão da arte moderna com a tradição acadêmica, permitindo sua divulgação mais ampla, visando o prestígio do mecenato artístico e uma imagem dinâmica e modernizadora de sua atuação no campo da cultura.<sup>42</sup>

Este período é visto por José Carlos Durand também como o de quebra de contatos culturais com a Europa por parte da burguesia cafeeira de São Paulo, e os artistas ligados a ela, causada pela recessão econômica após a crise de 1929, e posteriormente, a 2ª Guerra Mundial, provocando um estímulo às artes locais, fazendo com que intelectuais e artistas voltassem os olhos para o país:

*Assim, à semelhança do que se passou na economia industrial, a recessão e a guerra terminaram por estimular o desenvolvimento do meio artístico em países novos.*<sup>43</sup>

Outro estímulo será a presença de artistas estrangeiros que aqui se radicam, temporariamente ou não, trazendo contribuições importantes para a arte brasileira.

---

<sup>41</sup>Desde sua criação em 1845 até 1933, o Salão é chamado de **Exposição Geral de Belas Artes**, depois disso, **Salão Nacional de Belas Artes**. O Prof. Mário Barata assinala a lenta aceitação durante a década de 30, das manifestações modernas nos Salões Nacionais, com forte oposição por parte dos artistas acadêmicos. Só em 1940 foi criada uma seção moderna no Salão e somente em 1945 houve a criação de premiações para a seção moderna, antes dividida com a seção acadêmica. Barata, Mário. *Arte Moderna nos Prêmios de Viagem dos Salões Nacionais de 1940 a 1982*. in *Arte Moderna No Salão Nacional. 1940-1982*. Sala Especial - 6º Salão Nacional de Artes Plásticas. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Cultura/Funarte, 2/12/1983 a 6/01/1984.

<sup>42</sup>Zílio, Carlos. *A Querrela do Brasil*. É de se notar a manutenção pelo Estado de dois salões, de arte moderna e de belas artes, com os Prêmios de Viagem ao Estrangeiro e ao País, como forma de mecenato oficial, dada a fragilidade do mercado de arte. Nota Carlos Zílio a diferença dessa situação oficial da arte no Brasil, em relação aos centros de arte europeus, onde a arte moderna se desenvolve fora do âmbito das instituições oficiais, como os Salões dos Independentes na França ou as Sezessions na Alemanha.

<sup>43</sup>Durand, José Carlos. op cit. p 89.

Por exemplo: Lasar Segall, Ernesto de Fiori, Axl Leskoschek, Maria Helena Vieira da Silva, Arpad Szenes, Emeric Marcier.

A figura mais emblemática do status da arte moderna do período será o pintor Cândido Portinari. Sendo uma figura polêmica, como representante do Modernismo, com sua pintura de sentido social, tanto num sentido de endeusamento da sua obra, como no sentido de críticas a ela, considerado muitas vezes como pintor oficial do regime Vargas, pelas encomendas de painéis e murais para prédios públicos como o Palácio da Cultura (Ministério da Educação e Cultura) no Rio de Janeiro.<sup>44</sup>

Desde seu início a arte moderna no Brasil será marcada por duas influências determinantes, de origem européia. Primeiramente do Expressionismo, através das exposições de Lasar Segall em 1913, apesar da pouca repercussão, como nota Mário de Andrade: *A presença do moço expressionista era por demais prematura para que a arte brasileira, então em plena unanimidade acadêmica, se fecundasse com ela.*<sup>45</sup>; e da obra inicial de Anita Malfatti, de formação alemã e posteriormente americana: *Desde a exposição de Anita Malfatti em 1917, o Expressionismo, por exemplo, faz o seu aparecimento, permanecendo presente daí em diante.*<sup>46</sup> Outra influência dentro da tradição brasileira, será francesa da Escola de Paris com o Cubismo, através da obra de Tarsila do Amaral, ou Vicente do Rego Monteiro e Brecheret (ainda com a presença do Art Nouveau e Art Deco).

Este Expressionismo inicial, de Anita Malfatti e Lasar Segall, que só se estabelece definitivamente no Brasil a partir de 1924, terá desenvolvimento com a década de 30, em que a arte assumirá maiores preocupações sociais.<sup>47</sup> Importantes

---

<sup>44</sup> Veja-se por exemplo, os pontos de vista de Annateresa Fabris, Portinari, pintor social. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990; Carlos Zílio, A Querela do Brasil, Rio de Janeiro: Funarte, 1982; Ângela Âncora da Luz, A Fabulação Trágica de Portinari na Fase dos Retirantes. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 1985; Antônio Bento, Cândido Portinari, in Wladimir Alves et al. Aspectos da Arte Brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

<sup>45</sup> Andrade, Mário de. Lasar Segall. Rio de Janeiro: MEC, 1943. catálogo de exposição. in Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. São Paulo: Martins/ Brasília: INL, 1975. p 53.

<sup>46</sup> Zílio, Carlos. A Querela do Brasil. p 60.

<sup>47</sup> São visíveis estas preocupações sociais na obra de pintores como Eugênio Sigaud, Quirino Campofiorito e mesmo na de Tarsila do Amaral no período.



para a difusão, o conhecimento da linguagem expressionista, são as exposições de arte européia, especificamente alemã em 1928 e 1929, esta de Arte Decorativa Alemã no Rio de Janeiro e em São Paulo, e a mostra da Escola de Paris em 1930, em Recife, Rio e São Paulo, organizada por Vicente do Rego Monteiro e o poeta e crítico francês Géo-Charles. Em relação à exposição de arte alemã de 1928, Roberto Pontual assim se manifesta:

*Em 1928, também o alemão Theodor Heuberger, chegado ao Brasil quatro anos antes, apresentava na Escola Nacional de Belas Artes (o milagre às vezes ocorria...), e em seguida em São Paulo, vasto conjunto de pinturas, desenhos e esculturas de caráter sobretudo expressionista (...)*<sup>48</sup>

Outra exposição é organizada pelo mesmo Theodor Heuberger em 1930, que percorre o Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu e Buenos Aires, de Livros e Artes Gráficas alemãs, com obras de quase 50 artistas contemporâneos, com desenhos e trabalhos gráficos que:

*(...) amava um panorama praticamente completo das vias do expressionismo, na ocasião mesma em que o ardor das imagens socialmente clamantes começava a ser convocado a fazer parte da arte daqui.*<sup>49</sup>

Importante também será a atuação do CAM (Clube dos Artistas Modernos) em São Paulo, com exposições e conferências sobre assuntos diversos como: mostra de cartazes russos, desenhos de crianças e doentes mentais e especialmente a exposição de trabalhos de Kathe Kollwitz em 1933 e a conferência de Mário Pedrosa **As tendências sociais da arte e Kathe Kollwitz**.<sup>50</sup> Outras conferências de cunho social sobre arte serão de Tarsila do Amaral, **Arte Proletária na URSS**, a partir do conhecimento travado na União Soviética, após viagem e a importante

<sup>48</sup> Pontual, Roberto. Entre dois séculos. p 86.

<sup>49</sup> Pontual, Roberto. *idem*. p 103.

<sup>50</sup> Conferência que será publicada no periódico **O Homem Livre**, semanário político e cultural de São Paulo ligado ao Partido Socialista, reunindo trotsquistas e anarquistas, muitas vezes ilustrado com xilogravuras por Lívio Abramo. Para Aracy Amaral será a inauguração da crítica de arte contemporânea no Brasil. in Amaral, Aracy. Arte Para Quê? p 38.



conferência de Siqueiros sobre o muralismo mexicano, igualmente promovidas pelo CAM.<sup>51</sup>

Também no Rio de Janeiro acontece a **Exposição de Arte Social** organizada em 1935 pelo **Club de Cultura Moderna**, de atuação similar ao CAM de São Paulo, mas com enfoque mais político, acompanhada de conferência sobre arte social de Anibal Machado, em outubro de 1935, publicada pela **Revista do Club de Cultura Moderna**. Participam da exposição artistas como: Oswaldo Goeldi, Di Cavalcanti, Portinari, Tomás Santa Rosa, Ismael Nery, Guignard, Orlando Teruz e Carlos Leão, predominando trabalhos gráficos, sendo assinalado por Anibal Machado a longa tradição de arte gráfica ligada à temática social.<sup>52</sup>

Assinala-se com isso, a ligação das artes gráficas e da gravura em madeira especialmente, com a temática social, uma das características do expressionismo alemão, através do trabalho de Goeldi, Lasar Segall e Lívio Abramo:

*O quadro das artes visuais, na luta pela conquista da autonomia da expressão brasileira e pela liberdade da criação artística, se completa com as artes gráficas - partindo da lição expressionista de Oswaldo Goeldi - setor que se expande de modo contínuo, interessando a todo o sistema semiótico brasileiro.*<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Carlos Zílio considera algumas destas conferências como assuntos tipicamente expressionistas, sendo o estimulador principal das atividades do CAM o artista expressionista Flávio de Carvalho. in Zílio, Carlos. A Querela do Brasil.

<sup>52</sup> in Amaral, Aracy. Arte, Para Quê? p 46.

<sup>53</sup> Castro, Sílvio. Teoria e Política do Modernismo Brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1979. p 116.

### 3.2.2 Surgimento da Xilogravura Modernista

A tardia introdução, no Brasil, dos processos de gravura (1808) faz com que estes permaneçam num âmbito utilitário, com aplicações comerciais e industriais, principalmente a litografia. A chamada **gravura de arte**, com intenções exclusivamente artísticas, usada como meio de expressão, contraposta à gravura de reprodução, aparece com a gravura em metal através da obra de Carlos Oswald e Raimundo Cella.

Carlos Oswald (1882-1969) aprendeu água forte em Florença, em 1908, retornando ao Brasil em 1913. A partir de 1914 leciona a técnica no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e posteriormente na Fundação Getúlio Vargas, atraindo numerosos artistas para o exercício da gravura em metal. Em 1919 realiza a primeira exposição de gravura de arte no Brasil e até o final da vida exerce a atividade de professor,<sup>54</sup> estimulando e divulgando a gravura vista não mais como: (...) *mero processo multiplicador de originais alheios, e sim como técnica expressiva (...)*<sup>55</sup>

Raimundo Cella (1890-1954), tendo recebido o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro em 1917, realiza suas primeiras gravuras na Europa. No retorno ao Brasil permanece no Ceará, sua terra natal, dedicando-se a engenharia e a pintura. Torna-se, de 1951 a 1954, o primeiro professor de gravura na Escola Nacional de Belas Artes.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Júnior, José Maria dos Reis. Carlos Oswald. Raimundo Cella. Oswaldo Goeldi. in Aspectos da Arte Brasileira. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980; Barata, Mário. Primórdios da Gravura Brasileira até Goeldi. in Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, nov/dez 1974. catálogo de exposição; Leite, José Roberto Teixeira. op cit.

<sup>55</sup> Leite, José Roberto Teixeira. A Gravura Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966. p 5. Foram seus alunos alguns artistas gravadores como: Hans Steiner, Henrique Bicalho Oswald (seu filho), Misabel Pedrosa, Orlando DaSilva, Poty Lazzarotto, Renina Katz.

<sup>56</sup> Júnior, José Maria dos Reis. op cit; Botelho, Adir. Cella e Goeldi. Dois Pioneiros da Moderna Gravura Brasileira. Rio de Janeiro: Museu D. João VI/CLA/EBA/UFRJ, 1980. catálogo de exposição; Leite, José Roberto Teixeira. op cit. Foram seus alunos Adir Botelho e Newton Cavalcanti.

Carlos Oswald e Raimundo Cela, além da divulgação da técnica como professores, trazem ao Brasil a idéia de **gravura de arte**, como então existia na Europa, com o mesmo espírito dos **peintres-graveurs** (pintores-gravadores), das **Sociedades de Aguafortistas**, anteriormente mencionados,<sup>57</sup> valorizando a gravura como expressão original do artista, seja ele somente gravador ou também pintor.

A história da gravura no Brasil, então, é muito recente, sendo que esta primeira geração de gravadores modernos, no sentido não tanto da linguagem plástica, mas da atitude frente à gravura, vista como processo expressivo, é de atuação profissional relativamente recente. O que se pode considerar uma segunda geração, exerceu o ofício da gravura posteriormente aos primeiros gravadores, muitos desta geração ainda estão ativos, dando continuidade à atividade gráfica. O que pode ser chamado como terceira geração de gravadores ainda é atuante no campo das artes plásticas.

A característica determinante da xilogravura moderna no Brasil será o seu surgimento marcado pelo signo do Expressionismo, através de seus primeiros artistas gravadores pioneiros. Como Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo e Lasar Segall.

*Portanto Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo podem ser considerados os principais introdutores da gravura moderna no Brasil; trouxeram-na pela via do expressionismo, inclusive retomando o amor dos expressionistas europeus pela ilustração; (..)<sup>58</sup>*

Esta aproximação com a linguagem expressionista decorrerá com Segall e Goeldi, do período de aprendizado do primeiro na Alemanha, antes da 1ª Guerra Mundial e de Goeldi, dos contatos durante sua estada na Suíça até 1919. Lívio Abramo absorve o Expressionismo através das obras de Segall e Goeldi:

*A princípio influenciada tardiamente pelo expressionismo alemão e pelas convulsões sócio-políticas das décadas de 1920 e 1930, foi inicialmente pela mão da xilogravura que a gravura entrou no Brasil moderno. Oswaldo*

<sup>57</sup> Veja-se p 39 no capítulo anterior.

<sup>58</sup> Daher, Luis Carlos. Gravadores Expressionistas. in Seis Gravadores Expressionistas no Brasil. catálogo de exposição. São Paulo: Museu Lasar Segall, 28/10 - 19/12/1982. p 5-6.

*Goeldi, Lasar Segall e Lívio Abramo seriam seus paradigmas e representantes maiores.*<sup>59</sup>

Em termos da xilogravura, mesmo a sua utilização comercial no século XIX foi bastante restrita e relativamente pobre quando comparada com os países europeus, de modo que não criou raízes, tradições, no Brasil, tanto num sentido positivo de estímulo, de desenvolvimento de recursos técnicos e materiais para o exercício desta atividade, como num sentido negativo de estabelecer uma linguagem gráfica contra a qual o artista moderno lutasse para renovar, criar uma linguagem moderna. Este aspecto é ressaltado como algo positivo por declarações de Oswaldo Goeldi:

*Eu e Lívio Abramo tivemos mais sorte. A guerra cortou todos os nossos contatos com o resto do mundo, de modo que ficamos aqui sozinhos, sem ter a quem pedir conselhos (Segall só gravava em metal) e tivemos que abrir caminho a nossa custa.*<sup>60</sup>

Algo similar diz Lívio Abramo:

*Os fatores que, na minha opinião, determinaram, grosso modo, o atual surto da gravura brasileira contemporânea poderiam, de certa maneira ser encontrados nas "seguintes condições": relativo isolamento - por paradoxal que isso pareça - em que viveu nossa primeira geração de gravadores modernos; falta de uma tradição gráfica artística; necessidade de autodidatismo; formação de uma atitude psicológica especial em relação à gravura e dedicação total a ela dos artistas que a elegeram como seu fundamental meio de expressão artística.*<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Neistein, José. *Feitura das Artes*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p 74.

<sup>60</sup> Entrevista concedida a Ferreira Gullar, publicada no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro: 12/01/57. Suplemento Dominical, p 3. in Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: PUC/RJ/Solar Grandjean de Montigny, sd. p 111.

<sup>61</sup> Abramo, Lívio. *Retrospectiva*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out/nov 1976. catálogo de exposição. p 4.



Cronologicamente podemos situar Lasar Segall, mais conhecido por sua pintura, como o primeiro xilógrafo moderno no Brasil, apesar de sua produção gráfica ser maior em litografia e gravura em metal (água forte e ponta seca).<sup>62</sup>

*Aproximava-se a redescoberta, da arte gráfica, dentro do esforço renovador do expressionismo germânico, do qual Segall foi participante europeu e importantíssimo difusor em nosso país, pelo valor estético de sua obra, em álbuns de litos e águas-fortes que os trouxe e através das xilogravuras contrastadas e possantes que aqui fez.*<sup>63</sup>

Nas exposições em São Paulo e Campinas, em 1913, não expõe gravuras, somente pinturas e desenhos, estas ainda numa linguagem mais próxima do Impressionismo,<sup>64</sup> desenvolvendo sua atividade de gravador na Europa, desde 1908 até seu estabelecimento definitivo no país em 1924 e após isto já no Brasil, até o final da década de 30, quando é mais intensa sua produção de gravuras.

*Desde as gravuras feitas em 1910 na Alemanha preferia imagens de síntese e força, podendo-se dizer que nesse "metier" atingiu o expressionismo mais rapidamente que na pintura.*<sup>65</sup>

Sua formação na Alemanha, onde vive a partir de 1907, faz com que associe-se ao Expressionismo em Berlin e Desdren, onde participa da **Dresdner Sezession** e do **Gruppe 1919**, num período de efervescência social e política, marcando isto sua produção posterior:

---

<sup>62</sup> São processos de gravura em metal, sendo a água forte feita passando-se verniz próprio para isso, que impermeabiliza a superfície do metal, riscando-se, removendo-se o verniz, criando-se a imagem. Após, leva-se a matriz a um banho de ácido que corrói o metal, permitindo a reprodução do desenho. A ponta seca é feita simplesmente riscando-se a superfície do metal com uma ponteira afiada, criando-se a imagem.

<sup>63</sup> Barata, Mário. Primórdios da Gravura Brasileira. p 21.

<sup>64</sup> É curioso como mesmo no ambiente provinciano, desconhecedor das tendências modernas, a exposição de Segall em Campinas deixou um testemunho perspicaz sobre suas obras, num artigo de Abílio Álvaro Miller, **Um Pintor de Almas**, junho de 1913, no jornal **Comércio de Campinas**, em que nota a feição psicológica e humana de sua pintura, cunhando o termo **pintor de almas**, que define bem sua obra. in Segall, Lasar. Antologia de Textos Nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, Temas e Debates 2. 1982. p17.

<sup>65</sup> Daher, Luis Carlos. **Gravadores Expressionistas**. op cit. p 2.

*Sua obra representa em nosso país, com uma qualidade muito alta, a corrente expressionista, que marca tão profundamente a tendência mais viva da pintura social em nossa época.*<sup>66</sup>

José Roberto Teixeira Leite assinala sua importância como gravador notando que ele não é um pintor que grava, mas um autêntico gravador, servindo sua gravura como meio de experimentação formal para temas depois cristalizados na pintura: (...) *bem compreendeu as leis peculiares à gravura, e soube elaborar, obediente a elas, uma obra pessoal.*<sup>67</sup>

Sua gravura concisa, a maior parte feita até os anos 30, revela a concepção da xilogravura como meio simples na forma e veemente, expressivo na mensagem, através de recursos gráficos como superfícies contrastantes, amplas de pretos e brancos e linhas definidas de contorno: (IL 8)

*De todas essas considerações, se conclui que a gravura de Segall é expressionista no repertório e na forma. Ele usou todos os recursos expressivos na sua obra gráfica - não apenas no trabalho de gravação da matriz, como no modo de imprimi-la.*<sup>68</sup>

Sua linguagem formal associa o impulso interior do artista expressionista com os recursos plásticos, especialmente na gravura, de simplificação geométrica e estruturação do espaço similar ao cubismo, presentes em alguns gravadores do grupo **Die Brücke**, como Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Ernst L. Kirchner, aproximando-se de soluções plásticas da Nova Objetividade:

*Assim, pois, seu expressionismo não se alimenta de paroxismos emocionais, mas de tensão contida, de expectativa dramática. Converte-se numa espécie de compromisso entre o drama social sempre existente na arte dos expressionistas e a*

<sup>66</sup> Bento, Antônio. O Pintor Expressionista. Rio de Janeiro: Para Todos, 15/08/57. in Miller, Álvaro et al. Lasar Segall. Antologia de Textos Nacionais sobre a obra e o artista. p 75.

<sup>67</sup> Leite, José Roberto Teixeira Leite. A Gravura Brasileira Contemporânea. p 19.

<sup>68</sup> Becari, Vera d'Horta. Preto no Branco. in A Gravura de Segall. Rio de Janeiro: Museu Lasar Segall/Fundação Nacional Pró-Memória/Minc, 1987. catálogo de exposição. Paço Imperial, 20/08-25/09/87. p 20.

*severidade da composição e ausência de movimento e terceira dimensão dos cubistas.*<sup>69</sup>



IL 8. Lasar Segall. *Casa do Manguê*. 1929. xilogravura. 31,5 X 42 cm. Fonte: Gravura Brasileira. 4 Tempos. p 16.

Este aspecto exemplar, de antecipação de uma linguagem expressionista, presente em toda a sua obra, especialmente na sua obra gráfica, incluído o desenho, ajuda a divulgar uma das correntes de origem européia. Tendo permanecido algumas de suas obras no Brasil, após a exposição de 1913, na coleção do Senador Freitas Valle, na Vila Kyrial, então ponto de encontro de artistas e intelectuais, sendo possivelmente conhecidas dos futuros modernistas brasileiros.<sup>70</sup> Um dos intelectuais seria por exemplo, Mario de Andrade, que conhecia a língua alemã<sup>71</sup> e acompanhava através de jornais e revistas alemãs a carreira de Segall, tendo inclusive, logo de seu

<sup>69</sup> Aquino, Flávio de. Integridade e Coerência. *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro, 1/08/57. in Miller, Álvaro et al. Lasar Segall. Antologia de Textos Nacionais sobre a obra e o artista. op cit. p 66.

<sup>70</sup> Becari, Vera d'Horta. Preto no Branco. in A Gravura de Segall. p 11.

<sup>71</sup> Mário de Andrade pelos contatos com a cultura alemã, amplia além da influência somente francesa tradicional no Brasil, interessando-se pelo Expressionismo como a estética que melhor permitiria a união de elementos estéticos e ideológicos. Schwartz, Jorge. O expressionismo pela crítica de Mario de Andrade, Mariátegui e Borges. in Beluzzo, Ana Maria de Moraes. (org.) Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. p 81.



retorno ao Brasil, escrito um artigo sobre a pintura de Segall.<sup>72</sup> Esta aproximação de Mário de Andrade com a língua alemã permite que ele seja o elemento de ligação e divulgação da corrente expressionista, apoiando e entendendo as manifestações plásticas de Segall e Anita Malfatti desde seu início, abrindo o espaço das influências européias, além das vindas de Paris e da Itália.

*Com a dupla conexão de uma arte de heranças formais tão possantes e criadoras - ligada ao que o expressionismo alemão produziu de formalista - e de sentido humanista e humanitário tão profundo, o canto segalliano marcou visceralmente o século XX brasileiro, constituindo um dos suportes de expressão maior do modernismo brasileiro, nos decênios de sua implantação e afirmação vitoriosa, dentro da sofrida cultura brasileira deste século.*<sup>73</sup>

No seu retorno ao Brasil, Segall já dominava todos os processos gráficos, representando um contraponto às informações estéticas aqui presentes, além de estímulo a uma linguagem expressiva:

*A proposta essencialmente expressionista de uma arte ligada ao irracional, ao primitivo, à emoção, ao humano na arte, e ao "interiormente verdadeiro", que Segall trazia, era em grande parte coincidente com as teses modernistas, e serviu como reforço importante na aproximação com as vanguardas de origem alemã.*<sup>74</sup>

A influência de Segall se fará primordialmente por sua obra gráfica, através de exposições e reproduções de seus trabalhos. Não foi professor como o foram depois Goeldi e Lívio Abramo, no final de suas vidas. Atuou, depois de 1950, como parte do corpo de consultores do MASP (Museu de Arte Moderna de São Paulo), no Instituto de Arte Contemporânea, onde entra em contato, no curso de Poty

<sup>72</sup> Becari, Vera d'Horta. Preto no Branco. in A Gravura de Segall. catálogo de exposição. p 11. O artigo de Mario de Andrade - Pintura - Lasar Segall - foi publicado em A Idéia, São Paulo, 1924, nº 19.

<sup>73</sup> Barata, Mário. A Eterna Esperança de Segall. Arte Hoje. Rio de Janeiro, set 1977. in Miller, Álvaro et al. Lasar Segall. op cit. p 108.

<sup>74</sup> Becari, Vera d'Horta. op cit. p 13.



Lazzarotto, com uma nova geração de artistas, como: Mário Gruber, Luis Andreatini, Aldemir Martins, Marina Caram entre outros.<sup>75</sup>

A mesma formação européia marcada pelo Expressionismo Alemão estará presente em Oswaldo Goeldi (1895-1961). Nascido no Brasil, filho do naturalista suíço Emílio Augusto Goeldi, aos seis anos retorna à Suíça onde desenvolve estudos artísticos e absorve os ensinamentos e clima do Expressionismo Alemão, principalmente através da obra de Alfred Kubin, desenhista e gravador participante do grupo alemão *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) em Munique, juntamente com Kandinsky, Franz Marc e Paul Klee, cuja: (...) obra romântica, fantástica, concebida dentro do expressionismo, tendência que será marcante em toda sua obra.<sup>76</sup> com quem se manterá ligado por correspondência por toda a vida, obra esta: (...) a qual não só lhe abre perspectivas novas, como também o confirma nos caminhos que andava trilhando.<sup>77</sup>

*Seu mundo foi o de Kubin, voltado para o fantástico, para o imaginário e o dramático. Suas figuras chegam até ao macabro, onde domina a força da massa preta, trabalhada por uma iluminação sobrenatural.*<sup>78</sup>

Outros autores marcantes na obra de Goeldi serão Gauguin e Edvard Munch, através de suas xilogravuras, tanto num aspecto de desenvolvimento técnico da linguagem, como no clima e expressividade interiores, principalmente Kubin e Munch:

*Os dois grandes expressionistas lhe haveriam de servir desde então de ponto de referência principal na busca de uma linguagem em que a angústia passa sob a forma de fantástico.*<sup>79</sup>

<sup>75</sup> Becari, Vera d'Horta. op cit.

<sup>76</sup> Botelho, Adir. Cela. Goeldi. Dois Pioneiros da Moderna Gravura Brasileira. Rio de Janeiro: Museu D João VI/CLA/EBA/UFRJ, maio/junho 1980. catálogo de exposição. p 19.

<sup>77</sup> Machado, Aníbal M. Goeldi. Rio de Janeiro: MEC, 1955. Coleção "Artistas Brasileiros". p 12.

<sup>78</sup> Certain, Yeda Fiuza. Goeldi Ilustrador na Brasilidade Modernista. in Oswaldo Goeldi. op cit. p 16.

<sup>79</sup> Pontual, Roberto. Entre dois séculos. op cit. p 23.

*Nos desenhos de Goeldi descobri Kubin algo de "surpreendente e louco", que o colocava no posto avançado de uma linha em que já se encontravam Munch e o próprio Kubin.*  
80

Goeldi retorna ao Brasil em 1919, expondo desenhos em 1921 no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Somente principia a gravar em 1924, após aprendizado com Ricardo Bampi, artista brasileiro educado na Alemanha, reforçando sua definição pelo Expressionismo através do conhecimento da técnica.<sup>81</sup> Seu interesse pela xilogravura desenvolve-se como um contraponto ao desenho, que exercia e exercitará ao longo de toda sua vida, como também pelos aspectos técnicos e expressivos que encontra, próprios da xilogravura, conforme seu depoimento: *Comecei a gravar para impor uma disciplina às divagações a que o desenho me levava. Senti necessidade de dar um controle a essas divagações.*<sup>82</sup> Esta atração pelo processo da xilogravura como meio controlador, canalizador das suas imagens interiores é notada também por Aníbal Machado:

*No trato da madeira resistente, impõe disciplina aos ímpetos de seu temperamento, mas nem assim consegue dominar seu demônio interior.(...) Seu "expressionismo" não obedece a formalismos e artifícios de escola: é exigência do temperamento. À rapidez do impulso criador corresponde a dinâmica do traço.*<sup>83</sup>

Isto resultará num domínio da técnica, no sentido de adequação às suas necessidades expressivas, que tornam a xilogravura como uma linguagem natural sua, seu meio expressivo por excelência, que não pode ser desligado do desenho, acompanhando-o, como nota o Prof. Quirino Campofiorito:

*Goeldi foi basicamente um desenhista. A xilogravura tem origem nessa consciência da forma que o desenho sustenta. A cor, quando surge em seu trabalho, não se exhibe como pintura, mas como elemento que empresta à gravura em*

<sup>80</sup> Machado, Aníbal. op cit. p 13.

<sup>81</sup> Herkenhoff, Paulo. Encontro de duas noites. São Paulo: Guia das Artes, revista, ano 6 n° 29, junho/julho 1992. p 30-40. O autor considera Ricardo Bampi, gravador e escultor com traços expressionistas, um precursor da xilogravura modernista no Brasil. p 34.

<sup>82</sup> Entrevista a Ferreira Gullar. Jornal do Brasil. in Oswaldo Goeldi. op cit. p 111.

<sup>83</sup> Machado, Aníbal. op cit. p 14-16.

*branco e preto um efeito a mais, sem lhe determinar a expressão. No tratamento singelo que destina à incisão, grava com seu jeito de desenhar, espontaneamente, sem artificios formais, sem a sobrecarga de efeitos técnicos que venham complicar a leitura ou desviar o interesse primordial para digressões ou complexidades estéticas. (...), fazia sua gravura como se simplesmente estivesse escrevendo, com signos abstratos ou figurativos, com recursos técnicos diretos e simples.*<sup>84</sup>

A importância do desenho para Goeldi é demonstrada por suas próprias declarações, quando a idéia a ser criada é definida na superfície da madeira, até que esteja completa, satisfatória, vindo, então, a etapa da gravação em si, quando as soluções formais transformam-se em soluções gráficas:

*Sempre quero expressar alguma coisa que é anterior às formas que gravarei, que envolve um sentimento qualquer de angústia, solidão ou de fantástico. Não gravo diretamente, desenho primeiro sobre a chapa, dispondo as zonas de cor, de massa preta, os brancos, e só gravo mesmo quando considero que a idéias (sic) está clara, e então gravo dum arranco do começo ao fim.*<sup>85</sup>

Sua importância e característica fundamental, que toma-o único dentro do contexto da arte brasileira, provém desta dedicação à arte gráfica, especialmente à xilogravura, num país e num período de tão pouco prestígio desta, e com uma força interior, uma expressividade própria, que fazem-no um artista singular no Modernismo Brasileiro, um artista à margem:

*A sombra, a solidão e o anonimato, como estados do homem, são exatamente as condições de Goeldi como expressionista nos primeiros anos no Brasil, (...). Como artista expressionista parte sempre do pressuposto de que nada há, e instaura uma realidade a partir de uma operação. Essa é a razão do seu exílio aqui: poder instaurar o que não existe.*<sup>86</sup>

<sup>84</sup> Campofiorito, Quirino. Goeldi: a gravura como escrita. in Revista do Brasil. Ano 1 n° 1/84. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro/Secretaria de Ciência e Cultura/Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. p 36.

<sup>85</sup> Entrevista a Ferreira Gullar. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 12/01/57. Suplemento Dominical. p 3. in Oswaldo Goeldi. op cit. p 112.

<sup>86</sup> Cabo, Sheila. Goeldi. Modernidade Extraviada. Rio de Janeiro: Diadorin/Adesa, 1995. p 28.



Seu trabalho distingue-se da positividade modernista da Semana de 22, com Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, de atualizar a arte brasileira através das vanguardas européias e a busca do nacional, centrando-se nas condições de angústia do homem frente ao mundo e à sociedade, uma das características essenciais do expressionismo alemão, como uma das respostas possíveis da arte frente à crise do homem ocidental, que as vanguardas modernas procuram responder, apreendendo no ambiente brasileiro uma dimensão universal do homem: (IL 9)

*Nas gravuras e desenhos estão expostos o "horror e a barbárie", condição da arte aqui. O reconhecimento da barbárie na produção de Goeldi pode ser percebido ainda, pela opção do artista em negar a produção, trabalhando no seu avesso, ou seja, buscando a imediaticidade dos materiais primitivos, na escolha de técnicas pouco sofisticadas, assim como recusando eticamente artifícios proporcionadores de uma ordenação mais coerente com o entendimento modernista brasileiro em arte.<sup>87</sup>*



IL 9. Oswaldo Goeldi. *Mortos*. xilogravura. 22 X 16 cm. Fonte: Oswaldo Goeldi. p 89.

<sup>87</sup> Cabo, Sheila. op cit. p 38.



Esta dimensão universal filtrada através do ambiente brasileiro é o mais característico em sua obra, onde a condição humana revela-se nas paisagens, objetos, animais, adquirindo vida própria: *Vivem uma vida póstuma e alusiva. Quase como personagens.*<sup>88</sup>

*O universalismo e o sentimento dramático de seus trabalhos transcendem os aspectos estilísticos e os discursos mais abrangentes de algumas obras modernistas que animavam o quadro das artes plásticas brasileiras naquele momento.*<sup>89</sup>

O sentido dramático, fantástico de sua obra é determinado, não tanto pelo uso dos contrastes pretos e brancos da xilogravura, do predomínio da superfície negra sobre os traços escavados pela goiva, mas antes de tudo, pelo tratamento da imagem, das formas, figuras e objetos. O mesmo drama e fantasia estão presentes também em seus desenhos, tanto a bico de pena, aguada, como a carvão. A intensidade expressiva das suas xilogravuras e desenhos advém da integração entre a imagem elaborada e os recursos técnicos empregados, no domínio desses recursos a serviço do seu imaginário. *O entalhe na madeira exige esforço e paciência. Goeldi fêz-se artesão, a fim de que as dificuldades técnicas não lhe retardassem a expressão artística.*<sup>90</sup>

Sua obra logo é notada por intelectuais e escritores, recebendo estímulo e apoio de autores ligados ao modernismo nascente, como Manuel Bandeira, Álvaro Moreyra e Aníbal Machado. Em 1930 lança o álbum **10 Gravuras em Madeira** com texto de apresentação de Manuel Bandeira, um marco na gravura brasileira, onde seus trabalhos já apresentam-se tecnicamente maduros. Após o que, viaja para a Europa, realizando exposições em Berna e Berlim. Desenvolve então sua atividade gráfica como desenhista e xilógrafo divulgando seus trabalhos através de ilustrações de livros, jornais e revistas, notando-se a afinidade da sua criação com os textos que ilustrou, formando um todo orgânico entre a ilustração e o texto. Inicia no semanário

---

<sup>88</sup> Machado, Aníbal. op cit. p 17.

<sup>89</sup> Botelho, Adir. A Xilogravura no Brasil. in Xilogravuras. catálogo de exposição. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: ag/1988. p 7.

<sup>90</sup> Machado, Aníbal. op cit. p 15.

O Malho chamado por Álvaro Moreyra e mais tarde, em 1941, ilustra o suplemento dominical de **A Manhã, Autores e Livros**. Ilustra os livros **Canaan** de Graça Aranha, em 1928; **Mangue** de Benjamin Costallat, em 1929; **Cobra Norato** de Raul Bopp, em 1937, utilizando pela primeira vez a cor nas suas xilogravuras; **Martim Cererê** de Cassiano Ricardo em 1945; para a revista **Clima** cria a série de xilogravuras denominada **Balada da Morte** em 1944; assim como as edições ilustradas das obras de Dostoiévski pela Editora José Olímpio:

*Do ponto de vista da produção de Goeldi, a múltipla reprodução de seus trabalhos por meio de impressos vai ser uma tentativa de inserção social de seus trabalhos dentro da produção artística em geral, um recurso alternativo para que a sua linguagem plástica se vincule mais facilmente junto ao público.<sup>91</sup>*

Sua importância no cenário artístico brasileiro é cada vez mais destacada, não só por sua obra em si, mas também pelo aspecto da sua influência no estabelecimento de uma linguagem artística moderna na gravura brasileira de vertente expressionista. Também, como vê Carlos Zílio, uma outra possibilidade do espaço modernista no Brasil, a apreensão do nacional numa dimensão universal do homem e do país, dentro de uma visão expressionista, mostrando a complexidade do processo da arte brasileira, não se esgotando o modernismo nos seus aspectos iniciais da Semana de Arte Moderna:

*Expressionista e utilizando-se da gravura, técnica muito pouco praticada e valorizada, mantendo-se ainda contrário à política cultural modernista, sua posição seria necessariamente marginal.<sup>92</sup>*

Goeldi caracteriza-se também por ter desenvolvido sua obra exclusivamente através da xilogravura e do desenho, sendo como que o fundador da estirpe de artistas inteiramente dedicados à gravura como meio de expressão individual. Sua influência se fará muito através do exemplo de dignidade ao ofício e também, nos

<sup>91</sup> Klabin, Vanda Mangia. Goeldi e as Instituições de arte no Brasil. in Oswaldo Goeldi. op cit. p 43.

<sup>92</sup> Zílio, Carlos. O Outro Modernismo. in Oswaldo Goeldi. op cit. p 9.

últimos anos de sua vida, como professor de xilogravura, na Escolinha de Arte do Brasil do Rio de Janeiro (1952), e na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1955-1961):

*Inversamente, foi Goeldi, dos artistas de sua geração, um dos que mais fundamente marcaram os mais jovens, fosse diretamente através do ensino (que exerceu na Escola Nacional de Belas Artes e na Escolinha de Arte do Brasil), fosse, indiretamente, pelo impacto que causaram suas estampas e desenhos.<sup>93</sup>*

Segundo depoimento de Adir Botelho, sua atuação como professor pautava-se pelo estímulo à liberdade de criação do aluno e pela atitude ética perante a arte e o ofício da gravura que procurava transmitir:

*No magistério procurou incutir entre os alunos o respeito e o amor à profissão. Ensinava-lhes o artesanato, o manejo dos instrumentos, a fim de que as dificuldades técnicas não lhes prejudicassem a expressão artística. Estimulava a capacidade criadora de cada um, levando-os a seguir suas próprias tendências, despertando-os às suas emoções.<sup>94</sup>*

O terceiro dos assim chamados pioneiros, Lívio Abramo, (1903-19???) introduz-se na xilogravura em 1926. Não tem a mesma formação europeia dos anteriores, mas absorve o Expressionismo seguindo os exemplos de Goeldi e Lasar Segall, desenvolvendo a xilogravura de modo autodidata:

*Nele, o expressionismo não custa assentar-se como influência básica, que o conhecimento da obra de Segall, cedo na década de 30, torna ainda mais insistente.<sup>95</sup>*

Foi o representante, na sua obra inicial, nos seus primeiros períodos, durante a década de 30, de uma expressão social e política na xilogravura, influenciado pelas exposições de arte alemãs em 1929 e 1930. De início suas gravuras de aspectos

<sup>93</sup>Leite, José Roberto Teixeira. De Goeldi ao Abstracionismo. in Mostra da Gravura Brasileira. op cit. p 26.

<sup>94</sup>Botelho, Adir. Cela. Goeldi. op cit. p 23. Foram alunos de Goeldi, além de Adir Botelho, Newton Cavalcanti, Hugo Mund, Chlau Deveza, Gilvan Samico, Rachel Strosberg, Sérgio Campos Melo, Júlio Vieira, Jesuino Ribeiro, Antônio Dias, etc.

<sup>95</sup>Pontual, Roberto. Entre Dois Séculos. op cit. p 106.

tosco e técnica incipiente, refletindo o autodidatismo, retratam os subúrbios paulistanos, seus habitantes e paisagens, tomando-se nos anos 30, mais expressionistas em que (...) *acentua, com fortes traços sugestivos, a realidade que tem ante si.*<sup>96</sup>

*De início, elas são toscas, buscam apenas o contraste direto entre o branco e o preto; em 1933 passam a tornar-se ilustrativas, mas já em 1935 ganham força, em 1937 são intensamente expressionistas.*<sup>97</sup>

Segue uma das linhas e possibilidades da xilogravura expressionista, qual seja a de envolvimento social e político explícito, uma arma de denúncia, um elemento da luta ideológica da época, época esta de acirramento de ideologias políticas extremas. (IL 10) Para Lívio Abramo a linguagem expressionista era a linguagem que mais refletia o momento:

*Comecei muito impressionado com os problemas humanos e sociais. Àquela época, outra não podia ser a maneira de expressão senão a impulsiva, a apaixonada, a maneira expressionista, que é a própria dos tempos convulsionados, de posições radicais.*<sup>98</sup>

Segundo Aracy Amaral, Lívio Abramo seria um pioneiro da preocupação social do artista, dentro de uma linguagem expressionista, não realista, revelada nos temas de fábricas, operários, vilas operárias, coincidindo com a temática do grupo Santa Helena. Acompanha o momento da arte brasileira da década de 30, em que as preocupações sociais estão na ordem do dia:

---

<sup>96</sup> Leite, José Roberto Teixeira. A Gravura Brasileira Contemporânea. op cit. p 22.

<sup>97</sup> Horta, Arnaldo Pedrosa d'. Trecho de artigo do jornal O Estado de São Paulo, 25/5/1972. in Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Boletim nº 1. 1991. p 17.

<sup>98</sup> Abramo, Lívio. Lívio, por Lívio. depoimento. 1970. in Lívio Abramo. Retrospectiva. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1976, out/nov 1976. p 13.





IL 10. Lívio Abramo. *Guerra*. 1937. xilogravura. 39 X 20,8. Fonte: AMARAL, Aracy A. Arte. Para Quê? p 78.

*(...) profundamente tocado pela influência do expressionismo alemão, visto em exposições apresentadas em São Paulo em 1929 e 1930. Dessa tendência, o expressionismo, não se afastaria por longos anos. (...) seria numa linha expressionista que abordaria a vida do operariado paulistano em inícios dos anos 30 (...)*<sup>99</sup>

*É ele o primeiro artista, ao que saiba, a transpor para a xilo o tema da luta de classes: (...). Havia nas xilos e linóleos de Abramo, num desenho límpido e forte, um acento caloroso de solidariedade de classe.*<sup>100</sup>

São característicos de seus trabalhos iniciais, marcados pelo interesse social, as ilustrações para jornais políticos como **Luta de Classes** em 1931 e **O Homem Livre** em 1933, jornais de oposição esquerdista. Os temas de trabalhadores, de fábricas, operários, manifestações de protesto, sendo, parece, o primeiro a retratá-los numa concepção contemporânea, política, as vezes semelhantes a gravuras alemãs da Nova Objetividade. A série **Espanha** (1936-1938), sobre a guerra civil espanhola mantém o caráter expressionista de denúncia, de protesto, em composições bruscas e intensas. Na década de quarenta a partir das ilustrações do livro **Pelo Sertão** de Afonso Arinos em 1948, publicado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, sua linguagem adquire um requinte técnico, uma precisão de gravação que o distancia da temática social e plasticamente do Expressionismo inicial:

*Nenhum nome na moderna gravura brasileira explorou na xilogravura com tanta mestria técnica, com tanta virtuosidade de expressão, com tanto requinte de texturas. (...), do expressionismo pungente dos anos trinta ao refinado simbolismo e à geometria das décadas que seguiram, (...)*<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Amaral, Aracy. Arte Para Quê?. op cit. p 36.

<sup>100</sup> Pedrosa, Mário. Mundo, Homem, Arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975. p 278. O linóleo referido na citação é um material usado desde o início do século como substituto da madeira para gravação em relevo. Utilizado como passadeira ou para forrar paredes, é feito de cortiça moida e prensada com óleo de linhaça sobre uma trama de cânhamo. Hoje materiais sintéticos substituem o linóleo.

<sup>101</sup> Neistein, José. Retrospectiva de Lívio Abramo. Washington, 1974, fevereiro - março de 1974. in Museu da gravura Cidade de Curitiba. Boletim n° 1. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba. sd. p 15

Seu desenvolvimento posterior seguirá outros caminhos, menos dentro de um repertório formal expressionista, mais formal e geométrico, mas sempre marcado por uma expressividade pessoal, uma transposição de visão pessoal na xilogravura. Desenvolve então séries de xilogravuras como **Rio** (1952), **Festa** (1954), **Paraguai** (1957). Neste ano funda o **Taller de Grabado Julian de la Herreria** em Assunção, exercendo marcante presença como professor no Paraguai, do mesmo modo que em São Paulo, quando funda em 1960, juntamente com Maria Bonomi e João Luis Chaves o **Estúdio Gravura**.

A aproximação destes tres autores, fundadores de uma perspectiva gráfica na xilogravura, faz-se pela linguagem expressionista, em que pesem seus diferentes modos de tratamento formal da matéria, temas, visão de mundo. São artistas que criam num ambiente limitado, especialmente em termos de artes gráficas, uma vertente, uma linhagem expressiva desenvolvida por diferentes outros artistas até o presente.

Comum aos três pioneiros é a atitude ética, profundamente comprometida com sua arte, de honestidade em relação às suas linguagens pessoais, coerentes consigo mesmos. Com exceção de Lasar Segall, primordialmente pintor, embora sua obra gráfica seja relevante no conjunto total de sua produção, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo são essencialmente artistas gráficos, dedicando-se ao desenho e à xilogravura, abrindo caminhos para artistas posteriores: *O pioneirismo nos anos vinte e trinta era um fato corriqueiro para aqueles artistas que começavam na crise um caminho novo na arte.*<sup>102</sup> Estes artistas fundam uma vertente na arte brasileira, através da xilogravura, que permanece posteriormente.

*Os dois na realidade enfrentam os mesmos obstáculos abrindo caminho num meio totalmente desprovido de tradição, construindo as bases e preparando os fundamentos da arte de*

---

<sup>102</sup> Abramo, Lívio. depoimento. in Museu da Gravura Cidade de Curitiba. Boletim nº 1. p 8.

*gravar em madeira, coerente com as mais autênticas fontes da cultura e da moderna realidade brasileira.*<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Botelho, Adir. A Xilogravura no Brasil, op cit. p 8.



## 4 GERAÇÕES POSTERIORES E CONTINUIDADE DA LINGUAGEM EXPRESSIONISTA.

### 4.1 ENVOLVIMENTO SOCIAL DA GRAVURA

O período posterior ao surgimento dos pioneiros gravadores modernos no Brasil, correspondendo a grosso modo aos anos 30 e 40, será balizado pela acentuação das preocupações sociais e políticas na arte. Toda uma geração de xilogravadores que começou a praticar a gravura a partir do exemplo e ensinamento dos pioneiros, será influenciada por estas preocupações, de um modo temporário ou permanente.

Este período será determinado pela crise econômica posterior a 1929 e pela radicalização política mundial em termos da luta entre comunismo e fascismo. A preocupação inicial do Modernismo Brasileiro em criar uma arte nacional com uma linguagem atualizada internacional, dará lugar a uma busca de uma arte vinculada ao povo brasileiro e destinada à ele. Revela-se isto com os grupos de São Paulo e Rio de Janeiro dos artistas "proletários" já citados,<sup>1</sup> retratando as situações de trabalho, a miséria, a paisagem suburbana. Diferente da primeira geração de modernistas:

*(...) que a maioria deles contou com meios materiais para liberar-se de encomendas e demandas que exprimissem a pauta de gostos dos segmentos enriquecidos da burguesia cafeeira e dos imigrantes bem sucedidos no comércio e na indústria.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Veja-se p 74 do capítulo anterior.

<sup>2</sup> Durand, José Carlos. op cit. p 87.

Acompanha esta politização do Modernismo Brasileiro a repercussão dos projetos políticos culturais da esquerda no mundo, sendo a arte vista como reflexo da realidade e instrumento de conscientização e transformação do mundo. Esta segunda geração de artistas modernistas, muitas vezes de origem modesta, será absorvida pela profissionalização, pela luta para a ampliação do campo cultural no país, inclusive em termos de criação de um mercado de arte. É o período das associações de artistas plásticos, da aproximação com escritores e jornalistas, surgindo então, o início de uma crítica de arte especializada, de revistas e jornais culturais, com abertura para as artes plásticas. São exemplos de atuação crítica com envolvimento social da época os textos de Mário de Andrade e Sérgio Milliet.

Nas décadas de 30 e 40 também começam a surgir novos centros econômicos e culturais, fora do âmbito europeu, que influem no campo artístico, como o México com seu Muralismo, decorrente da Revolução de 1910. Terá grande prestígio na época, como manifestação de uma arte engajada social e politicamente, com aspectos nacionalistas, especialmente na América Latina, gerando influência direta em vários artistas, como em Portinari no Brasil e na Arte Indigenista sul americana e mesmo em artistas norte americanos. Outro país que começa então a projetar-se é os Estados Unidos, com uma política determinada de divulgação e contato com a América Latina em todas as áreas culturais e meios de comunicação. São exemplo disso a participação e premiação de Portinari em 1935 na exposição do Instituto Carnegie em Pittsburgh e mais tarde, em 1941, a realização de painel para a Fundação Hispânica na Biblioteca do Congresso em Washington.<sup>3</sup> Portinari será a “figura símbolo” deste período de “construção” do Modernismo, passada a fase de polêmica da década de 20.<sup>4</sup> Absorve influências expressionistas, especialmente nos seus trabalhos de cunho social, acompanhando a tendência da época:

*A linguagem expressionista, pela força emotiva e psicológica de sua deformação, parece ser realmente a mais adequada à expressão do pensamento social de Portinari.*<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Fabris, Annateresa. Portinari, Pintor Social. p 5 e ss.

<sup>4</sup> Fabris, Annateresa. *idem*.

<sup>5</sup> Fabris, Annateresa. *idem*. p 138.

Este período no Brasil será caracterizado pela ampliação geográfica do Modernismo, acompanhando o desenvolvimento de polos regionais de cultura como Salvador, Porto Alegre, Recife, Curitiba, Belo Horizonte. Há também uma diversificação de tendências na Arte Brasileira, desde laivos de Surrealismo com Ismael Nery até a continuidade do Expressionismo inicial de Anita Malfatti e Lasar Segall, passando pelo Realismo Social que marcará também o período. Continua a assimilação de modelos externos, dentro de uma perspectiva de um país à margem das manifestações culturais dos países desenvolvidos, e de acordo com as motivações próprias da cultura brasileira. Mantem-se a influência do Pós-Cubismo da Escola de Paris, do Muralismo Mexicano, do Expressionismo Alemão: *Se vai se fazer apelo ao Muralismo mexicano e ao Expressionismo é porque eles respondiam a necessidades precisas das inquietações culturais brasileiras.*<sup>6</sup> Os fatos e processos dessas décadas afirmam as mudanças do período:

*Eles sugerem que, a partir de 1930, quando a crise econômica estrangulou o contato com os centros artísticos internacionais, até 1960/1965, quando tomou impulso o mercado de arte, o campo das artes plásticas no Brasil caminhou bastante em sua estruturação interna e em sua autonomia em relação ao conjunto do campo cultural brasileiro, assim como em relação ao campo artístico internacional.*<sup>7</sup>

As décadas de 30 e 40 serão marcadas pela afluência de artistas europeus fugidos da recessão, das perseguições políticas e da guerra.<sup>8</sup> Dentre eles, Axl Leskoschek (1889-1976), (IL 11) gravador e ilustrador austríaco, terá fundamental importância na evolução da gravura brasileira, sendo destacada sua atuação como professor. Chega ao Brasil e estabelece-se no Rio de Janeiro em 1939, realizando sua obra gráfica, principalmente de ilustração de livros de 1940 a 1948, quando retorna à Europa, dando continuação a sua produção europeia. Seus mais importantes trabalhos serão as ilustrações para a Editora José Olímpio, de obras de

<sup>6</sup> Zílio, Carlos. A Querela do Brasil. p 115.

<sup>7</sup> Durand, José Carlos. op cit. p 143.

<sup>8</sup> Por exemplo, chegam ao Rio de Janeiro: Bruno Leschovski, Geza Heller, August Zamoysk, Dimitri Ismailovitch, e na década de 30: Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva, Emeric Marcier. in Morais, Frederico. Axl Leskoschek: o auge no Brasil. in Axl Leskoschek e seus alunos. Brasil 1940/1948. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria Banerj, março/1985. catálogo de exposição. p 9.

Dostoiévski - *O Eterno Marido* (1943), *Os Irmãos Karamazov* (1944), *Um Jogador* (1945), *Os Demônios* (1946), realizando cerca de 200 xilogravuras para estes livros.<sup>9</sup> Considerado por alguns, como José Roberto Teixeira Leite, menos como expressionista do que realista,<sup>10</sup> é visto por outros como Luis Carlos Daher, dentro de uma linha “realista expressionista”:

*Embora Realismo e Expressionismo sejam mais ou menos incompatíveis, muitos visualizam uma terceira tendência, síntese entre a dramaticidade das deformações expressionistas com a indiferença do Realismo pelos transbordamentos do Ego.*<sup>11</sup>



IL 11. Axl Leskoschek. Ilustração para Dostoiévski. xilogravura. 12 X14. Fonte: Gravura de Arte no Brasil. Proposta para um mapeamento. p 3.

O movimento artístico no Rio de Janeiro, então capital do país, era ainda incipiente, não havendo espaço e mercado para a sobrevivência do artista, somente

<sup>9</sup>Outros livros ilustrados por Leskoschek foram: *Uma Luz Pequeninha* de Carlos Lacerda (1948), *Dois Dedos* de Graciliano Ramos (1945).

<sup>10</sup>Leite, José Roberto Teixeira. A Gravura Brasileira Contemporânea. p 32.

<sup>11</sup>Daher, Luis Carlos. *Gravadores Expressionistas*. p 6.



com seu trabalho. Como assinala Frederico Morais, o primeiro museu (Museu Nacional de Belas Artes) foi criado em 1937 e a primeira galeria específica de arte, a Petite Galerie, em 1953. As exposições eram feitas em locais improvisados como o Palace Hotel (na Avenida Rio Branco), no Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) ou no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, todos na Cinelândia. Sendo o circuito de arte tão restrito para os artistas em geral, para os gravadores o campo de trabalho era ainda mais limitado. *Assim, para o gravador, para o artista iniciante, o único mercado de trabalho era o das ilustrações para jornais e livros.*<sup>12</sup> Leskoschek segue então dando continuidade à sua atividade de ilustrador, iniciada na Europa nos anos 20, assim como os gravadores brasileiros Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, aproveitando o crescimento e profissionalização do mercado editorial e o surgimento de revistas e periódicos que abriam espaço para a literatura e as artes plásticas.

Suas xilogravuras, de pequenas dimensões, de caráter realista, mas também com certo acento expressionista e fantástico, correspondem à arte do período, marcada pela objetividade do real, sem abandonar a expressividade individual: (...) *na verdade, coexistem na sua gravura elementos expressionistas, realistas, abstratos e até surrealistas.*<sup>13</sup> Estes elementos realistas, expressionistas e fantásticos fazem com que Roberto Pontual associe suas xilogravuras com a gravura popular nordestina:

(...) *em xilogravuras de pequena dimensão onde se fundem expressionismo, surrealismo e realismo, e nas quais se pode encontrar curioso paralelo com as gravuras que acompanham os nossos livretos de cordel.*<sup>14</sup>

A importância maior de Leskoschek para a gravura brasileira será através de sua atuação como professor de xilogravura. Foi convidado pelo pintor Thomás Santa Rosa Jr. em 1946 para lecionar xilogravura no curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, destinado a formar profissionais nesta

<sup>12</sup> Morais, Frederico. Axl Leskoschek: o auge no Brasil. in Axl Leskoschek e seus alunos. Brasil/1940-1948. p 9

<sup>13</sup> Morais, Frederico. idem. p 16.

<sup>14</sup> Pontual, Roberto. Entre dois Séculos. p 153.

área. Dirigido e orientado por Santa Rosa, que lecionava Composição Decorativa, com a participação de Carlos Oswald, lecionando água forte e Annah Lewy, lecionando História da Arte, o curso teve pequena duração, encerrando-se em 1947. Mesmo assim atraiu futuros gravadores como Fayga Ostrower, Danúbio Gonçalves, Misabel Pedrosa. Após o fechamento do curso, Leskoschek prossegue lecionando para pequenos grupos de alunos em seu atelier no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, sendo alguns dos alunos, além de Fayga Ostrower, Edith Behring, Renina Katz, Décio Vieira, Ivan Serpa.<sup>15</sup>

Sua atuação como professor destacava-se pela valorização do exercício crítico, pelo domínio dos meios de expressão por parte dos alunos e pela análise crítica e objetiva, independente de empatias estéticas. Sua ênfase no domínio técnico e visão crítica do trabalho, além da honestidade intelectual e postura ética frente à arte são enfatizados por seus alunos.<sup>16</sup> Esta atuação como professor, como exemplo de postura ética frente à profissão e como xilógrafo, juntamente com os gravadores pioneiros, auxiliou a formar uma nova geração que dedica-se a gravura como meio de expressão como salienta Fayga Ostrower:

*Para os artistas de minha geração, a grande dívida é para com os pioneiros, gente como Leskoschek, Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi e Carlos Oswald, pelo fato de que eles viveram 20, 30 anos sem o menor incentivo - eles não tinham como vender seus trabalhos - mas sem jamais perder sua integridade artística. Creio que os da minha geração, fomos os primeiros a procurar esses mestres para adquirir conhecimentos.<sup>17</sup>*

A presença do Expressionismo imbuído de uma preocupação social será a característica predominante dos anos 30 e 40. Estará presente em São Paulo, por exemplo em membros do Grupo Santa Helena como Clóvis Graciano, e na obra de xilogravura de Manoel Martins, desde o início dos anos 40:

<sup>15</sup> Axl Leskoschek e seus alunos. op cit. p 10-15.

<sup>16</sup> Em depoimentos de Renina Katz e Fayga Ostrower. in Axl Leskoschek e seus alunos. p 29-41.

<sup>17</sup> Depoimento de Fayga Ostrower à equipe da galeria de Arte Banerj. 16/01/85. in Axl Leskoschek e seus alunos. p 42.

*Mas sobretudo observou-se durante dois decênios o envolvimento expressionista dos artistas, atraídos pela realidade circundante, que se fazia sentir tanto nas dimensões humana e social como na apreensão do espaço e da luz. esta situação de valoração de fatores endógenos sofreria mudanças consideráveis desde fins dos anos 40.*<sup>18</sup>

A gravura desempenhará papel fundamental na difusão de uma arte voltada para preocupações sociais e políticas. A partir dos centros Rio de Janeiro e São Paulo, difunde-se por outros estados com a nova geração de artistas gravadores, ampliando sua atuação:

*É justamente a partir do começo dessa década que se instalam cursos, clubes, núcleos e grupos de gravura em vários Estados, contando alguns com apoio oficial, dependendo outros da iniciativa privada.*<sup>19</sup>

A xilogravura marcadamente atrairá a atenção dos gravadores motivados pelo humano e social, dada a possibilidade expressiva que possui, pela simplicidade dos seus meios técnicos e materiais, pelo impacto comunicativo que possibilita, como o fez com os autores expressionistas europeus e os gravadores pioneiros no Brasil: *Entre todas as técnicas, a xilo foi a que melhor incorporou suas possibilidades gráficas às obras de militância política.*<sup>20</sup>

Outro evento importante para a gravura no início dos anos 50 é a atuação dos **Clubes de Gravura** em vários locais do país. Ligados estilisticamente ao realismo social, associam-se menos a uma linguagem expressionista, sendo a representação mais forte e importante da arte engajada política e socialmente, inclusive dentro de parâmetros ideológicos e partidários: *Agora, muitos outros engajavam-se nessa orientação, com uma visão expressionista ou assumindo os ditames do Realismo Social pregado pelo Partido Comunista.*<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Zanini, Walter. (org.) História Geral da Arte no Brasil. p 92.

<sup>19</sup> Costella, Antônio. Introdução à Gravura e História da Xilogravura. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984. p 109.

<sup>20</sup> Amarane, Leonor. (curadora). in Xilogravura. do Cordel à Galeria. São Paulo: MASP/Metrô SP, 16/08/94 a 11/09/94. catálogo de exposição. p 18.

<sup>21</sup> Zanini, Walter. (org.) História Geral da Arte no Brasil. p 709.



A figura catalizadora dos clubes de gravura e da arte socialmente engajada neste período, será a de Carlos Scliar (IL 12). Funcionará como articulador entre os artistas do Rio Grande do Sul, foco principal dos clubes de gravura, em Bagé e Porto Alegre, com artistas do Rio de Janeiro, São Paulo, Santos e Recife, outros locais que tiveram clubes de gravura. Seu interesse pela gravura manifesta-se já nos anos 40, quando organiza em São Paulo a execução dos primeiros álbuns de gravura coletivos.<sup>22</sup> Após a guerra Scliar permanece quatro anos na Europa, onde desenvolve contatos com artistas latino americanos, associando-se à Campanha pela Paz e participando do Congresso de Wroclaw na Polônia. Forma-se em Paris a **Associação Latino Americana**, onde discute-se a arte como meio de participação e atuação na sociedade, sendo um contato fundamental para Scliar o que foi feito com Leopoldo Méndez, gravador mexicano e líder do **Taller de Grafica Popular (TGP)** trazendo a idéia da gravura como meio democratizante da arte.<sup>23</sup> São feitas exposições de arte latino americana, lançados álbuns de gravuras de artistas latinos através da Associação, havendo um intercâmbio de idéias com os artistas, especialmente mexicanos, com fortes preocupações políticas e sociais.<sup>24</sup>

Nos seu retorno da Europa em 1950, Scliar cria em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul a revista **Horizonte**, em 1951, como meio de divulgação do **Movimento pela Paz**. Para financiar o funcionamento da revista são criados os clubes de gravura em Porto Alegre e depois em Bagé a partir do núcleo inicial do Grupo de Bagé, formado por Gauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Danúbio

<sup>22</sup> Álbum denominado **35 litografias** com sete artistas: Carlos Scliar, Clóvis Graciano, Manoel Martins, Oswald de Andrade Filho, Walter Levy, Aldo Bonadei e Lívio Abramo, cada um realizando cinco trabalhos. Após isso, Scliar realiza o álbum **Fábulas**, com treze litografias. in Amaral, Aracy. *Arte, Para Que?*. p 142.

<sup>23</sup> O Taller de Grafica Popular foi fundado em 1937 continuando a tradição de Jose Guadalupe Posada, e a revolução mexicana, com seu líder Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce e outros, com uma arte (...) *de mensagem e de propaganda política*. in Conde, Teresa del. *Gráfica Mexicana do século XX*. São Paulo/Rio de Janeiro: Museu de Arte Contemporânea da USP/Museu de Arte Moderna RJ. 03/1986 a 04/1986 catálogo de exposição. p 7. Eichemberg, Fritz. *The Art of the Print*. p 111.

<sup>24</sup> Exposição na Casa da Unesco em Paris (1949) e publicação dos **Cahiers** da Associação Latino Americana, no mesmo ano. O primeiro com 10 litografias de um autor por país, o Brasil sendo representado por Athos Bulcão; o segundo de xilogravuras e linóleos a cores, o artista brasileiro é Teresa Nicolau. in Amaral, Aracy. *Arte, Para Que?*.



Gonçalves. É curioso notar a similaridade dos clubes de gravura com as experiências realizadas pelo grupo expressionista alemão **Die Brücke** (A Ponte) na Alemanha em 1905, com o que pode ser chamado de um consórcio de gravura.<sup>25</sup> A influência do expressionismo alemão será marcante na formação de Scliar, feita no Rio Grande do Sul, com acesso a publicações e livros alemães com ilustrações de autores expressionistas como Georg Grosz, Kathe Kollwitz ou Otto Dix, assim como as ilustrações de expressionistas brasileiros como de Goeldi, Lívio Abramo e Lasar Segall, ou Santa Rosa e Di Cavalcanti.



IL 12. Carlos Scliar. *Sem Título (Retirantes)*. 1949. Linoleogravura. 21,6 X 16,3 cm. Fonte: Gravura Brasileira. 4 Temas. p 15.

<sup>25</sup> Veja-se p 55-56 do 2º capítulo.

*Vemos assim confirmado o exemplo de Lívio Abramo, mostrando que na raiz da formação dos artistas de preocupação social estava a influência das realizações dos expressionistas alemães. E para uma nova geração que se iniciava nas artes aí residia a força de sua inspiração: (...)*<sup>26</sup>

Segundo Scliar<sup>27</sup> a produção gráfica dos clubes de gravura não poderia ser do mesmo tipo da produção mexicana do Taller de Grafica Popular. Este, a serviço da Revolução Mexicana, era veículo das atividades sindicais e reivindicatórias da população, servindo também como meio de educação e divulgação de campanhas educativas sobre saúde, educação, higiene, procurando atingir camadas amplas do povo. No Brasil a situação política e social era diferente da mexicana. Procurava-se, então, o sentido político e social, através das gravuras, e mostrar a realidade da situação do trabalhador, divulgar a Campanha pela Paz.

O primeiro Clube de Gravura fundado foi o de Porto Alegre, em 1950, mantendo-se até 1955, repercutindo em Bagé em 1951. Além de Carlos Scliar, participaram e foram atuantes: Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Edgar Koetz, Vasco Prado, Glauco Rodrigues, entre outros. Seguiam a tendência do Realismo Social, numa visão de arte para o povo, com temática de tipos, figuras regionais, retratando tradições, ocupações, folguedos típicos gaúchos ou campanhas políticas como a Campanha pela Paz. Muitas vezes buscando o caminho do panfleto político em prejuízo da qualidade estética, segundo juízo de valor de José Roberto Teixeira Leite.<sup>28</sup> Sua atuação faz-se principalmente através da publicação de álbuns de gravuras, principalmente xilogravuras e linóleogravuras.<sup>29</sup> Influenciará diretamente o funcionamento dos clubes do Rio de Janeiro, de São Paulo, com Mario Gruber, Luis Ventura, Otávio Araújo, Renina Katz, (IL 13) que funcionará por poucos meses; em

<sup>26</sup> Amaral, Aracy. *Arte Para Quê?* p 142.

<sup>27</sup> Amaral, Aracy. *idem.* p 151.

<sup>28</sup> Leite, José Roberto Teixeira. *A gravura Brasileira Contemporânea.* p 41.

<sup>29</sup> Como os álbuns *Gravuras Gaúchas* (1952), *5 Gravuras Originais em Camafeu de Carlos Scliar* e *6 Gravuras Originais* de Glênio Bianchetti (1956). in Leite, José Roberto Teixeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea.* p 42. Camafeu é um processo de impressão a cores na xilogravura utilizado desde o início do século XVI, em que são impressas com diferentes matrizes três ou quatro tons de uma mesma cor, sendo estas geralmente cinza, ocre ou terra. Distingue-se da gravura a cores que emprega cores diferentes.

Santos com Mário Gruber com uma atuação menos política, transforma-se em Clube de Arte.<sup>30</sup>



IL 13. Renina Katz. *Retirantes*. xilogravura. Fonte: AMARAL, Aracy A. *Arte. Para Quê?* p 224.

*Em São Paulo, o comprometimento com a causa social marcou fortemente, pelas vias do expressionismo ou do realismo crítico, a gravura de seus principais cultores entre os anos 30 e 50.<sup>31</sup>*

<sup>30</sup> Amaral, Aracy. *Arte, Para Quê?* p 188.

<sup>31</sup> Pontual, Roberto. *Entre dois Séculos*. p 142.

No Rio de Janeiro a atuação do Clube durou de 1952 a 1955, tendo organizado exposição de gravuras do Taller de Grafica Popular no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes e executado um álbum.<sup>32</sup> Participaram do Clube de Gravura do Rio de Janeiro: Carlos Werneck, Maria Laura Radspieler, Renina Katz, Raquel Strosberg, Chlau Deveza, Geza Heller, Newton Cavalcanti, Iracema Joffily, Israel Pedrosa, Paulo Werneck. Representativo do tipo de trabalho dos clubes de gravura e a preocupação social é a obra de Renina Katz no período: *A intenção programática de versar os temas populares, na trilha de Kathe Kollwitz, Masereel, Posada levou-a à configuração de denúncias da miséria e exaltação do trabalhador.*<sup>33</sup> Em Recife funda-se o **Ateliê Coletivo de Recife**, com Abelardo da Hora, estabelecendo contato com o Clube de Porto Alegre. Segue também a linha do realismo social e temática política nos moldes dos mexicanos. Participam do Ateliê Coletivo: José Cláudio, Wellington Virgolino, Gilvan Samico, Corbiniano Lins.

A atuação desses grupos de artistas comprometidos com causas sociais e políticas, no período pós-guerra até o meio da década de 50, vai contrapor-se à influência da abstração européia, sendo motivo para forte debate entre figuração, realismo e abstração.<sup>34</sup> Com a exposição **Do figurativismo ao abstracionismo**, realizada na abertura do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949 (8/03/49), divulga-se no país esta nova tendência,<sup>35</sup> depois, a partir de 1951, reafirmada através das Bienais de São Paulo. Isto gera uma polêmica entre defensores do

<sup>32</sup>O álbum **12 Xilogravuras** com a participação de Carlos Scliar, Paulo Werneck, Renina Katz, Geza Heller, Newton Cavalcanti entre outros. in Amaral, Aracy. op cit.

<sup>33</sup>Daher, Luís Carlos. Gravadores Expressionistas. in Seis Gravadores Expressionistas no Brasil. p 7. Os gravadores citados são: Käthe Kollwitz (1867 - 1945) gravadora alemã de temática social e estilo realista próximo ao expressionismo; Franz Masereel (1889 - 1972) gravador belga expressionista e Jose Guadalupe Posada (1851 - 1913) gravador e ilustrador mexicano que influenciou o muralismo de seu país, retratando situações e eventos cotidianos através de suas xilogravuras.

<sup>34</sup>Bem representativa é a posição de Vasco Prado defendendo a arte regionalista da época contra *manifestações cosmopolitas e antinacionais do abstracionismo*. in Zanini, Walter. (org.). op cit. p 714.

<sup>35</sup>Em 1948 houveram duas exposições importantes para o conhecimento das novas correntes abstratas no Brasil: no Rio de Janeiro, de Alexander Calder e no MASP de Max Bill. in Amaral, Aracy. Arte, Para Quê? p 229.



Realismo Social e da Arte Abstrata, num debate de fundo mais ideológico que propriamente artístico ou estético, sendo o Realismo visto como novo humanismo, não somente num sentido de representação naturalista, mas revelando o homem na sua realidade social. A Arte Abstrata era vista como cosmopolita, uma interferência internacional da burguesia, criando a Bienal de São Paulo, como política cultural do Departamento de Estado americano e do Museu de Arte Moderna de Nova York, na visão de Fernando Pedreira e Ibiapaba Martins, através dos periódicos **Fundamentos** e **Horizonte**, este do Clube de Gravura de Porto Alegre e **Para Todos**, combatendo os críticos e intelectuais que apoiavam a Bienal como Mário Pedrosa ou Oswald de Andrade.<sup>36</sup>

Todo esse movimento e debate reflete-se na produção de gravuras do período, em que uma nova geração inicia-se nos processos, atraindo muitos artistas jovens:

*O fato é que, por razões diversas que se conjugaram, a gravura brasileira experimentou um surto notável de qualidade e de repercussão na década de 50 e primeira metade da seguinte.*<sup>37</sup>

Com a fundação de museus de arte moderna, Museu de Arte de São Paulo, em 1947, Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1949, desenvolvem-se ateliês de gravura, como assinalado no MAM de São Paulo e depois, no MAM do Rio de Janeiro, com a vinda de Johnny Friedlander, gravador da Escola de Paris, dirigido por Edith Behring, especializando-se na gravura em metal, predominando uma abstração informal, lírica ou expressiva. Forma toda uma geração de gravadores até hoje atuantes, que farão parte do período de “fastígio” da gravura brasileira.<sup>38</sup> *De uma maneira ou de outra, mais ou*

<sup>36</sup> Amaral, Aracy. *idem.* p 229 e s.

<sup>37</sup> Pontual, Roberto. *Entre dois séculos.* p 154.

<sup>38</sup> Leite, José Roberto Teixeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea.* p 47. Este período abrangia os anos entre 1955 e 1965, quando é escrito o livro citado.

*menos prolongadamente, todos eles repercutiram a abstração, mais expressionista do que construtiva, trazida por Friedlaender.*<sup>39</sup>

*Historicamente particularizada pela adesão ao Expressionismo e, através de alguns de seus representantes, por algum tempo engajadas no Realismo Socialista, a gravura no Brasil também conheceu a alternativa da abstração lírica, como vimos, e do Expressionismo abstrato.*<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Pontual, Roberto. *Entre dois Séculos*. p 154. Fazem parte desta geração: Edith Behring, Arthur Luiz Piza, João Luis Chaves, Rossini Perez, Roberto De Lamônica, José Assupção Souza, Isabel Pons, Anna Letycia Quadros, Anna Bela Geiger, Marília Rodrigues e outros. Outros centros de difusão da gravura serão: ODA, Oficina de Arte com Odetto Guersoni em São Paulo; o Instituto de Belas Artes o Rio de Janeiro; o Taller de Grabado Julian de la Herreria, com Lívio Abramo, em Assunção (1957); o estúdio Gravura, com Lívio Abramo e Maria Bonomi em São Paulo (1960). in Costella, Antônio. op cit. p 109 e ss.

<sup>40</sup> Zanini, Walter. (org.). op cit. p 703.

## 4.2 GRAVADORES EXPRESSIONISTAS DESVINCULADOS DO ENGAJAMENTO SOCIAL

Um autor dos mais importantes para a gravura brasileira surgirá nesta década de 40 em São Paulo. Marcelo Grassmann (1925 - ). Gravador desligado das polêmicas da época, construindo obra própria, pessoal, de início com xilogravuras, posteriormente dedicando-se à gravura em metal e ao desenho. *No momento em que se iniciava no Brasil um afastamento da figuração, o artista decidia-se por uma forma carregada de simbologia.*<sup>41</sup> Em 1939 vê a exposição de arte francesa, tomando contato com obras de van Gogh: *Mais do que descobrir a arte moderna, estava penetrando no mistério da expressividade.*<sup>42</sup> Em 1940 vê xilogravuras de Oswaldo Goeldi, no suplemento literário do jornal **A Manhã** do Rio de Janeiro. Após estudo no Instituto Profissional Masculino, em São Paulo, começa a gravar xilogravuras em 1943, logo dominando este meio, concentrando-se na expressão pessoal: *As primeiras peças revelam a ascendência do expressionismo germânico.*<sup>43</sup> Aprende gravura em metal com Carlos Oswald em 1949/1950 e litografia com Poty Lazzarotto em 1952, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em 1946, juntamente com Luis Sacilotto, Otávio Araújo e Luís Andreatini, faz exposição dos **Quatro Novíssimos** no Instituto de Arquitetos do Brasil no Rio de Janeiro (em abril de 46) e em São Paulo, (maio de 1946). Também chamados **Grupo Expressionista**, todos têm uma linguagem expressionista. Este será o núcleo do **Grupo dos dezenove**, surgido em 1947, que além dos 4 novíssimos, farão parte também Aldemir Martins, Cláudio Abramo, Lothar Charoux, Flávio Shiró, Maria Leontina, Mário Gruber, Odetto Guersoni, etc. Este grupo:

*(...) vem revelar uma nova geração de artistas, e a  
pendência para o expressionismo. Na verdade, esta tendência*

<sup>41</sup>Lourenço, Maria Cecília França. O Imaginário de Marcelo Grassmann. in Marcelo Grassmann. catálogo de exposição. s p.

<sup>42</sup>Manuel, Pedro. in Marcelo Grassmann. São Paulo: Arte editora, 1984. p 21. Ampla exposição de obras francesas desde David ao começo do século XX, realizada no Rio de Janeiro e São Paulo. in Zanini, Walter. (org.) op cit. p 578.

<sup>43</sup>Leite, José Roberto Teixeira. A Gravura Brasileira Contemporânea. p 29.

*significa, em fins dos anos 40, com sua tensão dramática, a denúncia de uma nova geração diante das paisagens e naturezas mortas dos artistas que tinham dominado a cena desde meados dos anos 30.*<sup>44</sup>

Este grupo será considerado um marco do surgimento de uma nova geração de artistas jovens: (...) *dentro de normas figurativas de predominância expressionista.*<sup>45</sup> não formando um grupo coeso, mais um agrupamento de artistas. Grassmann assinala a formação do Grupo dos 19 pela necessidade de aproximação entre artistas, dentro das mesmas razões desde a década de 30, ou seja, não formar uma escola de linguagem plástica, mas o contato entre artistas, a troca de experiências, intercâmbio de idéias, já que o campo das artes plásticas era restrito:

*Havia uma necessidade de participação coletiva, pela inexistência de consumo, bem como de salas de exposição e o número de galerias era praticamente insignificante em São Paulo.*<sup>46</sup>

Sua formação expressionista, influenciada pelos gravadores pioneiros, mantém-se mesmo quando abandona a xilogravura, (IL 14) dedicando-se à gravura em metal e ao desenho nos anos 50:

*Mas permanece na essência do seu trabalho algo do gesto vital de cavar a madeira, ou melhor, algo do sentido dramático e arqueológico desse gesto, certo "corpo a corpo" com a matéria para a extração da imagem.*<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Amaral, Aracy. Modernidade. Arte Brasileira do século XX. São Paulo: MAM, 1988. p 11. catálogo de exposição. 6 de abril a 8 de maio de 1988.

<sup>45</sup> Zanini, Walter. op cit. p 649.

<sup>46</sup> Grassmann, Marcelo. entrevista concedida à equipe da Pinacoteca do Estado de São Paulo em 22/08/84. in Marcelo Grassmann. catálogo de exposição. s p.

<sup>47</sup> Daher, Luis Carlos. O Cotidiano Conflagrado. Grassmann e as imagens do expressionismo. in Marcelo Grassmann. catálogo de exposição. s p.





IL 14. Marcelo Grassmann. xilogravura.  
Fonte: Grassmann. p 47.

Seu expressionismo assume caráter universalizante, humanista, libertador, não num sentido de escola histórica, datada, mas associando elementos fantásticos, medievais, visionários:

*Marcelo Grassmann sempre foi expressionista, e cada vez mais ele mesmo, porque seu expressionismo é o do sentido geral libertador de uma das correntes da arte moderna.*  
48

Esta visão é assumida por ele, como assinala o próprio Grassmann:

*Não é só no Rio Grande do Sul ou no Brasil que o Expressionismo influiu, mas é em todo o mundo. (...)Eu acho que o Expressionismo, visto de modo lato, é uma posição frente ao mundo, um reflexo do artista a respeito daquilo que o envolve, uma angústia traumática, se voce quizer, um modo de dizer aquilo que atormenta, uma busca de expressão do cotidiano conflagrado (...)*<sup>49</sup>

Outro artista estrangeiro, radicado no Brasil, que terá atuação estimulante através de sua xilogravura expressionista será Karl-Heinz Hansen, cognominado Hansen-Bahia (1915 - 1978). (IL 15) Desde 1950 no Brasil, fixa-se em Salvador em 1955, retornado à Europa em 1958. Começa a xilogravura em 1948, de modo autodidata, desenvolvendo sua obra em grande parte em álbuns como: **O Drama do Calvário** (1952), **Pequeña Pasión Grabada en Madera** (1955), **Brasil** (1955), **Flor de São Miguel** (1956), **Navio Negreiro** (1958); continuando mesmo depois do seu regresso à Alemanha, com séries de temática brasileira: **Sonnenschöpfung** (1960), **Santa Bahia** (1960) ou de temática alemã: **Die Nibelungen** (1963).

Associa-se o seu expressionismo às vezes com Oswaldo Goeldi nas paisagens urbanas e casarios de Salvador, outras na temática com Lasar Segall, nas figuras de escravos e navio negreiro, ou com figuras regionais da Bahia ou temas bíblicos, tendo todos a mesma fonte: (...) *são, cada qual a seu modo e em seu*

<sup>48</sup> Daher, Luis Carlos. O Cotidiano Conflagrado. Grassmann e as imagens do Expressionismo. in Marcelo Grassmann. catálogo de exposição. s p.

<sup>49</sup> Entrevista para o jornal Correio do Povo de Porto Alegre. 19/04/77. redigida por Antônio Hohlfeld. citado por Daher, Luis Carlos. idem. in Marcelo Grassmann. catálogo de exposição. s p.

tempo, produtos de um só meio cultural, e se nutriram todos do Expressionismo alemão, embora a largos interlúdios.<sup>50</sup> Sua presença em Salvador estimulou jovens artistas a dedicarem-se à gravura, como Calazans Neto, José Maria, em paralelo ao ensino da gravura por professores como Mario Cravo Filho e Henrique Oswald, desenvolvendo o núcleo consistente de produção gráfica na capital da Bahia:

*O mesmo mundo ambiental foi tratado com pathos expressionista pelo gravador alemão Karl-Heinz Hansen (Hansen-Bahia) (1915-78) desde 1950 no Brasil. Suas composições em madeira possuem o sentido da amplitude.<sup>51</sup>*



IL 15. Karl Hansen-Bahia. *Incêndio*. xilogravura. 24 X 34 cm. Fonte: Xilogravura. Do cordel à Galeria. p 16.

A década de 50 na gravura brasileira será marcada, assim como na arte em geral, pela expansão geográfica de centros produtores. Igualmente pela ampliação

<sup>50</sup>Leite, José Roberto Teixeira. A Gravura Brasileira Contemporânea. p 44.

<sup>51</sup>Zanini, Walter. (org.) op cit. p 720.



de linguagens plásticas, em todos os processos gráficos. A influência das Bienais de São Paulo, a partir de 1951, permitindo o contato com as diversas correntes e manifestações contemporâneas de arte no mundo, enriquecem o campo artístico, estimulam artistas a novas pesquisas. A abertura do atelier de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro estimula a linguagem abstrata na gravura, mantendo-se outros autores dentro de parâmetros figurativos, além do realismo social com muitas nuances: *As formas figurativas, em discursos claramente representativos ou de aproximação atenuada, tiveram vários cultores na gravura da década de 1950.*<sup>52</sup>

Este figurativismo, muitas vezes com cunho expressionista, manifesta-se em autores diversos, em locais diversos. No Rio Grande do Sul, coincidindo com os Clubes de Gravura, temos a produção de Francisco Stockinger, nascido na Áustria em 1919 e radicado no Brasil desde 1921. De início em Porto Alegre em 1954, dedica-se à xilogravura, concentrando-se depois na escultura, com uma linguagem ligada ao Realismo Social da época e temas sociais, aproximando-se de um expressionismo pessoal:

*Stockinger opta pelo expressionismo, primeiro em suas xilogravuras, onde enfoca o drama social em séries como **Mangue** e **Abigeatários** e, mais tarde, na escultura, onde busca a figura arquetípica do guerreiro e do touro como portavozes de sua indignação ante a vida.*<sup>53</sup>

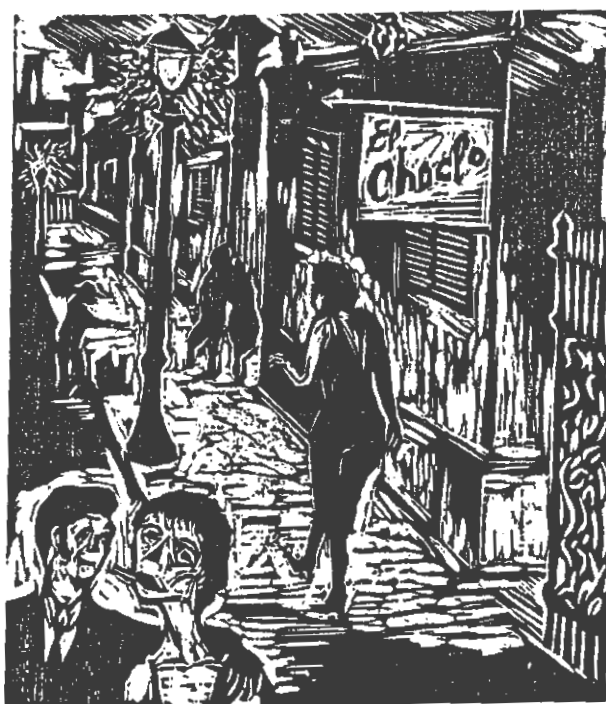
Este expressionismo de Stockinger nas suas xilogravuras, desenvolvidas em séries como **Galos**, **Mangue**, **Abigeatários** (1957); **Retirantes** (1958/59), e **El Cholo** (1958) (IL 16), serão marcadas pelo conhecimento da obra dos gravadores pioneiros, principalmente Oswaldo Goeldi, como salienta Marcelo Grassmann:

<sup>52</sup>Zanini, Walter. (org). op cit. p 720. Por exemplo a exposição **Contribuição ao realismo**, organizada em São Paulo por Mário Gruber, em que participam muitos gravadores como os dos clubes de gravura gaúchos e cariocas, in Amaral, Aracy. *Arte, Para Quê?*. p 264.

<sup>53</sup>Berg, Evelyn. in *Stockinger*. São Paulo: Livraria Cultura Editora:Prêmio Editorial, 1987. p 130.



Os artistas do Sul, propondo uma participação nos problemas sociais, o envolveram a princípio, mas a presença distante de Goeldi, mais forte, o afastaria do realismo socialista.<sup>54</sup>



IL 16. Francisco Stockinger. *El Cholo*. 1958. xilogravura. 21 X 18 cm. Fonte: Stockinger. p 60.

Esta presença de Goeldi, influido mesmo após a sua morte em 1961, é marcante na atuação de Adir Botelho, sucessor de Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi como professor de gravura desde então no atelier de gravura da Escola Nacional de Belas Artes, tendo sido assistente destes, respectivamente de 1952 a 1954 e 1955 a 1961. Mantem-se com ele a busca expressionista desde os anos 50 até o presente: *Adir assumiu na gravura uma forma plástica e dramática de conteúdo e de ajuste de pretos e brancos, bem pessoal, em linhas, áreas e ritmos contrastantes, sobretudo na bela série Canudos, (...).*<sup>55</sup> Essencialmente xilógrafo, desde os anos 50

<sup>54</sup>Grassmann, Marcelo. depoimento. in Stockinger. op cit. p 57.

<sup>55</sup>Barata, Mário. Introdução à Gravura no Brasil. in Ferreira, Heloisa Pires, Távora, Maria Luiza Luz. (org). Gravura Brasileira Hoje. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995. p 16.

desenvolve suas gravuras de caráter figurativo expressionista sempre em grandes dimensões, culminando com a série **Canudos**, (IL 17) iniciada em 1984, sobre o episódio dramático da Guerra de Canudos, de modo livre e inventivo e muito pessoal. Teve atuação importante também Adir Botelho como professor na ENBA, tendo sido seus alunos artistas como: Rubens Gerchmann, Roberto Magalhães, Ana Maria Maiolino, Antônio Dias, Rubem Grilo entre outros. Até hoje continua a frente do atelier de Gravura da Escola de Belas Artes, formando novas gerações de gravadores.



IL 17. Adir Botelho. *Canudos*. 1986. xilogravura. 53,5 X 43 cm.  
Fonte: Adir Botelho. *Xilogravuras*. p 28.

Outro xilógrafo expressionista, Newton Cavalcanti, terá a marca de sua origem nordestina. Aluno de Raimundo Cela e Oswaldo Goeldi, dedica-se especialmente à xilogravura, associando o Expressionismo como linguagem pessoal à xilogravura tradicional nordestina, nos temas e figuras grotescas e fantásticas do cordel, como nos temas urbanos.

*Essa opção pela gravura em madeira não foi obra do acaso, mas um reencontro com as origens, uma exigência lógica do seu temperamento de nordestino nascido no interior de Pernambuco e criado no interior da Bahia.*<sup>56</sup>

Seu expressionismo manifesta-se tanto nos temas como na técnica (...) no modo de cortar a madeira, em grandes lascas toscas, irregulares, como que produzidas por instrumentos rudimentares.<sup>57</sup> Para José Roberto Teixeira Leite esta será uma faceta a marcar a xilogravura moderna no Brasil, a *xilogravura popular como fonte*.<sup>58</sup> A xilogravura de cordel é associada, pelo seu espírito e simplicidade às primeiras gravuras européias do século XV, sendo por isso valorizada pelos modernistas, associando-se igualmente à xilogravura expressionista.

*Por sua força e linguagem diretas, sem rebuscamentos ou rodeios, evoca-nos também, a gravura do Nordeste, a xilografia dos grandes expressionistas do século XX, sobretudo daqueles que como Schmidt-Rottluff, Kirchner, Pechstein e Heckel, tentaram deliberadamente a volta à pureza primitiva do meio.*<sup>59</sup>

Esta xilogravura de cordel teve desenvolvimento autônomo, desligado das influências ditas “eruditas”, nascendo da necessidade de ilustrar os cantos e romanceiros impressos, dentro de uma tradição da literatura oral, como nas primeiras xilogravuras européias medievais.

*É interessante observar que a xilogravura popular influenciou os movimentos de arte moderna no Brasil e,*

<sup>56</sup>Leite, José Roberto Teixeira. A Gravura Brasileira Contemporânea. p 53-54.

<sup>57</sup>Leite, José Roberto Teixeira. *idem*. p 53.

<sup>58</sup>Leite, José Roberto Teixeira. *idem*. p 52.

<sup>59</sup>Leite, José Roberto Teixeira. *idem*. p 52.



*praticamente, não foi influenciada pelas idéias estéticas do modernismo.*<sup>60</sup>

Assume, assim, algumas características destas, que foram uma das fontes da xilogravura expressionista alemã. Por outro lado, a xilogravura de cordel atrairá a atenção dos gravadores com formação erudita, (...) *apreendendo-lhe a rústica economia da forma e/ou a atmosfera fantástica do conteúdo,* (...) <sup>61</sup> como Newton Cavalcanti (IL 18) e Gilvan Samico, este depois de aprendizado com Goeldi, afasta-se do Expressionismo, desenvolvendo sua obra mais envolta no clima e tratamento do cordel, sem influência expressionista: *Mais civilizado que Newton Cavalcanti, Gilvan Samico aliou ao influxo da xilogravura popular os ensinamentos consecutivos de Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi,* (...).<sup>62</sup>

O expressionismo de Newton Cavalcanti é definido por ele mesmo, seu contato com Goeldi, suas motivações, sua busca pela expressividade através da xilogravura:

*Resumia então ao máximo meu alfabeto visual, procurando os contrastes mais violentos do preto e do branco, impostos por uma necessidade de comunicação mais imediata e precisa, e além disso considerava que a gravura em madeira devido a sua natureza rude se prestava muito à divulgação de denúncias dos nossos conflitos, das contradições sociais do nosso meio.*<sup>63</sup>

À contribuição do fantástico do cordel soma-se a influência expressionista, que adquire na obra de Newton Cavalcanti um caráter pessoal, diferente de Goeldi ou Marcelo Grassmann, sendo sua xilogravura mais ácida e crítica. Liga-se de certa forma às tendências sociais da época, não através do Realismo Social, mas dos aspectos críticos e fantásticos vindos do cordel. A presença do Expressionismo na xilogravura, através de Goeldi, faz-se, nos anos 50 e 60, como outra corrente,

<sup>60</sup> Magalhães, Fábio. texto de apresentação de exposição. in Xilogravura. Do Cordel à Galeria. São Paulo: MASP/Metrô SP. 16/08/94 a 11/09/94. catálogo de exposição. p 8.

<sup>61</sup> Pontual, Roberto. Entre dois Séculos. p 293.

<sup>62</sup> Leite, José Roberto Teixeira. op cit. p 55.

<sup>63</sup> Cavalcanti, Newton. As velhas técnicas estão vivas. in Gullar, Ferreira. (cord.). Arte Brasileira Hoje. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. série Estudos sobre o Brasil e a América Latina. p 155.



diferente do abstracionismo, localizando Frederico Morais como um dos polos da gravura deste período:

*O homem, com seus fantasmas, sua solidão, seus sonhos, com seus dramas sociais, morais e existenciais - ocupa o centro da trama. A realidade explode em preto e branco. O mestre incontestável e a principal influência continua sendo Goeldi.*<sup>64</sup>



IL 18. Newton Cavalcanti. xilogravura. Fonte: HERSKOVITS, Anico. Xilogravura. Arte e Técnica. p 140.

<sup>64</sup>Morais, Frederico. A Gravura Brasileira: os anos 60/70. in Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, nov/dez 1974. catálogo de exposição. p 40.

### 4.3 GRAVADORES EXPRESSIONISTAS RECENTES

A segunda metade da década de 50 e as décadas seguintes serão marcadas pela continuidade da ampliação do campo cultural em consonância com as mudanças socio-econômicas no país. O período, batizado já de “desenvolvimentista”, revela a ampliação das classes dominantes, sua diferenciação interna, o crescimento do nível de escolarização, crescimento do mercado editorial, aumentando os setores de classes média e alta, declinando a atuação de setores tradicionais da burguesia, como importadora de práticas e bens culturais estrangeiros, criando condições para a expansão da produção e do consumo de bens culturais, inclusive o desenvolvimento do mercado de arte. É o período localizado por José Carlos Durand como: *A Era do Mercado e da Profissionalização (1960-1985)*.<sup>65</sup>

No âmbito das artes plásticas vê-se cada vez mais a internacionalização e multiplicação das linguagens. Além da presença do Abstracionismo Informal, lírico ou expressionista, ligado ao Tachismo europeu ou à Action Painting norte-americana, vemos o surgimento nos anos 50 das vertentes concreta e neoconcreta e a presença de influências figurativas da Pop-Art norte americana e do Nouveau Realisme francês com uma (...) *recuperação do interesse pelos seres e objetos da realidade em torno*.<sup>66</sup> Posteriormente, nos anos 60, as várias manifestações de cunho conceitual, de eventos, performances, apontam para um processo de desmaterialização do objeto artístico, em paralelo com novas figurações.<sup>67</sup>

Além das correntes plásticas internacionais, presentes no Brasil, mantém-se no início dos anos 60, uma continuidade com as preocupações sociais na arte, com os movimentos de cultura popular e os CPCs da UNE (Centro de Popular de Cultura da União Nacional Dos Estudantes), como uma extensão, um prolongamento das

---

<sup>65</sup> Durand, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*. p 165. Observa-se o desenvolvimento do mercado de antiquários e marchands no esteio da valorização da arte colonial e popular, ampliando-se o campo dos objetos de consumo cultural.

<sup>66</sup> Pontual, Roberto. *Entre dois Séculos*. p 286.

<sup>67</sup> Zanini, Walter. (org.). *História Geral da Arte no Brasil*. p 728.

manifestações da década de 50, principalmente os clubes de gravura. Estes, para Aracy Amaral, teriam o objetivo de:

*(...) deselitização da arte mediante seu acesso através da obra multiplicada, a um número maior de apreciadores, a importância da denúncia cotidiana na imagem, na defesa da paz, na exaltação do trabalhador em seu cotidiano - (...)*<sup>68</sup>

enquanto os CPC, com Ferreira Gullar e Carlos Estevam Martins, não teriam uma ligação tão partidária como a atuação dos artistas das décadas de 40 e 50.

Esta visão para as novas gerações de artistas seria tímida, procurando estes, então, novos caminhos, como o uso da comunicação de massa, a “participação” como dado prioritário para a veiculação de mensagens políticas e sociais. Por isto mesmo neste período, a ênfase ao teatro, cinema, música, pelos intelectuais comprometidos com o “popular”, mas o popular visto não mais só como o regional, como no Clube de Gravura de Porto Alegre, ou a arte regional nordestina, também enfatizando o popular no sentido *suburbano, marginal urbano* das metrópoles brasileiras.<sup>69</sup> Acompanha este envolvimento social, a radicalização político-ideológica dos primeiros anos da década de 60: *A ideologização do ambiente envolveu em cheio o nosso sistema de arte.*<sup>70</sup> Na consideração de Carlos Zílio, o movimento dos CPC foi uma atualização das posições de arte social vindas desde a década de 30, em que predomina o conteúdo político, não interessando a forma. Assume uma linguagem popular por uma necessidade de comunicação imediata, mantendo em linhas gerais os princípios da posição “nacional popular” na arte, definida pelo lema: *(...) arte para o povo, temática social, linguagem popular.*<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Amaral, Aracy. *Arte, Para Quê?* p 315. A autora faz interessante observação sobre a multiplicidade de manifestações artísticas nos anos 60 e 70 como reflexo da contradição do Brasil, com múltiplas facetas e tempos diversos de evolução no seu universo cultural,

<sup>69</sup> Amaral, Aracy. texto de apresentação de exposição. in *Arte Brasileira do século XX*. São Paulo: MAM SP/ 6 abril - 8 maio de 1988. org. MINC/ Câmara de Comércio e Indústria Franco-Brasileira de São Paulo. p 23.

<sup>70</sup> Pontual, Roberto. *Entre dois Séculos*. p 291.

<sup>71</sup> Zílio, Carlos et al. *Da Antropofagia à Tropicália (Artes Plásticas)*. in *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. p 38.

A ênfase nos meios de comunicação mais diretos e abrangentes para veículo de preocupações sociais provoca reflexos nas artes plásticas, associando-se às novas figurações de origem "Pop-Art" americana e do "Nouveau Realisme" francês, muitas vezes adquirindo inclinações críticas com relação a realidade social e política do país no período. A xilogravura continuará como meio importante para veiculação de preocupações sociais e humanas:

*Na década de 60 a xilogravura, tradicionalmente figurativa, como vimos, se adaptou melhor à iconografia pop, passando a refletir o mundo do consumo e dos meios de comunicação de massa (...).*<sup>72</sup>

Continua assim, sua tradição figurativa expressionista nos anos 60: (...) *assim é que a xilogravura continua hoje geralmente figurativa, prêsa aos cânones expressionistas, ligada direta ou indiretamente à impressionante personalidade de Goeldi; (...)*<sup>73</sup>

Um dos autores marcantes do período será Roberto Magalhães, (IL 19) com uma linguagem pessoal e expressiva na xilogravura, com que iniciou sua carreira. Produziu pouco, posteriormente dedicando-se ao desenho e à pintura, mas estas xilogravuras são um dos pontos altos da produção gráfica da época:

*(...) todas caracterizadas por uma sólida coerência temática, por uma qualidade artesanal que parece decorrer de prolongado tirocínio e por um inegável estilo individual, originalíssimo. (...) Do ponto de vista de qualidade artesanal, sua xilogravura se caracteriza pelo corte incisivo, bem delimitado, estabelecendo o claro-escuro sem variações, sem tonalidades. Usa, para tal feito, a madeira densa, espessa, polida e neutra.*<sup>74</sup>

<sup>72</sup> Morais, Frederico. A Gravura Brasileira: os anos 60/70. in Mostra da Gravura Brasileira. p 41.

<sup>73</sup> Leite, José Roberto Teixeira. A Gravura Brasileira Contemporânea. p 62.

<sup>74</sup> Valladares, Clarival do Prado. A Gravura de Roberto Magalhães. in Roberto Magalhães. 25 anos. Rio de Janeiro: InvestiarTE, 05 a 23/ 05/1987. catálogo de exposição. s p. O texto foi escrito para o Clube da Gravura do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.





IL 19. Roberto Magalhães. 1963.  
xilogravura. Fonte: Roberto  
Magalhães. 25 anos. s p.

Numa linguagem expressionista, sua figuração aproxima-se do fantástico da obra de Marcelo Grassmann e com elementos críticos, definidos por amplas massas contrastantes de pretos e brancos: *Prevalecia, então, certo clima macabro, a indicar a influência de nosso Goeldi e do mexicano Posada.*<sup>75</sup> Outros autores que dedicaram-se à xilogravura no período foram: Leo Fuhro, Ana Maria Maiolino, Regina Silveira, com as figuras de internos de hospital psiquiátrico, Antônio Henrique Amaral, com trabalhos *de expressionismo visceral*.<sup>76</sup>

A característica de muitos desses artistas das décadas de 60 e seguintes será a ampliação de novas linguagens, novas especulações com processos e

<sup>75</sup> Pontual, Roberto. op cit. p 308.

<sup>76</sup> Amaral, Aracy. Arte, Para Quê?. p 329. De Antônio Henrique Amaral o álbum O meu e o Seu, de 1967.

materiais diversos, fazendo com que abandonassem a idéia de especialização numa técnica como a xilogravura. Sua preocupação gráfica passa a ser então a de um momento específico em seus percursos artísticos, diferente das gerações anteriores. A gravura em geral e a xilogravura atraíam estes autores pelo alto prestígio desfrutado por estas na época, sendo considerado este período o de fastígio.<sup>77</sup>

Uma exceção a esta regra de diversidade de processos utilizados pelos artistas nos anos 70, será Rubem Grilo. Dedicando-se exclusivamente à xilogravura, dentro de uma linguagem expressionista, insere-se no interesse pelo social e pelo político como motivador de sua obra. *Um fato: a xilogravura contemporânea brasileira recupera, através de Grilo, sua dimensão maior na tradição instaurada pela obra de Oswaldo Goeldi.*<sup>78</sup> A associação com o político e social faz-se nas xilogravuras de Rubem Grilo pelo caráter crítico da realidade, distinguindo-se da tradição da gravura social das décadas de 50 e 60 pela sofisticação plástica das formas, pela construção do espaço, ausente o didatismo realista das xilogravuras dos clubes de gravura, por exemplo.

*O compromisso, na obra gráfica de Rubem Grilo, não se restringe às questões de linguagem plástica - embora estas sejam objeto de explícita atenção - estendendo-se à preocupação ética.*<sup>79</sup>

Outra característica que diferencia a obra de Grilo é sua veiculação através da imprensa, não como ilustração de um texto, mas como comentário visual aos fatos e situações do cotidiano. (IL 20) É além disso um modo de veicular seu trabalho fora do âmbito do circuito artístico tradicional, resgatando uma das funções da gravura:

<sup>77</sup> Por José Roberto Teixeira Leite, entre os anos 1955-1965, quando foi escrito seu livro *A Gravura Brasileira Contemporânea*, p 47.

<sup>78</sup> Kornis, George E. Paixão e fé, faca amolada: a obra xilográfica de Rubem Grilo. in *Grilo Xilogravuras*. São Paulo: Circo, 1985. série Traço e Riso. p 4

<sup>79</sup> Kornis, George E. idem. p 4.



IL 20. Rubem Grilo. *Pietà*. 1982. xilogravura. 20 X 25 cm. Fonte: Grilo Xilogravuras. p 32.

*A xilogravura de Rubem Grilo, de caráter expressivo, no seu contato com a imprensa adensa sua disciplina gráfica: expressividade, comunicabilidade e síntese. O contato com a imprensa - alternativa de circulação social - trouxe para a obra gráfica de Grilo a efetiva percepção do significado contemporâneo da obra múltipla.<sup>80</sup>*

*Quanto à presença da questão política no trabalho, eu acho que está ligada ao fato de vivermos numa sociedade profundamente injusta, e naturalmente me preocupa a dor que nela ocorre. Eu não me sinto um político, no sentido de estar disputando lugares nem no sentido de estar preso a soluções. Não tenho soluções políticas a oferecer, tenho sentimentos -*

<sup>80</sup> Kornis, George E. idem. p 5.

*um sentimento humano colocado em jogo, uma identificação com as pessoas e uma recusa em aceitar a injustiça e a dor.*<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Depoimento de Rubem Grilo a Mouzar Benedito. in Grilo. Xilogravuras. op cit. p 24.



## A VIGÊNCIA DO EXPRESSIONISMO

O Expressionismo, como vertente na Arte Moderna, abrangendo além do Expressionismo histórico da Alemanha nas duas primeiras décadas do século XX, outras correntes que podemos considerar como próximas a linguagem expressionista, reflete-se de vários modos, em países e períodos diversos. Podemos localizá-lo em alguns aspectos do Muralismo Mexicano, como uma das fontes do Expressionismo Abstrato, ou do grupo Cobra do período após a Segunda Guerra Mundial, até as manifestações neo-expressionistas alemãs, italianas das décadas de 80 e 90, como a Transvanguarda.

Uma das razões para esta permanência do Expressionismo é a possibilidade de alcançar vários sentidos da realidade, permitindo ao espírito do artista intenções plásticas que abordando o humano, o fantástico, o social, dando condições ao artista de dialogar, confrontar-se com as condições gerais da vida, reagir aos questionamentos humanos, existenciais, sociais ou políticos, valendo-se recursos expressivos, plásticos. Por isso mesmo as linguagens expressivas surgem como possibilidade em locais e tempos diferentes. O Expressionismo visto como uma linguagem sempre centrada no homem, apresenta várias facetas, refletindo uma situação de perplexidade. É como que uma resposta sensível, como serão outras vertentes como a construtiva ou a informal, para a vida. A diversidade dos sentidos expressionistas faz com que esta linguagem adapte-se a circunstâncias diferentes, a condições externas diferentes, a outras sensibilidades.

No Brasil o Expressionismo assume a posição de uma das correntes formadoras do Modernismo, em paralelo com influências pós-cubistas da Escola de

Paris, do Futurismo Italiano e mesmo do Surrealismo. Esta posição do Expressionismo inicia-se com as obras de Lasar Segall e Anita Malfatti, prosseguindo, no âmbito da xilogravura, com Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, além da obra gráfica de Segall. Prossegue depois como influência dominante na xilogravura, pelo exemplo e ensino destes mestres, em gerações posteriores, até a década de 50, quando manifestações abstratas surgem no campo da gravura, impondo-se como alternativa à figuração de caráter expressivo ou realista. Contudo não deixam de existir autores de cunho expressionista, ora associando-se a uma figuração crítica da realidade, ora dentro de visões mais fantásticas, irreais. Temos, por exemplo, xilógrafos como Marcelo Grassmann, com uma figuração fantástica, ou os gravadores do Realismo Social dos Clubes de Gravura, ou o Expressionismo crítico de Newton Cavalcanti, Roberto Magalhães e Rubem Grilo.

Esta posição privilegiada do Expressionismo na arte brasileira foi notada já por Mário de Andrade, que via-o:

*(...) menos como escola ou estilo e mais como tendência estética permanente da arte contemporânea, (...). No expressionismo reina soberana a visão expressiva pessoal, e o homem moderno visa configurar essa visão expressiva dentro dos conflitos sociais e das dificuldades próprias do mundo contemporâneo.<sup>1</sup>*

A presença da gravura desde o Modernismo assinala-se como elemento importante, configurador do desenvolvimento da Arte Moderna no Brasil, além da qualidade intrínseca dos seus artistas, também pela ausência de tradição desta técnica entre nós antes do século XX. Quando surge como manifestação artística atinge logo alto nível, mantendo-se depois como procedimento que atrai não só gravadores como pintores e escultores, que exercitam-se na técnica de modo mais ou menos constante.

*A gravura brasileira transcende e constitui tradição. Que não se fez tão rapidamente como pode parecer. Evoluiu sim, gradativamente, sendo necessário todo um natural e*

---

<sup>1</sup>Daher, Luis Carlos. Gravadores Expressionistas. p 2. A opinião de Mário de Andrade foi localizada pelo autor em Cartas a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Simões, 1954. p 339-410.

*pioneiro trabalho de base, de notáveis e sensíveis mestres, excelentes gravadores como Carlos Oswald, Segall, Raimundo Cela, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo e Leskoschek, responsáveis diretos pela fundamentação e estruturação orgânica desse admirável meio de expressão de caráter intelectual e intimista.*<sup>2</sup>

A união do Expressionismo com a xilogravura, iniciada com Gauguin e Munch e os grupos **Die Brücke** e **Der Blaue Reiter**, permanece como um dos pontos mais importantes deste movimento. As características próprias da xilogravura, que exige um envolvimento físico no ato de executar a matriz, fazendo dela uma técnica direta e imediata da imagem criada pelo artista, além da possibilidade de explorar contrastes intensos de preto e branco, dramatizando, radicalizando seus resultados, tudo isto torna a xilogravura um meio próprio à necessidade e impulsividade do artista expressionista. Além disso, temos seu aspecto tosco, a rudeza e a simplicidade de recursos plásticos da xilogravura medieval, aproximando-se de certo "primitivismo" buscado pelos artistas da época; ainda a característica principal da gravura, atraindo os artistas: a reprodutibilidade, a multiplicidade de originais que a gravura permite, difundindo suas obras, ampliando seu público.

Um aspecto favorável para a difusão e utilização da xilogravura como processo é a simplicidade da técnica, os materiais pouco sofisticados, quando comparados aos utilizados em outros processos de gravura, dispensando a necessidade de prensas. Embora possam ser utilizados pelos tipográficos e prensas, muitos xilógrafos preferem executar suas cópias manualmente, obtendo um controle sobre os resultados, caracterizando cada prova como uma gravura original e única, como o fizeram Munch, Kirchner ou Goeldi, por exemplo. Consegue-se assim, o domínio de todo o processo de feitura de uma xilogravura, desde a escolha da madeira e sua preparação, passando pela criação da imagem inicial e gravação em sí, até a impressão final da tiragem, em que cada etapa tem sua importância .

Uma das características do processo da xilogravura é o procedimento em negativo do gesto do artista no ato de gravar. Este gesto remove a superfície da

---

<sup>2</sup>Botelho, Adir. Gravura no Brasil. Anos 60. Rio de Janeiro: Espaço Cultural Sérgio Porto/Fundação Rio. sd. Texto de apresentação de exposição.

madeira, resultando no branco. Difere portanto, dos procedimentos da pintura, do desenho, da gravura em metal e litografia, com o gesto positivo revelando formas. A imagem surge, muitas vezes, da ação de remover a matéria, sendo o que resta, o que constrói a imagem.

*O artista que opta pela gravura, o faz pelo que ela pode oferecer-lhe como resultado. No caso da xilogravura, principalmente, o material sobre o qual trabalha tem grande importância. A madeira tem vida e cabe ao artista deixar que ela se expresse.*<sup>3</sup>

Como ressalta a gravadora Anico Herskovits, talvez mais que em outros procedimentos artísticos, na xilogravura o material impõe ao artista suas qualidades e possibilidades.

Antônio Costella no seu livro "Introdução à Gravura e História da Xilogravura"<sup>4</sup> observa um decréscimo do número de xilógrafos participantes em quatro edições do "Panorama" do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1971, com cerca de 45%; 1974, com cerca de 40%; 1977, com cerca de 30% e 1980, com menos de 10% de xilógrafos em relação ao total de gravadores participantes em cada mostra. Observa que estas mostras são de gravadores mais maduros e que em exposições de artistas mais jovens vêem-se mais xilogravadores.

Um sumário levantamento através de alguns catálogos de salões de gravura mostra uma situação similar: no 2º Salão Carioca de Arte, em 1978, de 34 participantes com gravuras, com xilogravuras foram 5; no 7º Salão Carioca, em 1983, de um total de 34 gravuras haviam 4 xilogravuras; no 8º Salão Carioca, em 1984, de um total de 36, haviam 9 xilogravuras; no 12º Salão, em 1988, participaram 21 gravadores, sendo que 2 com xilogravuras.<sup>5</sup> Na VII Mostra Cidade de Curitiba, em

<sup>3</sup>Herskovits, Anico. Xilogravura: arte e técnica. Porto Alegre: Tchê!, 1986. p 153. Esta importância do aproveitamento das características do suporte (a madeira) vem desde Gauguin e Munch.

<sup>4</sup>Costella, Antônio, op cit. p 123.

<sup>5</sup>Os Salões Cariocas começaram como mostras especificamente destinadas ao desenho e à gravura, ampliando-se na década de 80 para incluir outras manifestações como pintura, escultura, fotografia, instalações.



1986, de 89 participantes, 25 o fizeram com xilogravuras e de 16 prêmios, 3 foram para estas; na VIII Mostra de Gravura,<sup>6</sup> em 1988, de um total de 73 participantes, 27 eram xilogravadores, sendo que os prêmios para xilogravura foram 7 de um total de 9 prêmios. Num evento mais recente como o Salão SESC de gravura, em 1996, no Rio de Janeiro, em mais de cem expositores, cerca de 40 expuseram xilogravuras.

Apesar destes dados não serem representativos da situação geral da gravura, constata-se uma migração, uma substituição da xilogravura por outros processos gráficos, embora mais recentemente talvez presenciemos um retorno à xilogravura. Pode-se considerar que continua a tendência à diversificação de manifestações e processos técnicos usados pelos artistas, desde a década de 60, tomando-se mais raros os casos de especialização em gravura e mais ainda em um só dos processos como a xilogravura. Por outro lado podemos observar da década de 70 em diante o surgimento e incremento de ateliers de gravura em geral e xilogravura em particular, de salões específicos de artes gráficas como os citados Salão Carioca no Rio de Janeiro, ou a Mostra Cidade de Curitiba, ambos com notável continuidade até hoje. Quanto aos ateliers de gravura podemos mencionar a continuidade do atelier da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, criado em 1951 com o Professor Raimundo Cela como disciplina e, em 1970 transformado em curso de graduação; ainda no Rio de Janeiro a continuidade do atelier da Escola de Artes Visuais (Parque Lage); ou em Niterói o atelier do Museu do Inga, que especializando-se na gravura em metal, promoveu cursos de xilogravura de pequena duração com eminentes xilógrafos como Newton Cavalcanti e outros. Mais recente é a iniciativa do Serviço Social do Comércio (SESC) em estabelecer, a partir de 1984, o atelier de gravura do SESC Tijuca e em 1995 o atelier do SESC de Nova Iguaçu. Todos estes apenas na região do Rio de Janeiro, não mencionando ateliers nas principais capitais estaduais do país e outras cidades.

---

<sup>6</sup>As Mostras de Gravura de Curitiba, iniciadas em 1978, são promovidas pela Secretaria de Municipal de Cultura, que criou o Museu da Gravura, situado no Solar do Barão. Além de exposições temporárias, das Mostras, abriga acervo de gravura brasileira e ateliers de gravura. Outra instituição, desta vez particular, que cabe mencionar, é a Casa da Xilogravura, situada em Campos do Jordão, criada pelo xilógrafo e escritor Antônio Costella, funcionando como local de exposições e museu da xilogravura brasileira.

Outro dado sobre o crescente interesse pela gravura é a publicação, embora ainda incipiente, de livros específicos sobre gravura em geral e xilogravura em particular, como o citado livro de Antônio Costella ou de Anico Herskovits, ou ainda anteriormente, os livros de Orlando DaSilva, José Roberto Teixeira Leite, Itajahy Martins e Orlando da Costa Ferreira. Demonstram a atenção recebida pela gravura como processo, seus procedimentos, sua história em geral e no Brasil, não dependendo mais os interessados somente de publicações estrangeiras.

A xilogravura parece continuar a atrair os artistas iniciantes, muitas vezes refletindo a situação da década de 60, ao ser a gravura ponto de partida, técnica introdutória destes artistas no campo profissional. A gravura atrai igualmente neste período artistas já formados, dedicados a outras técnicas, talvez interessados pelas possibilidades de expressão características do meio, talvez pela crise de mercado das décadas de 70 e 80, como meio de divulgação de suas obras por preço menor, principalmente através da serigrafia, e embora em muito menor escala, a xilogravura, ou talvez pela especificidade de sua linguagem.

A vigência da linguagem expressionista, num sentido amplo, com suas várias possibilidades: humano, plástico, social, fantástico, pode ser vista como resposta às condições gerais da vida, nos aspectos existenciais, sócio-políticos e econômicos que em essência não mudaram desde os anos 20 no Brasil. A persistência das circunstâncias de restrições, opressões sobre o ser humano, de questões existenciais, fazem com que o Expressionismo siga sendo uma possibilidade de resposta aos questionamentos humanos, não no sentido solução, mas reação, comunicação do artista, que pode manifestar-se através da xilogravura. Por estas circunstâncias pode-se explicar a permanência do Expressionismo como possibilidade real de linguagem nas manifestações artísticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADHÉMAR, Jean. La Gravure Originale au XX<sup>e</sup> Siècle. Paris: Somogy, 1967.
- ADHÉMAR, Jean. HÉBERT, Michele. LETHÈVE, Jacques. Les Estampes. Paris: Gründ, 1973. Collection de l'Amateur.
- ALLEY, Ronald. Gauguin. Feltham: Hamlyn, 1968.
- AMARAL, Aracy A. Arte. Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira. 1930-1978. São Paulo: Nobel, 1987.
- \_\_\_\_\_. Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1972. Coleção Debates.
- \_\_\_\_\_. Tarsila. Sua obra e seu tempo. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1975. 2 v. Coleção Estudos.
- ANDRADE, Mário de. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. São Paulo: Martins/Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1975.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Arte no Brasil. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- BASTIDE, Roger. Arte e Sociedade. São Paulo: Nacional, 1979.
- BAYÓN, Damián. (org). América Latina en sus Artes. México: Siglo Vintiuno/Paris: Unesco, 1974.
- BAZIN, Germain. Historia del Arte. Barcelona: Omega, 1976.
- BELLUZO, Ana Maria de Moraes. (org). Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial/Unesp, 1990.
- BERSIER, Jean-E. La Gravure. Les Procèdes. L'Histoire. Nancy: Berger-Levrault, 1984.
- BISCHOFF, Ulrich. Edvard Munch. 1863-1944. Colônia: Benedikt Taschen, 1993.
- BLUNDEN, Maria. BLUNDEN, Godfrey. DAVAL, Jean-Luc. La Peinture de l'Impressionisme. Genève: Skira, 1981.

- BREST, Jorge Romero. La Pintura del Siglo XX. (1900-1974). Mexico DF: Fondo de Cultura Económica, 1986. Breviarios.
- CABO, Sheila. Goeldi: Modernidade Extraviada. Rio de Janeiro: Diadorim/Adesa, 1995.
- CABRAL, Eunice de Manso. (org). Escola Brasileira de Gravura. Catálogo de Estampas. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977.
- CALLEN, Anthea. Tecnica de los Impresionistas. Madrid: Hermann Blume, 1983.
- CARDINAL, Roger. O Expressionismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- CASTRO, Sílvio. Teoria e Política do Modernismo Brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1979.
- CHAMBERLAIN, Walter. Wood Engraving. London: Thames and Hudson, 1978.
- CHIPP, Herschel Browning. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COSTELLA, Antônio. Introdução à Gravura e História da Xilogravura. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.
- CREEDY, Jean. (org). O Contexto Social da Arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- DAIX, Pierre. Paul Gauguin. Porto Alegre: L & PM, 1991.
- DASILVA, Orlando. A Arte Maior da Gravura. São Paulo: Espade, 1976.
- DUBE, Wolf-Dieter. O Expressionismo. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.
- DUPEUX, Louis. História Cultural da Alemanha. 1919-1960. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- DURAND, José Carlos. Arte, Privilégio e Distinção. Artes Plásticas, Arquitetura e classe dirigente no Brasil. 1855/1985. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989. Coleção Estudos.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociologia da Arte. Rio de Janeiro: Forense, 1970.
- EICHEMBERG, Fritz. The Art of the Print. New York: Abrams, 1976.



EISNER, Lothe H. A Tela Demoníaca. As Influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985.

ELGER, Dietmar. Expresionismo. Una Revolución Artística Alemana. Colônia: Benedikt Taschen, 1990.

FABRIS, Annateresa. Portinari, Pintor Social. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

\_\_\_\_\_. Futurismo: uma poética da modernidade. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987. Coleção Estudos.

FEBVRE, Lucien. MARTIN, Henri-Jean. O Aparecimento do Livro. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1992.

FERRAZ, Geraldo. Lívio Abramo. São Paulo: Museu de Arte Moderna SP, 1955. ABC. Artistas Brasileiros Contemporâneos. n 5.

FERREIRA, Heloisa Pires. TÁVORA, Maria Luiza Luz. (org). A Gravura Brasileira Hoje. Depoimentos. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995.

FERREIRA, Orlando da Costa. Imagem e Letra. Introdução à Bibliologia Brasileira. São Paulo: Melhoramentos/Edusp/Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia, 1977.

FOCILLON, Henri. Vida das Formas. Rio de Janeiro: Zahar: 1983.

FORMAGGIO, Dino. Arte. Barcelona: Labor, 1976.

FRANCASTEL, Pierre. Arte e Técnica nos séculos XIX e XX. Lisboa: "Livros do Brasil", [198-]. Coleção Vida e Cultura.

\_\_\_\_\_. A Realidade Figurativa. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1973. Coleção Estudos.

\_\_\_\_\_. Pintura e Sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. O Impressionismo. Lisboa: Edições 70, 1988. Arte & Comunicação 41.

\_\_\_\_\_. Imagem, Visão e Comunicação. Lisboa: Edições 70, 1987. Arte & Comunicação 37.

FURNESS, R. S. Expressionismo. São Paulo: Pespectiva, 1990.

FUSCO, Renato de. História da Arte Contemporânea. Lisboa: Presença, 1988.

- GASCOIGNE, Bamberg. How to Identify Prints. London: Thames and Hudson, 1986.
- GRIFFITHS, Antony. Prints and Printmaking. London: British Museum, 1980.
- Grilo. Xilogravuras. São Paulo: Circo Editorial, 1985. Série Traço e Riso.
- GULLAR, Ferreira. (coord). Arte Brasileira Hoje. (Situação e perspectivas). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973. Série Estudos sobre o Brasil e a América Latina.
- HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- HERSKOVITS, Anico. Xilogravura: arte e técnica. Porto Alegre: Tchê! Ed, 1986.
- HIND, Arthur M. A History of Engraving & Etching. New York: Dover, 1963.
- \_\_\_\_\_. An Introduction to a History of Woodcut. New York: Dover, 1963. 2 v.
- IVERNEL, Philippe. et al. Expressionnisme Allemand. Paris: Publications Nuit et Jour, 1992.
- JANSON, Horst Woldemar. História da Arte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- KOLB, Eberhard. et al. Gráfica Crítica na época de Weimar. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1985.
- KRACAUER, Siegfried. De Caligari a Hitler. Uma História psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LEITE, José Roberto Teixeira. A Gravura Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.
- LEYMARIE, Jean. Le Fauvisme. Genève: Skira, 1978.
- LUZ, Ângela Âncora da. A fabulação trágica de Portinari na fase dos Retirantes. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 1985. Dissertação de Mestrado. Estética.
- MACHADO, Anibal. Goeldi. Rio de Janeiro: MEC, 1955. Coleção "Artistas Brasileiros".
- Marcelo Grassmann. São Paulo: Art Editora Ltda, 1984.

- MARTINS, Itajahy. Gravura. Arte e Técnica. São Paulo: Laserprint/Fundação Nestlé de Cultura, 1987.
- MAXADO, Franklin. Cordel, Xilogravura e Ilustração. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- MELLO, José Barboza. Síntese Histórica do Livro. Rio de Janeiro: Leitura, 1972.
- MELOT, Michel. GRIFFITHS, Antony. FIELD, Richard S. Prints. History of an Art. New York: Skira/Rizzoli, 1981.
- MESSER, Thomas M. Munch. New York: Abrams, 1985.
- MICHALSKI, Sergiusz. New Objectivity. Colônia: Benedikt Taschen, 1994.
- MICHELI, Mario de. As Vanguardas Artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MILLER, Álvaro. et al. Lasar Segall. Antologia de Textos Nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982. Temas e Debates 2.
- MULLER, Joseph-Émile. O Fauvismo. São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.
- NAZÁRIO, Luiz. De Caligari a Lili Marlene. São Paulo: Global, 1983.
- NEISTEIN, José. Feitura das Artes. São Paulo: Perspectiva, 1981. Coleção Debates.
- NOVAES, Adauto. (org). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- OSBORNE, Harold. Estética e Teoria da Arte. São Paulo: Cultrix, 1978.
- Oswaldo Goeldi. Rio de Janeiro: PUC/ RJ/Solar Grandjean de Montigny, s d.
- PALMIER, Jean-Michel. L'Expressionnisme et les arts. 1. Portrait d'une génération. Paris: Payot, 1979.
- \_\_\_\_\_. L'Expressionnisme et les arts. 2. Peinture. Théâtre. Cinéma. Paris: Payot, 1980.
- \_\_\_\_\_. L'Expressionnisme comme révolte. Paris: Payot, 1983.
- PAYRO, Julio E. Introducción a la Pintura Expresionista. Buenos Aires: Columba, 1970.

- PEDROSA, Mario. Mundo, Homem, Arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1975. Coleção Debates.
- PONTUAL, Roberto. Entre dois séculos. Arte Brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.
- READ, Herbert. As origens da forma na arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- \_\_\_\_\_. A Filosofia da Arte Moderna. s. l. Ulisséia. ca. 1970.
- \_\_\_\_\_. História da Pintura Moderna. São Paulo: Círculo do Livro, ca. 1970.
- RUSS, Stephen. et al. A Complete Guide to Printmaking. London: Thomas Nelson and Sons, 1975.
- SCHNEED, Uwe M. RIVINIUS, Josef. Käthe Kollwitz. gravuras e esculturas. Stuttgart; Institut für Auslandsbeziehungen, 1986.
- SELZ, Peter. German Expressionist Painting. Berkeley: University of California Press, 1974.
- SERULLAZ, Maurice. O Impressionismo. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- SILVA, Oswaldo P. da. Gravuras e Gravadores em Madeira. origem, evolução e técnica da xilografia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1941.
- SODRÉ, Nelson Werneck. História da Imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- SOTRIFFER, Kristian. Expressionism and Fauvism. New York: McGraw-Hill, 1972.
- SOUZA, Wladimir Alves. et al. Aspectos da Arte Brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- STANGOS, Nikos. org. Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- Stokinger. São Paulo: Livraria Cultura/Prêmio Editorial, 1987.
- STOKVIS, Willemijn. Cobra. An international Movement in Art after the Second World War. New York: Rizzolli, 1988.
- SYPHER, Wylie. Do Rococó ao Cubismo. São Paulo: Perspectiva, 1980. Coleção Stylus 4.



THALMANN, Rita. A República de Weimar. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

TOLIPAN, Sérgio. et al. Sete ensaios sobre o modernismo. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. Cadernos de Textos 3.

UPJOHN, Everard. et al. História Mundial da Arte. São Paulo: Difel, 1975.

VAN GOGH, Vincent. Cartas a Théo. Porto Alegre: L& PM, 1986.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. Glauco Rodrigues. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

WERNER, Alfred. Graphic Works of Edvard Munch. New York: Dover, 1979.

Xilógrafos Nordestinos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.

ZANINI, Walter. org. História Geral da Arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983. 2 v.

ZÍLIO, Carlos. LAFETÁ, João Luiz. CHIAFFINI, Lígia. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. Artes Plásticas. Literatura. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. A Querela do Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

## PERIÓDICOS

ABRAMO, Lívio. Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba/Museu da Cidade de Curitiba, Boletim nº 1, s d.

CAMPOFIORITO, Quirino. Goeldi: a gravura como escrita. Revista do Brasil. Rio de Janeiro, ano 1, nº 1, p 36-45, 1984.

HERKENHOFF, Paulo. Encontro de duas noites. Guia das Artes. São Paulo, ano 6, nº 29, p 30-40, jun-jul 1992.

TÁVORA, Maria Luiza Luz. A Gravura Brasileira. Anos 50/60. Como um Movimento: Gênese de um mito. Gávea. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, nº 5, p 43-51, abr 1988.

## CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

A Gravura de Segall. Rio de Janeiro: Paço Imperial. 20 ago-25 set, 1987. org. Museu Lasar Segall/Fundação Nacional Pró-Memória/Minc.

AMARAL, Aracy A. Arte Brasileira do século XX. São Paulo: Museu de Arte Moderna SP, 6 abr-8 maio, 1988.

Arte Moderna no Salão Nacional. 1940-1982. Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Cultura/Funarte, 2 dez 1983-6 jan, 1984, Sala Especial, 6º Salão Nacional de Artes Plásticas.

Arte no Porto. Gravadores Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: Ministério dos Transportes/ Portobrás/Companhia Docas do Rio de Janeiro, abr, 1986.

Artes do Livro. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 21 mar-14 maio, 1995.

As Bienais e a Abstração. A década de 50. São Paulo: Museu Lasar Segall, abr-jun 1978. Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea.

Axl Leskoschek e seus alunos. Brasil/1940-1948. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, mar 1985, Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro.

BARATA, Mário. et al. Mostra da Gravura Brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, nov-dez 1974.

BOTELHO, Adir. A Xilogravura no Brasil. in Adir Botelho. Xilogravuras. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, ago 1988.

\_\_\_\_\_. Gravura no Brasil. Anos 60. Rio de Janeiro: Espaço Cultural Sérgio Porto, Fundação Rio, s d.

\_\_\_\_\_. Cela. Goeldi. Dois Pioneiros da Moderna Gravura Brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ/CLA/EBA/Museu D. João VI, maio-jun 1980.

DAHER, Luis Carlos. Gravadores. Expressionistas. in Seis Gravadores Expressionistas no Brasil. São Paulo: Museu Lasar Segall, 28 out-19 dez, 1982.

Destques Hilton de Gravura. São Paulo: Museu de Arte Moderna SP, 22-30 set 1981, Museu de Arte Moderna RJ, 22-31 dez 1981. Exposição itinerante.

Expressionismo no Brasil. Heranças e Afinidades. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 4 out-15 dez, 1985. 18ª Bienal de São Paulo.

Gravura de Arte no Brasil. Proposta para um mapeamento. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil. 15 abr-24 maio, 1992.

Grupo Cobra. Um movimento internacional pós-guerra. 1948-1951. Copenhague, Bruxelas, Amsterdam. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna RJ, 22 out-29 nov, 1992.

Imaginários Singulares. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2 out-13 dez, 1987. 19ª Bienal de São Paulo.

Lívio Abramo. Retrospectiva. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, out-nov, 1976. Bienal Nacional.

MARTINS, Carlos. Introdução ao conhecimento da gravura em metal. Rio de Janeiro: PUC RJ, jul 1982-jun 1983. Exposição itinerante.

Os Grupos. A década de 40. São Paulo: Museu Lasar Segall, maio-jun 1977. Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea.

Os Precursores. São Paulo: Museu Lasar Segall, set-out 1974. Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea.

Os Salões. São Paulo: Museu Lasar Segall, jun-jul, 1976. Ciclo de exposições de pintura Brasileira contemporânea.

OSTROWER, Fayga. Homenagem a Lívio Abramo. in Lívio Abramo. Xilogravuras. Curitiba: Museu da Gravura Cidade de Curitiba, 14 mar-14 abr, 1991.

\_\_\_\_\_. Exposição Retrospectiva de Fayga Ostrower. Obra Gráfica. 1944-1983. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, out, 1983.

Roberto Magalhães. 25 anos. Rio de Janeiro: Investiarte, 5-23 maio, 1987.

SEGALL, Maurício. et al. Käthe Kollwitz. Gravuras e esculturas. São Paulo: Museu Lasar Segall, 10 nov-11 dez, 1988. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 18 out-6 nov, 1988.

SPAM e CAM. São Paulo: Museu Lasar Segall, nov-dez, 1975. Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea.

Volta à Figura. A década de 60. São Paulo: Museu Lasar Segall, maio-jun, 1979. Ciclo de exposições de pintura brasileira contemporânea.

Xilogravura: do Cordel à Galeria. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo/ Metrô SP, 16 ago-11 set, 1994.

ZANINI, Walter. (curador). O Grupo Santa Helena. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 3 jun-3 mar, 1996.