

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
ÁREA DO CONHECIMENTO DE ARTES E ARQUITETURA  
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

**MÁRCIO ROGÉRIO SILVEIRA DA SILVEIRA**

**O SOMBRIO NA XILOGRAVURA: UM DIÁLOGO COM O EXPRESSIONISMO DE  
GOELDI**

**CAXIAS DO SUL  
2023**

**MÁRCIO ROGÉRIO SILVEIRA DA SILVEIRA**

**O SOMBRIO NA XILOGRAVURA: UM DIÁLOGO COM O EXPRESSIONISMO DE  
GOELDI**

Trabalho de Conclusão de Curso II apresentado ao Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora Profa. Dra. Mara Aparecida Magero Galvani

**CAXIAS DO SUL  
2023**

**MÁRCIO ROGÉRIO SILVEIRA DA SILVEIRA**

**O SOMBRIO NA XILOGRAVURA: UM DIÁLOGO COM O EXPRESSIONISMO DE  
GOELDI**

Trabalho de Conclusão de Curso II apresentado ao Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora Profa. Dra. Mara Aparecida Magero Galvani

**Aprovado em: 06/12/2023**

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Mara Aparecida Magero Galvani  
Universidade de Caxias do Sul

---

Profa. Dra. Glaucis de Moraes Almeida  
Universidade de Caxias do Sul

---

Profa. Dra. Silvana Boone  
Universidade de Caxias do Sul

## RESUMO

Esta monografia é resultado da pesquisa realizada durante o Trabalho de Conclusão do Curso (TCC) de Bacharelado em Artes Visuais com o objetivo de apresentar uma produção autoral de xilogravuras. Se estabelece uma relação com o Expressionismo alemão, considerando a influência deste período da arte para a gravura brasileira. O trabalho, ora apresentado, tem como principal referência a obra de Oswaldo Goeldi, artista fundamental neste estudo para se chegar ao sombrio na xilogravura. Desse modo, a partir de uma pesquisa bibliográfica, do estudo da xilogravura no contexto da arte, considerando o envolvimento de artistas brasileiros com a técnica, influenciados pelo Expressionismo, o autor aprofunda sua investigação na obra xilográfica de Goeldi e estabelece relações com a produção artística, culminando na série composta pelas xilogravuras: “O Barco”; “Lua”; “Do que riem?”; “Luz do túnel: Início ou fim”; “Solidão” e “Crime do cemitério”, expostas na Galeria de Artes do Campus 8 da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

**Palavras-Chave:** Xilogravura; Sombrio; Expressionismo alemão; Gravura Brasileira; Goeldi.

## ABSTRACT

This monograph is the result of research carried out during the Course Completion Work (TCC) of the Bachelor of Visual Arts with the aim of presenting an authorial production of woodcuts. A relationship is established with German expressionism, considering the influence of this period of art on Brazilian engraving. The work presented here has as its main reference the work of Oswaldo Goeldi, a fundamental artist in this study to achieve the dark in woodcuts. Thus, based on bibliographical research, the study of woodcuts in the context of art, considering the involvement of Brazilian artists with the technique, influenced by expressionism, the author deepens his investigation into Goeldi's woodcut work and establishes relationships with artistic production, culminating in the series composed of woodcuts: "The boat"; "Moon"; "What do you laugh at?"; "Tunnel light: Beginning or end?"; "Loneliness" and "Cemetery crime", exhibited at the Arts Gallery of Campus 8 of the University of Caxias do Sul (UCS).

**Keywords:** Woodcut; Dark; German Expressionism; Brazilian Engraving; Goeldi.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Márcio da Silveira. <i>Anjo Caído</i> ,.....	17
Figura 2: Urs Graf. <i>O Portador de Berna</i> . ....	19
Figura 3: Erich Heckel. <i>Figura Reclinada em Pano Preto</i> . ....	21
Figura 4: Albrecht Dürer. <i>Apocalypsis cu Figuris</i> . ....	25
Figura 5: Katsushika Hokusai. <i>O Fantasma da Lanterna, Iwa</i> .....	26
Figura 6: Gustave Doré. <i>Lucifer, Rei do Inferno</i> .....	27
Figura 7: Edvard Munch. <i>As meninas na Ponte</i> .....	29
Figura 8: Käthe Kollwitz. <i>Proletariado</i> .....	36
Figura 9: Lasar Segall. <i>Casal do Mangue</i> .....	39
Figura 10: Lívio Abramo. <i>Guerra-Medo</i> .....	40
Figura 11: Oswaldo Goeldi. <i>Homem e Lobo</i> .....	42
Figura 12: Alfred Kubin, <i>Das Grausen, (O Horror)</i> .....	44
Figura 13: Oswaldo Goeldi. <i>Guarda-Chuva Vermelho</i> .....	46
Figura 14: Oswaldo Goeldi. <i>Pescadores</i> .....	47
Figura 15: Oswaldo Goeldi. <i>Noturno</i> .....	49
Figura 16: Oswaldo Goeldi. <i>Tarde</i> .....	51
Figura 17: Oswaldo Goeldi. <i>Lugar do Crime</i> .....	52
Figura 18: Oswaldo Goeldi. <i>Luz sobre a Praça</i> . ....	53
Figura 19: Oswaldo Goeldi. <i>Luz sobre a Praça</i> .....	54
Figura 20. Oswaldo Goeldi. <i>Olhos</i> .....	55
Figura 21: Oswaldo Goeldi. <i>Guarda-Chuva Vermelho</i> .....	55
Figura 22: Oswaldo Goeldi. <i>Doente, Dostoievsky – Humilhados e Ofendidos</i> . ....	56
Figura 23: Oswaldo Goeldi. <i>O Comilão, Cuidado com a Sobremesa</i> .....	58
Figura 24: Oswaldo Goeldi. <i>O Ladrão</i> . ....	60
Figura 25: Oswaldo Goeldi. <i>Rua Molhada</i> . ....	60
Figura 26: Oswaldo Goeldi. <i>Urubus</i> . ....	61
Figura 27: Márcio da Silveira. <i>O Barco</i> .....	63
Figura 28: Márcio da Silveira. <i>Lua</i> .....	64
Figura 29: Márcio da Silveira. <i>Lua</i> . Matriz da primeira gravação .....	65
Figura 30: Márcio da Silveira. <i>Lua</i> . Matriz da segunda gravação.....	65
Figura 31: Márcio da Silveira. <i>Do que riem?</i> .....	67

Figura 32: Márcio da Silveira. <i>Luz do Túnel. Início ou Fim?</i> .....	68
Figura 33: Márcio da Silveira. <i>Solidão</i> .....	70
Figura 34: Márcio da Silveira. <i>Crime do Cemitério</i> .....	71

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>A GRAVURA QUE VEM DA MADEIRA</b> .....	<b>14</b>
2.1	DA GRAVAÇÃO À IMPRESSÃO .....	15
2.2	ALGUMAS POSSIBILIDADES DA XILOGRAVURA .....	18
2.2.1	<b>Linha Preta Sobre Fundo Branco</b> .....	<b>18</b>
2.2.2	<b>Linha Branca Sobre Fundo preto</b> .....	<b>19</b>
2.2.3	<i>Chiaroescuro ou Camaieu</i> .....	<b>20</b>
2.2.4	<b>Colorida</b> .....	<b>20</b>
2.3	XILOGRAVURA: UM RESUMO DA HISTÓRIA .....	21
2.3.1	<b>China, as Origens</b> .....	<b>22</b>
2.3.2	<b>Na Europa – Séculos XV e XVI, Ícones, Cartas e Panfletos</b> .....	<b>23</b>
2.3.3	<b>No Japão, o <i>Ukiyo-e</i></b> .....	<b>25</b>
2.3.4	<b>Na Europa – Séculos XVII, XVIII e XIX, a Decadência</b> .....	<b>27</b>
2.3.5	<b>Europa – Século XX, a redescoberta da Xilogravura como Arte</b> .....	<b>28</b>
2.3.6	<b>No Brasil, das primeiras manifestações ao Modernismo do Século XX</b> .....	<b>29</b>
<b>3</b>	<b>O EXPRESSIONISMO ALEMÃO E SUA RELAÇÃO COM A XILOGRAVURA</b>	<b>31</b>
3.1	O SURGIMENTO DO EXPRESSIONISMO .....	31
3.2	A EXPRESSÃO COMO BASE DO EXPRESSIONISMO .....	33
3.3	IMPULSO ESPIRITUAL EXPRESSIONISTA .....	34
3.4	A XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA .....	35
3.5	A INFLUÊNCIA DO EXPRESSIONISMO NA XILOGRAVURA NO BRASIL .....	36
<b>4</b>	<b>OSWALDO GOELDI</b> .....	<b>41</b>
4.1	O CAMINHO DE GOELDI .....	41
4.2	KUBIN, A GRANDE INFLUÊNCIA .....	43
4.3	A XILOGRAVURA DE GOELDI .....	45
4.3.1	<b>O Processo do Artista</b> .....	<b>45</b>
4.3.2	<b>O Expressionismo sempre presente</b> .....	<b>46</b>
4.3.3	<b>A Temática das Obras</b> .....	<b>47</b>
4.3.4	<b>A Motivação por Trás da Temática</b> .....	<b>50</b>
4.3.5	<b>A Iluminação na Obra de Oswaldo Goeldi</b> .....	<b>51</b>
4.3.6	<b>A Cor na Obra de Oswaldo Goeldi</b> .....	<b>52</b>



4.4	A OBRA XILOGRÁFICA DE GOELDI .....	56
4.4.1	A Ilustração .....	56
4.4.2	O Fantástico .....	57
4.4.3	Paisagens Urbanas .....	58
4.4.4	A Morte.....	61
5	PRODUÇÃO DE XILOGRAVURAS: SÉRIE SOMBRIO.....	62
6	CONCLUSÃO.....	72
7	REFERÊNCIAS .....	72

## 1 INTRODUÇÃO

A natureza cria formas registrando nos objetos as suas marcas, que nos contam a história de cada uma dessas formas relatando o seu processo de crescimento e desenvolvimento, as nervuras das folhas, nossas cicatrizes, as espirais das conchas, os veios das árvores, as formações rochosas, são exemplos de que a natureza deixa suas marcas.

Para Santos (2006) a xilogravura tem o poder de refazer esta poética, evoca um fazer ao ser humano, o impulso de gravar é natural, no qual a partir de um conjunto de atos e movimentos se produz uma nova forma, transformando a matéria oferecida pela natureza, dando a ela um novo valor. A xilogravura é matéria fecunda (tem a capacidade de reproduzir, de gerar outro a sua semelhança) onde a madeira é recriada pelo gravador, que ao transformá-la conhece suas particularidades, na xilogravura o traço não é um simples perfil, ele é movimento, gesto trabalhado na matéria. São estes traços que compõem a imagem visual impressa, que é associada à imagem natural gravada na madeira, que desperta no observador o sentimento de uma ação primitiva. O artista gravador manipula a matéria com as mãos, mede forças com a matéria e resgata o homem primitivo sem o qual não existiria.

A xilogravura surgiu na China, no século II aproximadamente, mas foi a partir do século XII, em um momento de grande florescimento cultural e liberdade religiosa que a técnica se impulsionou, graças ao incentivo budista a repetição e multiplicação dos textos sagrados, assim nasceu e se expandiu a xilogravura, sob o signo de multiplicação, e não propriamente como uma arte. Na Europa as primeiras manifestações de xilogravuras foram no final do século XI, onde a técnica passa a ser amplamente utilizada principalmente para a produção de livros. A xilogravura no Ocidente, ao contrário do que ocorreu no Oriente, nasceu ligada a imagem e não a letra. A partir do século XV a arte da gravura se impõe, o reconhecimento do valor do traço e do desenho na xilogravura, permitia uma transposição rápida dos artistas, sem sacrificar sua personalidade e sua linguagem, e com possibilidade de comercialização a preços mais baixos. Em meados do século XVI a xilogravura cai em desuso, passando a ser usada somente pelas classes mais pobres da população para imagens baratas, cartazes e panfletos, é substituída no gosto dos artistas pela gravura em metal, mais rica em recursos. Enquanto na Europa se reduz a utilização da xilogravura, no mesmo período no Japão ela se revitaliza através do *Ukiyo-e* (que significa arte do mundo flutuante), atingindo a expressão máxima durante os séculos XVIII e XIX, porém após este período esta linguagem da arte também cai em desuso no Japão, e curiosamente é a Europa que valoriza o *Ukiyo-e*, por ser uma arte popular, multiplicável e

barata. No final do século XIX e início do século XX a xilografia é redescoberta na Europa como arte autônoma, com o retorno do artista trabalhando sobre a matriz desde a criação até a impressão (HERSKOVITS, 1986), (FAJARDO, SUSSEKIND, VALE, 2002).

No início do século XX houve uma valorização radical da xilogravura, expressão artística de características e linguagem próprias, foi a época que a técnica foi muito utilizada pelos artistas do Expressionismo alemão, forte movimento artístico que representou um grande momento histórico. Neste período ocorre uma ruptura da arte com o academicismo, resultando na libertação das regras artísticas e, entre a 1ª e 2ª Guerras Mundiais, principalmente na Alemanha, surgem artistas eminentemente gravadores.

Para Barret (2014) no Expressionismo o significado do mundo depende da visão e do entendimento do artista, seu sentimento sobre as suas experiências são a fonte de sua arte, e a intensidade da expressão é mais importante do que a acuidade de representação, e seu objetivo é expressá-la de maneira que o observador possa experimentar sentimentos similares ao seu no momento de concepção da obra. Para Cardinal (1984) o expressionista convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra, de forma que ele se identifique com o “executor”, passando a ser o espectador, aquele que sentirá no agora, o que foi sentido pelo artista.

Os expressionistas alemães irão se beneficiar da xilogravura, principalmente como uma linguagem metafórica, usando um texto latente, através de uma imagem, normalmente com figuras de expressão atormentada. Ribeiro (1996) relata que a proposta artística dos alemães se baseava na teoria de que a experiência espiritual deveria ter precedência sobre a representação da realidade.

No Brasil a xilogravura chegou em 1808 com a chegada da família imperial ao Brasil, mas foi somente no início do século XX que surgiu a chamada “gravura de arte”, com Lasar Segall (1891 - 1957), Oswaldo Goeldi (1895 - 1961) e Lívio Abramo (1903 - 1992). Martins (2016) observa que o modernismo dos anos 1920 e seus desdobramentos estimularam a produção de gravuras, e que gravar passa a ser uma prática corrente na arte brasileira. A gravura como expressão artística está definitivamente atrelada à modernidade no Brasil, sendo estimulada pelos artistas brasileiros e estrangeiros que tiveram sua formação no exterior e, ao se estabelecerem no Brasil, compartilharam ativamente os seus saberes.

Lasar Segall chegou em definitivo no Brasil em 1924, tendo participado ativamente do movimento expressionista alemão, trazendo uma produção já consolidada. O artista começou a exercer atração e influência sobre os artistas brasileiros, de forma indireta, através de seu

exemplo, e por meio de publicações e exposições de seu trabalho. Daher (2000) destaca que a obra de Segall, que teve influência do Impressionismo, Expressionismo e Modernismo, traz representações do sofrimento humano, da guerra e da perseguição, e é nos temas dramáticos que a síntese e a estilização eram definidas com formas graves e contrastantes, e com poucos sulcos o artista produzia gravações que resultavam em imagens de comovente beleza.

Segundo Herskovits (1986) o ponto culminante que atingiu a gravura no Brasil pode ser representado pela obra de Oswaldo Goeldi, que explorou a xilogravura a partir de 1924, utilizando-se de temas mórbidos, que o fizeram alcançar uma expressividade sombria em suas obras. Em suas xilogravuras o artista experimenta o uso da cor, os tons escuros e o traçado preciso para dar forma ao assombro e a estranheza<sup>1</sup>.

Para Naves (2019) o jogo de aparências que rege a vida coletiva não escapa à observação de Goeldi, por mais que estejam envolvidas em suas tarefas rotineiras, as figuras de Goeldi, como prostitutas, pescadores, carroceiros, transeuntes ou ladrões, não conseguem ocultar a solidão que seus papéis sociais tenderiam a amenizar. Em suas obras é possível ver a face da morte por todos os lados, urubus, caveiras, figuras sombrias e esqueletos que nos lembram que temos a sorte selada. Algumas de suas obras apresentam uma forte alusão ao fantástico. Para Leite (1965) Goeldi afirma-se como um dos grandes criadores de mitos visuais de sua época, e ergue a arte da gravura sobre madeira às alturas.

De acordo com Fajardo, Sussekind e Vale (2002) Lívio Abramo é o terceiro artista pioneiro na xilogravura artística no Brasil, influenciado pelas gravuras de vieses expressionistas de Segall e Goeldi iniciou na xilogravura em 1926, com suas obras iniciais comprometidas fortemente com a preocupação social. Leite (1965) sublinha que a influência do Expressionismo se tornou a maneira de ser de Lívio Abramo, e o próprio artista deixa transparecer que o Expressionismo de sua obra, mais do que um estilo, é um modo de sentir próprio dos momentos de profunda crise.

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) tem como procedimento de pesquisa, o estudo de referências bibliográficas para dar conta do assunto escolhido e aprofundar a investigação partindo do título: *O Sombrio na Xilogravura: Um Diálogo com o Expressionismo de Goeldi*, buscando relações entre a xilogravura e os temas sombrios, usando como referência o Expressionismo de Goeldi.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10588/oswaldo-goeldi> . Acesso em: 25 maio. 2023.

Deste modo, o trabalho têm o intuito de construir relações teórico-práticas a partir dos conceitos e das características do Expressionismo alemão, aplicados à xilogravura, assim, o conteúdo emotivo, a expressividade sombria, a dramaticidade e a estranheza, a luz intensa em contraste com a sombra densa, as formas vigorosas, as temáticas mórbidas da obra de Goeldi passam a ser a base do trabalho ora pesquisado. A natureza desta pesquisa é a construção de novos conhecimentos para servirem de base da elaboração da produção artística, o desenvolvimento do TCC, os estudos teóricos e práticos foram realizados de maneira que as referências apresentadas na Revisão Bibliográfica apareçam discutidas, aprofundadas, analisadas e materializadas na produção visual.

Com base nos conceitos teóricos estudados, que apresentam elementos pertencentes ao Expressionismo alemão, considerando a xilogravura como linguagem da arte, e nas temáticas e características que compõem as gravuras de Oswaldo Goeldi, foi composta uma série de seis xilogravuras denominada *Morbidamente Sombrio*, produzida em tamanho A3, com suporte para em papel arroz, com seis trabalhos, denominados: “*O Barco*”, “*Lua*”, “*Do que Riem?*”, “*Luz do Túnel. Início ou Fim?*”, “*Solidão*” e “*Crime do Cemitério*”, que retratam respectivamente, na visão do autor, a morte, a angústia, o preconceito, a desorientação, o medo e o vazio.

O processo de criação da série se deu através da busca por elementos mórbidos e sombrios, com temas atemporais e contemporâneos, utilizados no Expressionismo alemão e por Oswaldo Goeldi. A partir de imagens registradas pelo autor, criou-se uma atmosfera fictícia, *Morbidamente Sombrio* representa um universo doentio do ser humano, suas dores, suas angústias, aquilo que o incomoda e que o preocupa internamente, registra sentimentos muitas vezes negligenciados. A série é criada a partir da perspectiva de que sentimentos e ambientes sombrios promovem muitas vezes sequelas e traumas que são levados para a vida inteira. Partindo da representação ambientada em lugares desabitados, ou na presença de uma única personagem, a produção autoral aponta características de uma sociedade adoecida. Os trabalhos representam um universo sombrio em que os anseios e desejos são esquecidos, seu conteúdo é dramático, permeado de intensa luz em contraste com uma densa sombra, este trabalho referenciado na experiência goeldiana não prega um posicionamento nem apresenta nenhuma solução, nele não encontraremos acolhimento nenhuma solidariedade, neste mundo que não tem motivos para isto, mundo onde todos experimentam a solidão em algum momento da vida.

## 2 A GRAVURA QUE VEM DA MADEIRA

Em seu estudo Varela (1997) aponta que na maior parte de sua história a xilogravura não foi mais que um meio de fabricar, para reproduzir e imprimir, porém com a mecanização dos processos de impressão, que foram potencializados na segunda metade do século XIX, - e uma série de invenções que associaram a fotografia aos métodos de impressão, permitindo a reprodução com maior rapidez -, à técnica perdeu sua principal função, que era a de reproduzir imagens e documentar, e a partir desse momento a xilogravura passa a ser utilizada como processo artístico.

A xilogravura é uma técnica milenar, arcaica e artesanal. Silva (2017) lembra que esta linguagem da arte é popular e profundamente arraigada à tradição ilustrativa alemã, sendo uma maneira habitual e profícua de expressão e comunicação imagética, na qual o ato de expressar não era um mistério entre o artista e o mundo, e que a comunicação passava de um homem a outro. Na impressão xilográfica, a imagem conserva as marcas visíveis das fibras de madeira, a imagem não se liberta da matéria, ambas se confundem num ato de força. Herskovits (1986) observa que a xilogravura já foi declarada morta por alguns radicais, e tem sido por muitas vezes esquecida, assim como outras formas de expressão como a literatura, a ópera e o teatro, contudo, é através dos conhecimentos adquiridos por nossos ancestrais, que são acumulados e somados através dos anos, e que se renovam a cada geração, que mostramos estar evoluindo a todo o instante, e que técnicas e linguagens da arte que por tempos desapareceram, ou que aparentemente estavam saturadas, renovam seus conceitos e ressurgem com novos conceitos e possibilidades.

Etimologicamente, a palavra xilogravura, fragmentada, é composta por *xylon*, do grego, (que significa madeira) e por *grafó*, também do grego (que significa gravar ou escrever). Assim, a xilogravura pode ser descrita como a estampa obtida através da pressão sobre uma matriz de madeira entintada na qual a imagem é obtida pelos sulcos e cortes em sua superfície, ou seja, são os cortes na madeira que formam a imagem que será impressa. Conforme Fajardo, Sussekind e Vale (2002) não é somente a técnica que é chamada de xilogravura, mas também a própria imagem impressa. Como em outras técnicas de gravura, é o avesso da imagem gravada na matriz que é impresso sobre o papel ou outro suporte, mas diferente de outros processos, para Anico Herskovits, a xilogravura é uma sucessão de surpresas, pois

– pequenas falhas na madeira que os olhos não percebem, desenhos formados pelos veios da madeira, cortes inesperados ou restos em áreas que pensávamos totalmente brancas – em que nossas mãos e nossos olhos são constantemente apanhados. Mas a xilogravura não se restringe ao gosto pela madeira, pelo corte e suas surpresas. Há ainda a imensa possibilidade da multiplicação da imagem, que é a razão primeira de sua existência e difusão. A impressão, que é a transferência da imagem gravada da madeira para o papel – ou o suporte escolhido – além de permitir a sua multiplicação em centenas de exemplares, também é rica em possibilidades, dando à imagem qualidades próprias e únicas da xilogravura (HERSKOVITS, 1986, p. 12).

Vera D’Horta Beccari (1988) escreve no livro *A Gravura de Lasar Segall* que Van Gogh (1853-1890) em sua vasta correspondência com seu irmão Theo e a Van Rappart, analisa os vários procedimentos técnicos usados na gravura inglesa, holandesa, japonesa, distinguindo as correspondentes necessidades expressivas. O artista avalia que o requinte da técnica aliado à extrema limpeza manifesta a tendência descritivo-hierática da gravura inglesa. Nos gravadores holandeses o que se destaca é a ênfase do claro-escuro, o uso da técnica para exprimir a dramaticidade do objeto tratado, sempre carregado emocionalmente. Quanto à gravura japonesa, Van Gogh nota que quando o gravador japonês faz uma flor, por exemplo, há um ato preciso, único da forma, quase uma religiosidade no ato de criação. Entre suas muitas cartas a Theo, Vincent Van Gogh fala de gravuras em madeira. Em uma delas, o artista conta:

Como era bela a excelente gravura em madeira publicada pela *Illustration* sob o título “*Um jovem cidadão do ano V*”, devida a Jules Goupil; você também a viu; consegui obtê-la e pendurei-a na parede do quartinho onde pude me instalar [...] Eis que a revista em questão diz do famoso quadro: “Um olhar que viu o espetáculo da pavorosa guilhotina, um pensamento que sobreviveu a todas as cenas da revolução. Ele está quase espantado de achar-se ainda vivo após tantas catástrofes”. É um fenômeno notável da arte e continuará a ter o mesmo efeito sobre inúmeras pessoas; e quem tiver sensibilidade para a grande arte, ficará tão impressionado quanto com um retrato de Fabritius ou alguns outros quadros mais ou menos místicos da escola de Rembrandt (VAN GOGH, 2010, p.30).

## 2.1 DA GRAVAÇÃO À IMPRESSÃO

O processo da gravura tem três momentos distintos para sua produção, no primeiro trabalha-se sobre a matriz de madeira<sup>2</sup> com ferramentas e técnicas específicas, no segundo

---

<sup>2</sup> Entre as madeiras brasileiras, tradicionalmente, mais utilizadas em xilogravura encontram-se: cedro, mogno, pinho, pequiá-marfim, casca de cajá, guatambu, peroba-rosa, peroba do campo, goiabeira, imburana, e a imbuia. Na atualidade, madeiras industrializadas como o compensado ou a madeira contraplacada, e em menor medida o MDF (do inglês *medium density fiberboard*, que poderia ser traduzido por chapa de fibra de madeira de média densidade) são muito empregadas (ALVAREZ, 2017).

momento, entinta-se a matriz, e no terceiro, vem à impressão, que pode ser numa prensa ou manual.

Para Herskovits (1986) o gesto do gravador é de luta com seu material, agredindo e ferindo a matriz, onde há um esforço de todo o corpo empenhado na realização da gravura, o que fica evidente no resultado, direto e vigoroso, como nas obras xilográficas de Oswaldo Goeldi (1895-1961) ou dos expressionistas alemães.

A xilogravura possui um ritmo, uma cadência de operação que deve ser respeitada, suas etapas de execução dificilmente podem ser alteradas, são seguidas muitas vezes até como um ritual. A grande característica desta técnica é o que ela pode oferecer como resultado; a madeira tem vida, e a gravura é uma linguagem própria, cabe ao artista entender e se expressar através da madeira, deixando com que ela dite a forma com que quer ser trabalhada.

Fajardo, Sussekind e Vale (2002) observam que é de grande importância o material utilizado, ele impõe, pede ou insinua um determinado tratamento, dependendo da sua estrutura, se ele é duro, mole, macio ao toque, úmido, seco etc.

A relação do artista, e seu diálogo com o material aparece no resultado, é preciso criar uma boa relação para se chegar a um bom resultado, o gravador é o artista que faz a ponte entre o velho e o novo. Ele aprende técnicas ancestrais e as utiliza nesse novo mundo que a tecnologia oferece (FAJARDO, SUSSEKIND, VALE, 2002, p.30).

É como se a interação do artista com o material a ser trabalhado, o levasse a seu momento da verdade, de estar consigo mesmo, ao momento da expressão mais íntima. A xilogravura remete ao processo de criação, o gravador é um trabalhador, um artista, na ponta de suas ferramentas nascem, ao mesmo tempo, consciência e vontade. Segall (1988) cita que não é à toa que praticamente todos os artistas plásticos do século XX denominados expressionistas tenham “militado” de forma significativa na gravura.

Na impressão xilográfica, a imagem conserva as marcas visíveis das fibras de madeira, a imagem não se liberta da matéria, ambas se confundem num ato de força. Silva (2017) assinala que o processo artesanal da xilogravura se inicia na escolha da peça de madeira e sua preparação. A partir do desenho feito diretamente sobre a placa, é feita a goivagem, a aplicação da tinta é executada nas zonas de cor com pincéis ou rolos de pintura, e o papel (ou outro suporte), sobreposto à matriz, é pressionado e impresso com a ajuda de uma colher de pau ou espátula de osso, ou ainda em uma prensa mecânica.



A Figura 1 apresenta o resultado do primeiro contato do autor deste TCC com a xilogravura, a partir da apropriação de uma imagem veiculada na internet, por meio de cortes e sulcos em um MDF recuperado de outro trabalho e com ferramentas que dificultavam um pouco a tarefa, a imagem de um “*Anjo Caído*”, tomou forma na matriz, que funcionou como uma condutora de imagens.

Desde o princípio chama a atenção todo o processo para a obtenção de uma xilogravura, desde a escolha da composição da imagem a ser feita, a escolha do pedaço de madeira, as ferramentas a utilizar para cada tipo de operação, seja um desbaste, ou um traço fino ou grosso, a importância da afiação da ferramenta para o corte preciso, a força e ao mesmo tempo a delicadeza do corte na madeira. A madeira vive, pode estar mais macia em um dia úmido, pode estar mais seca e dura em um dia seco e quente. Depois de concluído o trabalho de corte na madeira, ainda não temos a gravura, ainda é preciso escolher a tinta para o estilo de trabalho que queremos, acertar sua fluidez, entintar, escolher o suporte e imprimir, e isto tudo após alguns testes (provas) e ajustes na matriz. O processo de execução de uma xilogravura é uma fonte constante de descobertas, cada etapa, cada prova, as opções que fazemos a cada etapa tornam o resultado inesperado, e muitas vezes diferente do planejado.

Figura 1: Márcio da Silveira. *Anjo Caído*. Xilogravura, 2021, 20 x 20 cm



Fonte: Fotografia do acervo do autor.

A relação entre homem, ferramenta e matéria no processo técnico da xilogravura pode ser vista como rivalidade imediata em luta arduosa. Silva (2007) pontua que a necessidade de agir contra o objeto resistente é deflagrada, contudo, a administração das forças requer singular prudência, lenta integração dos atos e delicadeza enquanto a peça é trabalhada. Há um duelo entre duas vontades: a do gravador em querer ajustar a madeira ao geometrismo do desenho e a vontade do material em querer conservar a sua forma e integridade.

## 2.2 ALGUMAS POSSIBILIDADES DA XILOGRAVURA

A artista plástica e gravadora Noemi Ribeiro (1996) explica que na xilogravura o desenho é feito diretamente na superfície plana de um pedaço de madeira, o que se reflete em branco na impressão, é escavado na madeira, retirado por meio de ferramentas específicas – as goivas<sup>3</sup> – que são como finos estiletos cuja ponta apresenta um perfil, normalmente em “V” ou “U”, que poderão ser determinados de acordo com o tipo de escrita que será obtida na superfície da madeira. Para Rufinoni (2006) a goiva não é dócil como a pena (ou lápis); o corte é desviado nos veios, muitas vezes lascando a madeira em lugares que ficarão visíveis, ou sendo interrompido no meio de um traço preciso. A criação é mediada por um trabalho físico; o preto e o branco, os cheios e os vazios são radicalizados, pois esta é a característica da criação material de uma figura na madeira.

O professor Fernando Gómez Alvarez (2017) classifica a xilogravura de acordo com a sua evolução cronológica.

### 2.2.1 Linha Preta Sobre Fundo Branco

De acordo com Alvarez (2017), a gravura com linha preta sobre fundo branco é herdada da rica tradição iconográfica medieval da ilustração de pergaminhos, nesta técnica trabalha-se fundamentalmente as linhas descartando outros elementos. Aos poucos começaram a surgir pequenas áreas de raiados e hachuras à maneira de sombras ou de texturas que, em pouco tempo, passam a se multiplicar e diversificar. O autor observa que a linha preta sobre

---

<sup>3</sup> Goiva é o nome dado para uma série de ferramentas cortantes, com diferentes formatos, semelhante ao formão, porém em menor escala, usada para abrir sulcos na madeira. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/goiva>. Acesso em: 15 out. 2023.

fundo branco é uma constante durante toda a história da gravura oriental, em especial a gravura chinesa e japonesa. Parece ser que, no Oriente, o desenho era marcado por linhas, quase imitando a caligrafia.

### 2.2.2 Linha Branca Sobre Fundo preto

O estilo de gravura branca sobre fundo preto (Figura 2) tem sua possível data inicial em 1513, com a obra do suíço Urs Graf (1485~1528), que inverteu, e ao mesmo tempo, simplificou a forma de entalhar o desenho. Com este simples procedimento a xilogravura ganhou, por contemplação, o seu segundo elemento de constituição.

Segundo Alvarez (2017), em conjunto, as técnicas da linha preta sobre fundo branco e da linha branca sobre fundo preto, acrescidas do trabalho tonal das áreas, constituem os fundamentos da linguagem gráfica, que perduram até o presente.

Figura 2: Urs Graf. *O Portador de Berna*. Xilogravura, 1521, 19,4 x 11,1 cm



### 2.2.3 *Chiaroescuro ou Camaieu*

Alvarez (2017) relata que a técnica surgiu na Alemanha, durante o século XVI, passando a adquirir características específicas na Itália. Através dela obtêm-se meios tons que se assemelham a aguadas ou à aquarelas, por intermédio de áreas impressas monocromaticamente, com duas, três ou a quatro sobreimpressões, de tons mais claros aos mais escuros, fazendo-se necessário o uso de um registro apurado. Em geral, o preto, que corresponde às linhas, é impresso em último lugar, embora tenha sido a primeira matriz a ser entalhada, e a partir da qual foram obtidas, por contraprovas, cópias que serviram para entalhar as outras cores do *chiaroescuro*.

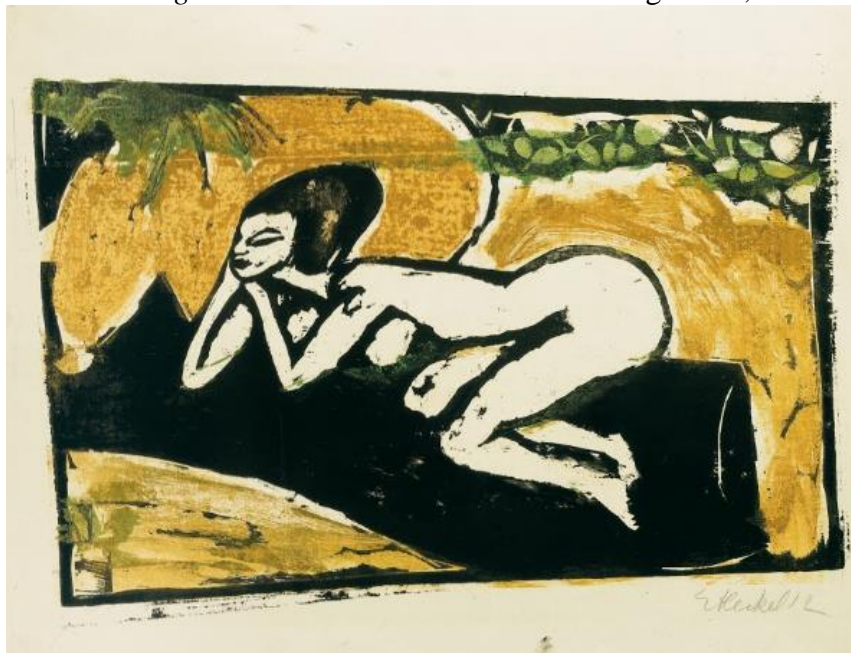
### 2.2.4 **Colorida**

O emprego da cor se iniciou na xilografia oriental, a xilogravura colorida é aquela na qual cada cor se obtém por sobreposição, com o uso de um registro para garantir o encaixe, cada cor corresponde a uma matriz diferente.

Os expressionistas alemães, com destaque para Heckel (1883-1970), Kirchner (1880-1938), e Pechstein (1881-1955), iluminaram muitas de suas gravuras, utilizando cores e transformando-as em impressões únicas, conforme pode-se verificar na imagem da obra de Heckel (Figura 3). No Brasil, Goeldi foi o mestre da xilogravura colorida com áreas pontuais de cores, quase evanescentes, contornadas de áreas pretas.

A matriz recortada é outra possibilidade para se obter xilogravuras coloridas, Edvard Munch (1863-1944) foi um dos pioneiros, neste processo em que é preciso recortar a matriz, e entintar cada pedaço separado, com cores diferentes, encaixando os pedaços para imprimir. Contudo, Alvarez (2017), destaca que a grande inovação em termos de sobreimpressão, foi adotar o método de matriz perdida para se chegar a um resultado de uma gama de cores ou tonalidades com uma única matriz. A técnica de matriz perdida ou método redutivo consiste em entalhar e imprimir todas as cores da gravura em uma única matriz, sobreimpressas por estágios, com um único registro.

Figura 3: Erich Heckel. *Figura Reclinada em Pano Preto*. Xilogravura, sem data, 42 x 29 cm



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/reclining-figure-on-black-cloth-erich-heckel/VQEfPa8YnxCe9Q>.

Acesso em: 30 out. 2023.

### 2.3 XILOGRAVURA: UM RESUMO DA HISTÓRIA

Em termos históricos, conforme já mencionado, inicialmente a xilogravura era executada com objetivos documentais e comerciais, e posteriormente artísticos. Documentais quando ela se prestava a registrar a realidade, um papel que a fotografia hoje desempenha, comerciais quando usada para impressão de rótulos e artísticos quando se busca resultados estéticos, usando a linguagem da gravura. Conforme Fajardo, Sussekind e Vale (2002) gravar é uma atividade conhecida desde a antiguidade, e em quase todas as culturas, sendo um dos meios de impressão mais simples e mais empregados, pois a ideia de incisão, de ranhura, de produzir riscos das mais diversas formas sobre diferentes materiais está presente nas culturas humanas desde a pré-história. De um modo geral, pode-se dizer que a gravura nasceu na caverna do homem da pedra, avançou na escuridão dos tempos pré-históricos, decorou palácios do velho Egito e templos dedicados aos mais variados deuses. Historicamente a origem da gravura pode se confundir com a própria origem da impressão.

Herskovits (1986) retoma sua origem, sublinhando que a história da xilogravura está ligada à história da escrita e do livro. A artista lembra que ao longo do tempo, desde os

primórdios o ser humano criou diferentes códigos para registrar fatos da vida cotidiana, divulgar o conhecimento e transmitir a religião. Os primeiros documentos encontrados, gravados em pedra ou em tabuletas de barro, se referem a fatos históricos, códigos de conduta ou são registros de conhecimento.

Por usar como suporte um material relativamente barato – o papel – e por não ser obra única, podendo ser produzidos múltiplos na mesma matriz, a gravura tende a ser uma forma democrática de arte, ao possibilitar que a mensagem alcance muitas pessoas. Esse caráter democrático já estava presente em algumas das primeiras gravuras de que se tem notícia na Europa – eram livros xilografados de poucas páginas, com textos e imagens, que circularam no final da Idade Média. Leitores desses textos percorriam as vastas propriedades feudais, lendo para a população não letrada feitos heroicos dos seus senhores, na tentativa de despertar o sentimento agregador de nacionalidade. Estes folhetos medievais têm um paralelo na literatura de cordel, ainda hoje produzida no nordeste brasileiro. Híbridos de gravura e jornal, esses textos desempenham importante função política.

É esse caráter panfletário de função eminentemente política – presente na origem da gravura – que o Expressionismo alemão do início do século XIX irá recuperar. Conforme a pesquisadora Vera D’Horta Beccari (1988), muitos dos expressionistas deram intencionalmente às suas obras gravadas o *status* de panfletos, deselitizando-as ao máximo, ao mesmo tempo em que desenvolviam uma linguagem simplificada e veemente, permitindo a imediata compreensão dos conteúdos. “Essa linguagem incisiva mostrou ser o meio mais apropriado e contundente para narrar o drama existencial europeu vivendo sob um regime falido, e para divulgar as ideias políticas e sociais de esquerda, que permeavam aquele movimento” (BECCARI, 1988, p. IX – XV).

### **2.3.1 China, as origens**

A gravação em pedra ou madeira usando uma matriz para a impressão é conhecida pelos chineses desde o século II, o papel, um elemento fundamental para a gravura, também foi uma invenção credenciada pelos chineses. Fajardo, Sussekind e Vale (2002) citam que ao criarem o papel e a impressão os chineses estavam abrindo para o mundo uma gama enorme de possibilidades, inclusive a possibilidade de poder imprimir em massa, criando veículos ou capacidades que iriam influenciar o resto da humanidade.

Uma grande evolução ocorreu na descoberta de uma base para se escrever. Primeiramente foram usadas tiras de bambu, as gravações eram feitas com objetos cortantes colocando-se tinta preta nas ranhuras, dando origem à escrita em carreiras verticais, de cima para baixo, que persiste até os dias atuais. Mais adiante surgiu a invenção do pincel de pelo, que embebido em tinta líquida, permitiu a escrita em qualquer base. Conforme relatado por Herskovits (1986), no início as gravações eram feitas em seda, mas devido seu alto custo os chineses pesquisaram materiais que a substituíssem. O processo de fabricação de papel surgiu aproximadamente no ano 105 d.C., Ts'ai Lun (~121 d.C) usou redes de pesca, farrapos de seda e outros materiais macerados e diluídos em água até transformarem-se em fibras, formando uma pasta, que espalhada sobre uma tela de pano esticado sobre uma armação de bambu, ao secar formava folhas de papel.

No início do século XII, a China passou por um momento de grande florescimento cultural e de liberdade religiosa. A escrita, até então reservada aos ricos e à classe instruída dos funcionários públicos, se impulsionou graças ao incentivo budista à repetição e multiplicação dos textos sagrados. A gravura nasceu e se expandiu assim, sob o signo da multiplicação de exemplares, e não propriamente como uma arte.

### **2.3.2 Na Europa – Séculos XV e XVI, Ícones, Cartas e Panfletos**

No final do século XI, surgiram às primeiras manifestações de gravura na Europa, através da xilogravura, que passa a ser amplamente utilizada, principalmente para a produção de livros em impressão tabular, com impressão em matrizes de madeira não só para as letras, mas também para as figuras (FAJARDO, SUSSEKIND, VALE, 2002).

O mundo estava em expansão, era época de viagens de descobrimentos, da queda da Constantinopla e do êxodo dos sábios para o Ocidente. Com a revalorização das literaturas grega e latina, e com o desenvolvimento da ciência e das teorias sobre o mundo surgiu um cenário para a xilogravura, marcada pela duplicidade, como uma forma virtuosa (imagens de santos – a Igreja) e outra pagã (cartas de baralho – o vício). Selos e carimbos também eram amplamente utilizados, mas para que a xilogravura e a imprensa se difundissem na Europa foi necessário que o momento histórico fosse adequado e que houvesse uma conjugação de fatores materiais que permitisse sua evolução e difusão; a prensa de rosca já era usada para atividades



como esmagar uvas e imprimir tecidos, a tinta a óleo era usada para pinturas, e o papel como suporte já era fabricado na Europa.

Herskovits (1986) contextualiza que a situação sociopolítica na Europa sofria transformações lentas e radicais, e na sociedade feudal o poder era exercido pelos senhores do feudo e dividido com o clero, que tinha o domínio sobre o conhecimento e a fé, as mudanças começam a surgir com o desenvolvimento das cidades, os ricos comerciantes e burgueses, cansados da primitiva e cega religiosidade, e com sede de saber começam a se voltar para as coisas terrenas. A xilogravura no Ocidente, ao contrário do que ocorreu no oriente, nasceu ligada à imagem e não à letra. Inicialmente o colorido era executado manualmente após a impressão, mas posteriormente foi deixado de preocupar-se com o colorido pós-impressão e passou-se a concentrar-se nos volumes e meios tons. Neste período a gravura em cores (Camafeu) já era utilizada, mas sem muito entusiasmo.

A partir do século XV, a arte da gravura se impõe, e na Alemanha o grafismo passou a ser muito valorizado. Conforme Fajardo, Sussekind e Vale (2002) o reconhecimento do valor do traço e do desenho, na xilogravura, permitia uma transposição rápida dos artistas, sem sacrificar sua personalidade e sua linguagem, e com possibilidade de comercialização a preços mais baixos. A questão da autoria, da linguagem própria e específica de cada artista, vai tomando contornos mais definidos. Herskovits (1986) descreve que foi a partir deste momento que a xilogravura segue em duas direções, de um lado servindo como ilustração de livros, e de outro trilhando seu caminho popular como imagem solta ou na forma de livretos, cartazes, panfletos ou calendários. Neste cenário surgiu Albrecht Dürer (1471–1528), o artista é a grande figura do gravador da época, filho de ourives, trabalhou com matrizes de madeira e metal, e sua obra marcou a renascença alemã (Figura 4). Tecnicamente, a gravura evoluiu muito neste período, dando um salto de qualidade; com profundidade, rigor de desenho e um realismo acrescido de dramaticidade e misticismo, próprios da Alemanha que precede a reforma religiosa.

Em meados do século XVI, a xilogravura cai em desuso, e passa a ser usada somente pelas camadas mais pobres da população para imagens baratas, cartazes e panfletos. É substituída no gosto dos artistas pela gravura em metal, mais rica em recursos.



Figura 4: Albrecht Dürer. *Apocalypsis cu Figuris*. Xilogravura, 1511, 46 x 32 cm



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/345010>. Acesso em: 14 ago. 2023.

### 2.3.3 No Japão, o *Ukiyo-e*

Enquanto na Europa a partir do século XVI a xilogravura entra num recesso de trezentos anos, no Japão ela se revitaliza. Após um longo período de guerra, o Japão encontra paz e prosperidade em um governo com mãos de ferro, e como consequência do fim da guerra, a educação e a prática das artes encontram as condições favoráveis para se expandir. Herskovits (1986) enfatiza que através do surgimento de novas classes enriquecidas, que desejavam o acesso à produção e ao consumo da arte, começa a aparecer uma nova arte, ligada à realidade palpável, ao cotidiano e as coisas que dão prazer à vida, o *Ukiyo-e* (que significa arte do mundo flutuante, transitório) teve repercussão na literatura, pintura e xilogravura, tendo conquistado o reconhecimento mundial através desta última técnica. Ramón Serra (2003) nos escreve que no Japão, a gravura xilográfica desenvolveu-se de modo independente da pintura, obedecendo às próprias necessidades. Esta estética atingiu a expressão máxima durante os séculos XVIII e XIX, sobretudo com as figuras de Utamaro (1753–1858) e Kuniyoshi (1797–1861).

As gravuras eram, no princípio, em preto e branco, sendo frequentemente coloridas à mão após a impressão. Em 1740 foi criado (ou recriado) o registro que permitiu imprimir em cores. Herskovits (1986) pontua que no século XIX começou a haver um cansaço dos temas, e foi nesse momento que Hokusai (1760–1849) e Hiroshigue (1797–1858) trouxeram para o primeiro plano a paisagem, que até então era aplicada somente como fundo. Neste período esta arte cai em desuso no Japão, e curiosamente foi a Europa que valorizou o *Ukiyo-e* (Figura 5), por ser uma arte popular, multiplicável, barata e descartável.

Figura 5: Katsushika Hokusai. *O Fantasma da Lanterna, Iwa*. Xilogravura a cores, 1831-1832, 26,3 x 18,9 cm



Fonte: <https://collections.artsmia.org/art/65717/the-ghost-of-oiwa-katsushika-hokusai>. Acesso em: 14 ago. 2023.

A xilogravura japonesa foi uma influência marcante para os artistas europeus da passagem do século XIX para o século XX. Fajardo, Sussekind e Vale (2002) relatam que a prosperidade japonesa do século XVII favoreceu o desenvolvimento da gravura. Os senhores vencedores da guerra queriam estimular as artes e a cultura, e foi através da contemplação da natureza que se permitiu que os japoneses esboçassem uma linguagem original e criativa. Mas eles não se preocupavam apenas com a natureza, suas gravuras retrataram a sociedade, os costumes, a cerimônia do chá, a vida amorosa dos senhores, as gueixas e outros temas que distinguem a arte japonesa da arte chinesa.

### 2.3.4 Na Europa – Séculos XVII, XVIII e XIX

A gravura em madeira entrara em decadência em meados do século XVI, Herskovits (1986) cita que a técnica foi sendo substituída no gosto dos artistas pela gravura em metal, que permitia muito mais riqueza em detalhes. Neste período, a xilografia seguiu, porém, como complemento da tipografia em ilustrações, reproduções e publicações de caráter popular. Mais tarde, Thomas Bewick (1753-1828) aperfeiçoou e popularizou a xilogravura de topo (corte transversal do tronco), permitindo a gravação de linhas muito finas e precisas, além de proporcionar um preto mais homogêneo nas áreas não gravadas, com ela o artista podia chegar a um resultado refinado o bastante para competir com a gravura em metal, por suas características e possibilidades a gravura de topo foi vastamente utilizada como meio de reprodução. Um dos artistas a se destacar na técnica de topo foi Gustave Doré (1832-1883), que ilustrou obras para *A Bíblia* e *A Divina Comédia* (Figura 6).

Fajardo, Sussekind e Vale (2002) reforçam que depois da descoberta da gravura em metal, a xilogravura passou a ser usada com intensidade apenas pelas camadas mais pobres da população, e com o surgimento dos processos litográficos e fotomecânicos, a xilogravura finalmente libertou-se das amarras da ilustração e da reprodução.

Figura 6: Gustave Doré. *Lucifer, Rei do Inferno*. Xilogravura, 1861-1868, sem dimensões



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/lucifer-king-of-hell-paul-gustave-dor%C3%A9/AgEKyFjocNM-2w>. Acesso em: 23 out. 2023.

### 2.3.5 Europa – século XX, a redescoberta da xilogravura como arte

Nesse momento da história, a xilogravura foi redescoberta como arte autônoma, com o retorno do artista trabalhando sobre a matriz, desde a criação até a impressão. Valloton (1865-1925) na França, Gauguin (1848-1903) no Tahiti e Edvard Munch (1863-1944), na Noruega (Figura 7), que influenciado pela técnica japonesa<sup>4</sup>, fez uso da cor e das transparências possibilitadas pela sobreimpressão, segundo Fajardo, Sussekind e Vale (2002), Munch foi o precursor do Expressionismo, seu trabalho de caráter simbolista e com grande força expressiva, teve influência fundamental no surgimento do movimento. Estes foram os primeiros artistas modernos a fazerem experiências com a xilogravura. O trabalho desses precursores realizado a partir de 1891, causou grande impacto sobre os artistas da época.

No início do século XX houve uma revalorização radical da xilogravura, como expressão artística de características e linguagem próprias, foi à época do Expressionismo alemão, movimento artístico e político que se desenvolveu em vários setores da cultura, como teatro, cinema e artes plásticas, representando um grande momento histórico. Com o fim da idade média ocorreu a ruptura com o academicismo e a libertação das rígidas regras artísticas. Para o Expressionismo, a xilogravura significou uma oposição ao mundo industrializado e automatizado, uma expressão de revolta do artista contra o mundo que o oprimia e o isolava (HERSKOVITS, 1986), (FAJARDO, SUSSEKIND, VALE, 2002).

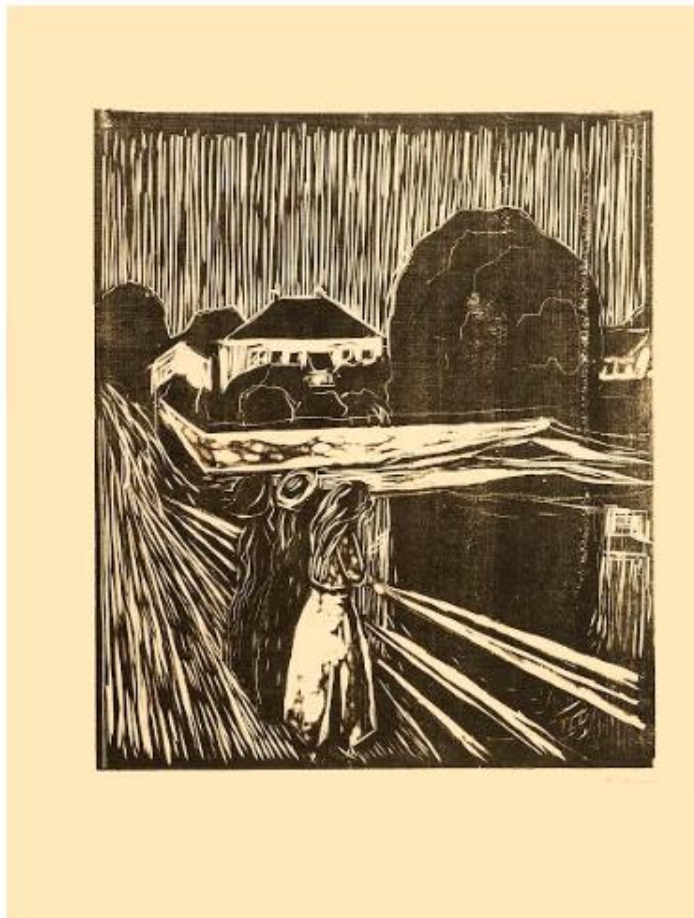
Conforme Herskovits (1986) foi no período entre a 1ª e 2ª Guerras Mundiais, principalmente na Alemanha (onde se tornou uma tendência nacional com um cunho de crítica social) que surgiram os artistas eminentemente gravadores, como é o caso de Käthe Kollwitz (1867-1945). Por volta de 1920, à técnica é renovada com o uso do linóleo como base para a matriz da gravura, técnica que foi adotada por Kandinsky (1866-1944), Kirchner (1880-1938), Matisse (1869-1954) e Picasso (1881-1973).

---

<sup>4</sup> Influência que se deu através da chegada à Europa da cerâmica japonesa, que muitas vezes chegavam embrulhadas em papéis que, algumas vezes, eram provas de xilogravuras. A xilogravura era muito desenvolvida no Japão, atingindo enorme refinamento, inclusive no uso das cores (HERSKOVITS, 1986).



Figura 7: Edvard Munch. *As meninas na Ponte*. Xilogravura, 1918, 90 x 71 cm



Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-girls-on-the-bridge-edvard-munch/iwHHTNuosge45Q>. Acesso em: 14 maio. 2023.

### 2.3.6 No Brasil, das primeiras manifestações ao Modernismo do Século XX

No Brasil colonial, a xilogravura foi introduzida através da imprensa, que era proibida pelos portugueses, sob a alegação de que a metrópole teria condições de suprir a escassa demanda da colônia. Herskovits (1986) lembra que ainda com a proibição portuguesa pode-se registrar algumas tentativas de introdução da imprensa no Brasil, primeiro no Recife sob a dominação holandesa, e depois no Rio de Janeiro, pelas mãos de um lisboeta que chegou a imprimir alguns folhetos, e que em seguida teve confiscados todos os seus materiais e impressões. Fajardo, Sussekind e Vale (2002) apontam que a história oficial da gravura em nosso país só começa em 1808, com a vinda da família real e da corte portuguesa, período em que foram criadas as primeiras bibliotecas e tipografias. A Imprensa Régia, do Arquivo Militar

e do Colégio das Fábricas do Rio de Janeiro, foi inaugurada em 13 de maio de 1808, com material trazido de Portugal.

Entre os gravadores que acompanharam a família real ao Brasil, não se encontravam xilógrafos, visto que a xilogravura havia caído em desuso na Europa. Sabe-se que alguns destes gravadores conheciam a técnica por terem realizado pequenos trabalhos, como a gravação em madeira das armas reais. Herskovits (1986) relata que a xilogravura era utilizada principalmente para ilustração de papéis comerciais, publicidade e vinhetas para jornais e livros, e os que faziam este serviço de gravação eram considerados gravadores comerciais.

Com a liberação da atividade de impressão, foram criados centros com cursos para gravadores profissionais e comerciais, para formar profissionais especializados. Houve uma tentativa oficial de ensino da xilogravura na Academia de Belas Artes, nunca tendo existência efetiva. Neste meio tempo surge no Brasil, de forma praticamente autodidata, a chamada “gravura de arte” com Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo. Lasar Segall quando veio em definitivo para o Brasil, já conhecia e praticava as técnicas da gravura. Oswaldo Goeldi conheceu a gravura em 1924 pelas mãos de um artista brasileiro chamado Ricardo Bampi, que se educou na Alemanha e dominava a xilogravura. Lívio Abramo foi o mais autodidata entre os nossos precursores, conhecendo a xilogravura após visitar uma exposição de gravadores alemães, e também através do trabalho de Goeldi em algumas publicações em jornais (HERSKOVITS, 1986), (FAJARDO, SUSSEKIND, VALE, 2002).

### 3 O EXPRESSIONISMO ALEMÃO E SUA RELAÇÃO COM A XILOGRAVURA

#### 3.1 O SURGIMENTO DO EXPRESSIONISMO

O movimento expressionista surgiu na Alemanha numa época de grande convulsão política e social, com quedas de governo e luta por uma sociedade mais justa e humana. Os artistas expressionistas, muitos dos quais trabalhavam na Alemanha, queriam criar uma arte que confrontasse o espectador com uma visão mais direta e pessoal de seu estado de espírito. Färthing (2011) observa que o Expressionismo era uma forma de arte representativa que incluía certos elementos essenciais: distorção linear, reavaliação do conceito de beleza artística, simplificação radical de detalhes e cores intensas.

Gombrich (2013) aponta que foi a partir da Revolução Francesa de 1789, que os artistas começaram a se preocupar com definições de estilo para a arte, lançando novos movimentos caracterizados pelos “ismos” da época. De acordo com o historiador da arte, foi neste período de grandes invenções na arquitetura, que na escultura e na pintura também ocorreram mudanças de forma similar. Na pintura, a arte acabou perdendo um pouco de sua referência, porque os artistas descobriram que a simples demanda para pintarem aquilo que viam se tornou contraditória. Se analisarmos os primórdios da arte, o artista primitivo costumava construir a partir de formas simples, os egípcios tinham seus métodos de representar na imagem aquilo que sabiam, não aquilo que viam; a arte greco-romana colocou vida nas formas esquemáticas criadas pelos egípcios; a arte medieval as usou para contar a história sagrada e a arte chinesa, para ser contemplada. Nenhuma destas artes exigia do artista que pintasse aquilo que via, pois esta ideia surgiu na renascença.

No século XIX, os pintores se propuseram a ignorar essas convenções e, desde então, se percebeu que não poderia haver separação entre aquilo que se via e aquilo que se sabia. Para Argan (2004) foi a partir da Arte Moderna que os artistas do século XX passaram a prezar mais pela originalidade do que pela maestria, admirada nos grandes artistas passados. O Expressionismo surgiu como movimento inverso à impressão<sup>5</sup>, um movimento que parte do interior para o exterior; que é expressão. Teixeira (2006) entendeu que esta característica de expor a visão interior, subjetiva, tornou o Expressionismo uma arte simbólica, em que os

---

<sup>5</sup> Conforme o historiador e teórico italiano, “a *impressão* é um movimento que parte do exterior para o interior: É a realidade (objeto), que se imprime na consciência (sujeito)” (ARGAN, 2004, p. 227).

sonhos, os devaneios, a solidão e as angústias do homem moderno eram representadas nas telas de pintura, nos palcos teatrais e nas letras das poesias. O autor assinala, no entanto, que não se trata em afirmar que o Expressionismo tenha sido inventado nessa época, somente a sua nomenclatura surgiu, pois por ser uma arte em que a expressão da subjetividade e de visão de mundo particular do artista é manifestada, pode-se encontrar Expressionismo em praticamente toda a história da arte.

Giulio Carlo Argan (2004) observa que o Expressionismo alemão manifestou uma atitude que resulta da vontade, por vezes até agressiva, exigindo dedicação total do artista. O Expressionismo tende a deformar ou exagerar a realidade por meios que expressam a percepção e os sentimentos do artista de maneira intensa e direta.

[...] percebe-se uma espécie de incômodo, de indisfarçada rudeza, como se o artista nunca tivesse desenhado ou pintado antes daquele momento. Por que se recusa toda a linguagem constituída, por que a expressão se dá de modo deliberadamente penoso, excessivo, sem nuances? [...]. Se no princípio não está o verbo (a representação), e sim a ação, o primeiro problema é o fazer, a técnica. Mas se a ação deve ser criativa, nem mesmo a imagem, seja ótica, seja mental, pode preexistir à ação: a imagem não é, ela se faz, e a ação que a faz comportar um modo de fazer, uma técnica. É um ponto fundamental, que explica a orientação ideológica, tipicamente populista do movimento. A técnica não é nada de pessoal ou inventada, ela é trabalho. Sendo antes de tudo trabalho, a arte está ligada não à cultura especulativa ou intelectual das classes dirigentes, e sim a cultura prático-operacional das classes trabalhadoras (ARGAN, 2014, p.237-238).

Para Barret (2014) no Expressionismo o significado do mundo depende de nossos entendimentos, as vidas internas dos artistas são potentes e a usam para expressar seus sentimentos. As experiências dos artistas eram as fontes de sua arte, seu objetivo é se expressarem de modo tão nítido que o observador possa experimentar sentimentos similares. Para o escritor a intensidade da expressão é muito mais importante do que a acuidade de representação.

O Expressionismo surgiu durante o século XIX e perdura, ganhando novo fôlego com a contribuição do cognitivismo na teoria da arte do século XX. De acordo com Terry Barret:

O cognitivismo afirma que a arte gera conhecimentos no mundo de modo único e poderoso. A arte é uma maneira especial de conhecimento, podemos conhecer o mundo por meio das emoções, da inteligência emocional, da inteligência afetada pelas emoções e das emoções afetadas pelo pensamento (BARRET, 2014, p.154).

Behr (2000) se refere ao Expressionismo como um grito contra o materialismo, contra o não espiritual, contra as máquinas, contra a centralização, e a favor do espírito, a favor de



Deus, a favor da humanidade no homem. A professora e pesquisadora aponta que o enfraquecimento do Expressionismo, veio em decorrência da sua forma de comercialização, tendo como foco o alcance da cultura de massas, teve como consequência a perda de autenticidade. Segundo Behr (2000), isto porque, no correr do século, o Expressionismo expôs a cisma subjacente entre suas ambições idealistas e a realidade de suas práticas comerciais. Tais conflitos foram potencializados à medida que a busca por uma postura autêntica se torna cada vez mais discutível. A capacidade do movimento de se levantar, no entanto, atesta a força de sua presença na cultura do século XX.

### 3.2 A EXPRESSÃO COMO BASE DO EXPRESSIONISMO

A expressão é uma atividade humana quase ininterrupta, todo o ser humano transmite conteúdos e informações através de gestos e expressões orais, uma carícia, por exemplo, pode parecer instintiva, porém pode ser interpretada como uma expressão de afeto, o choro de um bebê pode ser involuntário, sua mãe, no entanto, pode interpretar como uma expressão de fome ou ansiedade. Conforme Cardinal (1984) os gestos podem designar movimentos físicos que contêm expressão, a postura corporal pode indicar uma posição expressiva, e a expressão oral pode denotar um determinado tipo de expressão que emana dos movimentos das cordas vocais. Através deste raciocínio, por definição, podemos dizer que a expressão é mais do que um reflexo fisiológico neutro, e o que vemos expresso é um significado interno, sentimentos, muitas vezes, avassaladores, que se externalizam, muitas vezes de forma espontânea, através do gesto, da postura ou da expressão oral. A expressão é, portanto, uma comunicação deliberada de um estado de espírito, pois o ser humano é capaz de expressar todo o tipo de sentimentos durante sua vida, seja desejos, medos, expectativas, arrependimentos, alegrias, tristezas, preferências e aversões. Num sentido amplo pode-se dizer que a arte lida com sentimentos, pensamentos, emoções e sensações, e um artista expressivo é aquele que mostra fluência ao lidar com estes fatores, desenvolvendo uma forma articulada de ser compreendido de imediato, Cardinal (1984) afirma que se pode chamar de expressiva aquela obra que transmite eficazmente um grande suprimento de emoções.

Existe um dogma no Expressionismo que afirma que os impulsos criativos verdadeiros brotam no interior do indivíduo, a um nível primitivo da vida emocional ainda não atingido pelo conhecimento da arte acadêmica, e pela história como um todo; desta forma, o desejo de criar é identificado a um impulso

atemporal que, a princípio, pode manifestar-se a qualquer momento, em qualquer cultura e em qualquer parte do mundo (CARDINAL, 1984. p.19-28).

Ao se utilizar o adjetivo expressionista, pode-se dizer que a obra manifesta sua capacidade expressiva de forma amplificada, em sua totalidade, com conteúdo dramático e visível, representando a necessidade perene do artista de se expressar sem restrições, externalizando emoções capazes de se transformarem em expressão sem um planejamento ou reflexão prévia. O artista expressionista reflete uma estética de espontaneidade, por meio do qual o sentimento transborda intensamente sob formas não programadas, em vez de improvisar e deixar os sentimentos emergirem casualmente, tende a conduzir seus sentimentos a formas extremas, valorizando o sentimento profundo e a expressão intensa.

Para Cardinal (1984) o expressionista convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra, de forma que ele se identifique com o “executor” da expressão, passando a ser o espectador, aquele que sentirá no agora, o que foi sentido pelo artista.

### 3.3 IMPULSO ESPIRITUAL EXPRESSIONISTA

No princípio o impulso criativo da arte expressionista originou-se de um compromisso com a verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é mais real, porém, a sensibilidade expressionista foi afetada pelos acontecimentos da esfera social e política, principalmente pelas circunstâncias que levaram a primeira guerra mundial, Cardinal (1984) aponta que a guerra, por ser uma experiência de horror extremo, deu aos expressionistas a condição de ter forçado o artista a passar de um modelo do sujeito como único sofredor para um em que o sujeito sofre com os outros, desta forma a inquietação egoísta começa a modular-se numa preocupação raivosa em relação às outras pessoas.

Behr (2000) explica que na essência da teoria expressionista, reside o paradoxo de que os dilemas pessoais e a expressão do artista, em conjunto com seu caráter particular fortemente subjetivo, podiam reavivar noções utópicas de comunidade e identidade espiritual.

Uma geração inteira passou a ver todas as estruturas da organização social amparadas em princípios negativos, enquanto os expressionistas de antes da guerra estavam preocupados com o mito da sensibilidade individual, maximizando suas potencialidades expressivas privadas, os artistas do período pós-guerra voltaram-se para a renovação coletiva. Porém,

Cardinal (1984) sugere que o que emerge como denominador comum entre os artistas e pensadores expressionistas é uma fidelidade instintiva a uma certeza interna, associada a uma necessidade de dar expressão imediata a esta certeza.

### 3.4 A XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA

Argan (2014) enfatiza que para entender a importância atribuída às artes gráficas no Expressionismo, e para se compreender a estrutura da imagem pictórica ou plástica dos expressionistas alemães, é preciso procurar suas origens nas gravuras em madeira. Färthing (2011) assegura que os expressionistas evocaram a arte renascentista germânica de Albrecht Dürer, e que seus estudos os convenceram do poder expressivo do “preto e branco”, e eles trabalharam para revigorar a técnica medieval de imprimir utilizando uma matriz de madeira. Os expressionistas alemães vão se beneficiar do desenvolvimento da xilogravura, utilizando a linha gravada no sentido da “escrita” e nunca da ilustração. Beccari (1988) pontua que como uma linguagem metafórica, a xilogravura expressionista usa um texto latente através de uma imagem, normalmente com figuras de expressão atormentada. Silva (2017) assinala que a técnica da xilogravura passou por uma intensa revitalização no final do século XIX, e que os artistas xilogravadores da época não recorreram mais a gravadores e impressores, experimentando todas as etapas do processo artesanal.

Tanto Cardinal (1984) como Fajardo, Sussekind, e Vale (2002) citam Käthe Kollwitz (1867-1945) como uma artista que deu destaque a presença feminina durante o período expressionista, artista que atuou de forma independente, e que se dedicou exclusivamente à gravura, tendo realizado um trabalho de grande força expressiva. A artista, que foi uma importante desenhista, pintora, gravurista e escultora alemã, afirma sobre suas obras (Figura 8) que nunca produziu nada frio, e que sempre criou, até certo ponto, com seu próprio sangue.

Käthe Kollwitz, socialista militante desde sua juventude, em janeiro de 1920, foi à primeira mulher apontada para uma cadeira na Academia Prussiana. Behr (2000) aponta que a artista se concentrou principalmente em imagens da miséria humana, se voltando para os desprotegidos; pobres, velhos, mulheres com crianças no colo, e que estes foram alguns de seus temas preferidos.

Figura 8: Käthe Kollwitz. *Proletariado*. Xilogravura, 1925, sem dimensões



Disponível em: <https://www.clevelandart.org/art/1950.206>. Acesso em: 27 ago. 2023.

Ribeiro (1996) relata que a proposta artística dos alemães se baseava na teoria de que a experiência espiritual deveria ter precedência sobre a representação da realidade. O grupo expressionista trabalhou a madeira, recuperando a técnica que havia se encerrado após o Renascimento e o Barroco, não há dúvida que os artistas do movimento expressionista alemão souberam aproveitar as especificidades da xilogravura para registrar suas angústias e visões.

### 3.5 A INFLUÊNCIA DO EXPRESSIONISMO NA XILOGRAVURA NO BRASIL

Em um resgate de parte da história da gravura no Brasil, Leon Kossovitch e Mayra Laudanna (2000) recordam que no Brasil a gravura surgiu de forma artística no início do século XX. Em 1913, o pintor, desenhista, gravador, escritor e professor Carlos Oswald (1882-1971), recém-chegado da Europa, realizou uma exposição com o pintor, gravador e decorador Eugênio Latour (1874-1942), na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. A exposição tornou pública as gravuras de Oswald, que antes já haviam circulado em meios restritos. Em 1914, sem êxito, Oswald tentou instituir um curso de água-forte no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de

Janeiro, no mesmo ano em que a pintora, desenhista, gravadora, ilustradora e professora Anita Malfatti (1889-1964) expôs desenhos, pinturas e gravuras, em São Paulo. No entanto, as exposições de 1913 e 1919, de Carlos Oswald e de 1914, de Anita Malfatti não foram suficientes para provocar os modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922, que não expôs gravuras. Nos anos em que se deu início à gravura moderna, ainda não se observava nenhum traço do Expressionismo. As gravuras de Carlos Oswald apresentavam tendência para o *macchiaiolo*<sup>6</sup> e as gravuras de Anita Malfatti e Lasar Segall (1891-1957) nada tinham de expressionistas.

Martins (2016) em sua pesquisa observou que o modernismo dos anos 1920 e seus posteriores desdobramentos estimularam a produção de gravuras, e que gravar passa a ser uma prática corrente na arte brasileira. Gravar uma matriz e imprimir a imagem obtida tornou-se uma alternativa de linguagem, que veio contribuir não só com a ampliação de um repertório já existente, mas para também colaborar com a difusão das artes visuais, e que esta situação se fez oportuna diante das profundas mudanças que ocorriam em um país que se urbanizava rapidamente, devido a crescente industrialização da época.

A gravura como expressão artística está definitivamente atrelada à modernidade no Brasil, e teria de esperar até as primeiras décadas do século XX para se tornar uma prática corrente, que ocorreu primeiramente estimulado por artistas brasileiros e estrangeiros, que tiveram sua formação e prática no exterior e, ao se estabelecerem no país, compartilhavam ativamente os seus saberes. Em um segundo momento, as instituições públicas voltadas ao ensino artístico vão se adequar aos novos tempos, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro é a primeira a oferecer um curso, que tem início em 1914, com Carlos Oswald, brasileiro nascido na Itália com formação artística em Florença e pioneiro no ensino da gravura no Brasil.

Para Martins (2016) outra grande contribuição “modernizante” para a arte brasileira foi a chegada de Lasar Segall a São Paulo. Nascido em Vilna, na Lituânia, o artista mudou-se para o Brasil em 1924 trazendo uma produção já consolidada e tendo participado ativamente do movimento expressionista alemão. Foi a partir de seu retorno definitivo ao Brasil, que Lasar Segall começou a exercer atração e influência sobre os artistas brasileiros. Herskovits (1986) menciona que quando Segall veio de vez para o país, ele já conhecia e praticava as técnicas de

---

<sup>6</sup> Grupo de jovens pintores de diferentes contextos sociais, que animado por um forte sentimento patriótico, subverteu as convenções da Academia de Pintura, rompendo com o Neoclassicismo e com o Romantismo, e assim renovando a pintura italiana. O movimento nasceu em 1855 e durou até meados da década de 1870, quando houve o esgotamento da técnica e a desintegração do grupo precursor dos impressionistas, que a partir da década de 1860, buscava objetivos semelhantes na França. Disponível em: <http://www.historiadasartes.com/macchiaioli/>. Acesso em 27 mai. 2023.

gravura, sendo que, em ordem cronológica, foi o primeiro artista a usar a xilogravura de fio, como faziam naquele momento os expressionistas alemães, de onde ele provinha. Sua influência foi exercida de forma indireta, através de seu exemplo e, por meio, de publicações e exposições de seu trabalho. Beccari (1988) observa que sua produção, em nenhum momento, se aproximou da ilustração ou do ornamento.

Ferraz (2000), destaca que o artista tinha uma sabedoria gráfica muito grande, e Daher (2000) enfatiza que a obra de Segall, na gravura, parece sempre expressionista, sem chegar às soluções mais serenas ou clássicas. O autor assinala que é nos temas dramáticos, como a prostituição ou emigração que a síntese e a estilização eram definidas com formas graves e contrastantes, e que Lasar Segall às vezes, com alguns poucos sulcos, produzia gravações que resultavam em imagens de comovente beleza. O tema da prostituição ocupou as gravuras da série *Mangue* (1926-1929), sequência de gravuras que compôs o álbum que retratou a zona de prostituição do Bairro do Mangue, no Rio de Janeiro. Beccari (1988) relata que nesta série o artista serenizou seus traços e deu à figura humana uma generosidade de curvas e de amplitude no espaço gravado. *Casal do Mangue* (Figura 9) demonstra extremo sensualismo, mas não havendo nenhuma condescendência com o tema, em que a mulher surge como o símbolo de uma humanidade sem amor. Na obra, linhas sumárias, extremamente precisas, delineiam a figura masculina de costas, protegendo seu anonimato. Em contraste com a mancha negra que marca a silhueta do homem, está o rosto branco da mulher, olhando-nos de frente.

Segundo Herskovits (1986) o ponto culminante que atingiu a gravura no Brasil pode ser representado pela obra de Oswaldo Goeldi, que conheceu a gravura em madeira em 1924, pelas mãos do artista brasileiro Ricardo Bampi, educado na Alemanha e que dominava a xilogravura, Goeldi terá uma abordagem maior posteriormente, e servirá como base de referência para a produção artística deste trabalho de conclusão de curso.

Martins (2016) pontua que o caráter vigoroso do Expressionismo proposto por Oswaldo Goeldi e Lasar Segall alcançou a justa repercussão junto ao meio artístico e intelectual brasileiro, despertando entusiastas e seguidores. E o Expressionismo cria assim raízes profundas no imaginário nacional, alimentando até hoje a poética de inúmeros artistas.

Figura 9: Lasar Segall. *Casal do Mangue*. Xilogravura, 1929, 18 x 24 cm



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/casal-do-mangue/cQHKQfwc3acfbw?hl=pt-BR> . Acesso em: 27 maio. 2023.

Leite (1965) considera que com Segall e Goeldi, Lívio Abramo formará o trio de representantes da gravura moderna no Brasil. De acordo com Fajardo, Sussekind e Vale (2002), Abramo é o terceiro artista pioneiro na xilogravura artística brasileira, influenciado pelas gravuras de vieses expressionistas de Segall e Goeldi. O artista iniciou na xilogravura em 1926, como autodidata, no começo suas obras estavam comprometidas fortemente com a preocupação social, desenvolvendo a partir da década de 40, um sentido mais formalista e geométrico, de grande refinamento, sempre marcado por muita expressividade. O escritor sublinha que a influência do Expressionismo se tornou a maneira de ser de Lívio Abramo, e que o artista passou a explorar as temáticas dos subúrbios paulistanos, com seus habitantes e suas paisagens.

Para Teixeira Leite, é na série *Espanha* (Figura 10), que data de 1935 e prolonga-se até 1938, que o artista deixa escapar o grito de protesto e a profecia do pior, o escritor afirma que



[...] a prova de que, já àquela época, alcançara-se a um invejável nível de realização artística, está no fato de que tais gravuras, despidas de seu interesse histórico, de sua circunstância, porém ainda hoje podem ser admiradas pela força expressiva, como documentos artísticos (LEITE, 1965. p. 23).

Figura 10: Lívio Abramo. *Guerra-Medo* (série Espanha). Xilogravura, 1937, 40 x 21 cm



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra57990/guerra-medo> . Acesso em: 03 jun. 2023.

No livro publicado por Lívio Abramo (1983), o artista deixa transparecer que o Expressionismo de sua obra, mais do que um estilo, é um modo de sentir, próprio dos momentos de profunda crise.



## 4 OSWALDO GOELDI

### 4.1 O CAMINHO DE GOELDI

O ponto culminante que atingiu a gravura no Brasil pode ser representado pela obra de Oswaldo Goeldi, nascido no Rio de Janeiro em 1895 e falecido em 1961 na mesma cidade. Fajardo, Sussekind e Vale (2002) pontuam que Oswaldo Goeldi é considerado a maior expressão da gravura de nosso país, filho do naturalista Emílio Goeldi, nasceu no Brasil, mas viveu na Suíça entre 1901 e 1919, foi na Europa que o artista entrou em contato com o Expressionismo alemão, Naves (1999) considera que a vida na Europa dos 6 aos 24 anos contribuiu para ampliar os horizontes do artista, também a experiência da guerra deve ter marcado o artista profundamente. Silva (2017) acentua que a formação intelectual de Goeldi aconteceu na Suíça neste período, quando o meio artístico europeu era sacudido pelos movimentos modernos de vanguarda, e que as vertentes de ruptura nas artes visuais representavam o pico das transformações do pensamento estético europeu.

Goeldi expôs pela primeira vez em Berna, na Suíça, e em 1919 retornou ao Brasil em caráter definitivo, Ribeiro (1996) comenta que sua volta ao Brasil foi marcada por frustrações, aqui ele encontrou um ambiente hostil e impermeável às suas ideias. Em 1921 realizou sua primeira exposição no Liceu das Artes e Ofícios no Rio de Janeiro, onde o público desinformado das questões da arte, não soube entender o que foi exposto, criticando a abordagem pouco realista e a rude forma expressiva. Os raros críticos de arte olharam sua obra com desconfiança, manifestando desgosto. Em 1922 tomou parte na Semana da Arte Moderna de São Paulo, quando ainda o desenho era seu único meio de expressão artística.

A xilogravura irá interessá-lo somente a partir de 1924, através do artista Ricardo Bampi, que fora educado na Alemanha e dominava a xilogravura. Leite (1965) pontua que a partir deste ano o artista irá entregar-se à xilogravura, ressaltando que é como gravador que Goeldi alcançará uma discreta consagração em vida, porém forte nos anos posteriores a sua morte. Segundo Herskovits (1986), o artista teve influência marcante sobre toda uma geração de gravadores, trabalhou em várias publicações e ilustrou vários romances, além de ter sido professor por muitos anos, na Escolinha de Artes do Brasil e na Escola Nacional de Belas Artes.

Ribeiro (1996) cita que as primeiras gravuras de Goeldi eram realizadas sobre pequenos tacos irregulares, evidenciando o aproveitamento de um material encontrado ao acaso, sua gravura registra o veio da madeira, a gravação explora o máximo a vibração das

linhas em harmonia com a vida do material (Figura 11). A obra de Oswaldo Goeldi como gravador vai de 1924 a 1960, porém é no seu regresso de uma segunda viagem à Europa, em 1931, que Goeldi irá dedicar-se com mais decisão a gravura, e nos anos seguintes construirá a parte mais importante de sua obra, aquela que lhe garante uma posição absolutamente incomparável na história da arte no Brasil. Herskovits (1986) assinala que no Brasil, Goeldi foi o primeiro a fazer uso da cor na xilogravura, não colorindo suas gravuras, mas utilizando-se da cor gravada.

Figura 11: Oswaldo Goeldi. *Homem e Lobo*. Xilogravura, 1925, 14 x 14 cm



Fonte: <https://oswaldogoeldi.org.br/gravuras.html>. Acesso em: 30 out. 2023.

Com relação ao trabalho de Goeldi, José Roberto Teixeira Leite observa que;

A altíssima categoria de sua obra, toda ela situada num mesmo nível, uma atividade profícua como professor, o próprio exemplo ético do artista, que verdadeiramente podia dizer como disse: “Nunca sacrifiquei a qualquer modismo o meu próprio eu – caminhada dura, mas única, que vale todos os sacrifícios”<sup>7</sup>, apontam-no muito nitidamente como representante máximo de seu meio expressivo, no Brasil, e ainda: com o autêntico expoente da xilogravura no século 20, dentro da trilha revelada por Munch, Kubin e outros expressionistas do norte e centro-europeus, aos quais sua arte acha-se vinculada (LEITE, 1965, p.14).

Oswaldo Goeldi trabalhou durante vários anos em silêncio e afastado de exposições e movimentos artísticos, um forte individualismo marcou sua trajetória artística, na opinião do

---

<sup>7</sup> Depoimento de 1949, no prefácio da exposição póstuma no MAM, maio-junho de 1961 (LEITE, 1965, p.18).

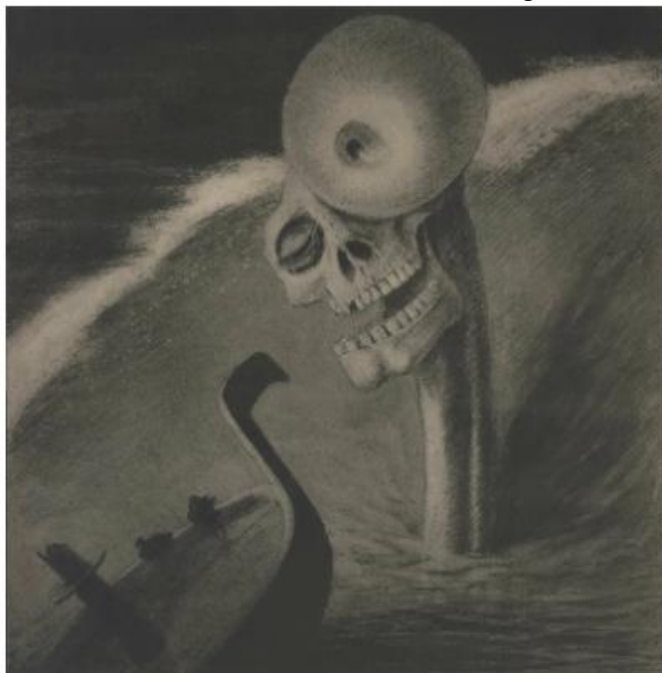
artista o individualismo é o caminho a ser trilhado, e a opinião no sentido coletivo tende a matar o individual. Ribeiro (1996) sugere que o individualismo levou o artista a trilhar um caminho próprio, independente de movimentos e escolas, traçando uma obra dificilmente alcançada por outro artista brasileiro. Goeldi se apropria de recursos específicos do artesanato em madeira, e cria códigos visuais paralelos e subjacentes à gravação realizada, conseguindo transferir o seu universo poético para o papel, fazendo o uso de traços e efeitos de impressão anteriormente abordados pelos expressionistas alemães e pelos japoneses da escola de gravura *Ukiyo-e*.

#### 4.2 KUBIN, A GRANDE INFLUÊNCIA

Naves (1999) assinala que no período que estudou Artes Plásticas em Genebra, ao expor em Berna, Goeldi entra em contato com a obra de Alfred Kubin (1877-1959), ilustrador austríaco, com o qual posteriormente manteria longa correspondência. Ribeiro (1996) relata que entrar em contato com a obra do austríaco Kubin, o leva a desenhar vislumbrando novas possibilidades expressivas dentro de uma abordagem expressionista, e com a possibilidade de uma relação ativa com a realidade.

Naves (1999) sublinha que para Kubin, tratava-se de revelar os aspectos misteriosos da realidade, que só poderiam ser feitos através de uma imaginação conturbada. Para o artista a arte traria à tona uma dimensão traumática da existência, daí o seu interesse em representar momentos de magnificência e decadência, pecado luxurioso e putrefação repulsiva, reverência pelo sublime e tormento desesperado. Uma cena de carnaval tornava-se então o lugar em que loucura, lubricidade e violência mostravam sua cara espantosa, ou uma simples pescaria podia conduzir a uma inversão de papéis próxima ao delírio (Figura 12). Essa capacidade de transfigurar a realidade por um uso exacerbado da imaginação ampliava consideravelmente as possibilidades temáticas da arte, e a partir de imagens quase convencionais, extraídas do cotidiano, tornava-se viável qualquer tipo de discussão, por mais complexas que fossem as questões levantadas.

Figura 12: Alfred Kubin, *Das Grausen, (O Horror)*. Litografia, sem data, 28 x 28 cm



Fonte: <https://www.arthistoryproject.com/artists/alfred-kubin/>. Acesso em: 03 jun. 2023.

Em seus primeiros trabalhos ainda realizados na Suíça, Oswaldo Goeldi também demonstrava atração por essa faceta visionária da arte e pela amplitude temática proporcionada pelo trabalho de Kubin. Já de volta ao Rio de Janeiro em 1919, quando se vê tomado de uma grande insegurança em relação ao seu talento, será à Kubin que Goeldi recorrerá por cartas.

Caro Senhor Kubin, queria ter a bondade de olhar os meus desenhos [...] Nota-se logo, sem dúvida a forte influência que o senhor exerce sobre mim. O exemplo que senti na sua força artística levou-me ao bom caminho. [...] Num momento crítico da minha vida, foi o senhor que me deu força. [...] Por favor, escreva-me dizendo o que acha destes trabalhos” (NAVES, 1999, p.19).

E em carta Kubin responde para Goeldi em 07/11/1926:

Caro senhor Goeldi, eu vi seus trabalhos [...] Fiquei profundamente comovido e alegre de reconhecer, na sua arte descomunalmente sugestiva, animada e vibrante, uma espécie de vizinhança e parentesco [...] quando o senhor na sua grande e nobre modéstia, se confessa quase meu aluno, acho maravilhoso pensar como as mais íntimas inspirações não conhecem limitações de distância. O senhor é tecnicamente magistral na xilogravura. A riqueza de seu mundo interior é imensa e se desenvolverá sempre mais. E apontando as agruras que poderão se colocar no caminho do jovem artista, não deixa de lembrá-lo que [...] também os deuses da escuridão são capazes de proteger seus filhos prediletos em apuros (NAVES, 1999, p.19).

A arte de Kubin não tinha a intenção de representar, revelava através de signos uma realidade além da consciência. Silva (2017) evidencia que Goeldi considerou Kubin seu grande mestre e fonte de inspiração, mas ainda que a admiração tenha permanecido até o fim, sua obra foi se distanciando progressivamente da influência simbolista do artista austríaco. Naves (1999) pontua que em 1923, já no Brasil Goeldi passa a interessar-se pela xilogravura e indiscutivelmente seu trabalho vai tomando um rumo diverso do visionarismo de Kubin.

### 4.3 A XILOGRAVURA DE GOELDI

#### 4.3.1 O Processo do Artista

Silva (2017) exalta a sabedoria do artista no uso das ferramentas, o uso apropriado das madeiras brasileiras revela parte do que está submerso na sua xilogravura, revelando também um sentimento de amor e paixão pelo material.

A gravação, a entintagem e a impressão são tarefas delicadas, a precisão com que Goeldi desenha, grava e imprime, e a determinação com que obtém os mais refinados contrastes entre o preto e o branco, é o fruto da experimentação e do estudo das possibilidades inerentes ao material. Alcançar resultados tão expressivos só foi possível após anos de luta contra a resistência da madeira, a Figura 13 mostra a imagem de uma matriz em madeira trabalhada por Goeldi . Silva (2017) aponta que Goeldi apreciava o modo artesanal de impressão operando com as próprias mãos, e que muitas vezes empregava efeitos utilizados por Munch, pelos expressionistas alemães e pela escola de gravura japonesa *Ukiyo-e*.

Os progressos nos processos técnicos de gravação e impressão, no uso da cor e da perspectiva invertida, traduzem a força expressiva de Goeldi, que se dava em todo o processo xilográfico, da concepção ao papel impresso, na combinação do desenho, goivagem, cores e composição. Sua preferência pelas delicadas fibras do papel japonês permitia a reprodução fidedigna do desenho, ao mesmo tempo que a fragilidade do material exigia bastante cautela. Silva (2017) relata que Goeldi segue a opção da xilogravura expressionista moderna, em algumas de suas obras os finos veios originais são aproveitados e se integram aos sulcos rasgados dos desenhos, dando múltiplas direções aos filetes de luz que cortam a massa escura e densa.

Figura 13: Oswaldo Goeldi. *Guarda-Chuva Vermelho*. Matriz Xilográfica, 1955, 22 x 30 cm.



Fonte: [dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1512181\\_2017\\_completo.pdf](http://dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1512181_2017_completo.pdf). p.59. Acesso em: 30 out. 2023.

A dureza da madeira funcionava como um tipo de provocação, retribuída com o uso preciso da ferramenta. A rigidez e a maciez da madeira levam a dinâmicas diferentes, onde os materiais precisam ser dominados. Goeldi cria um rico diálogo entre matéria e imaginação, dando os tons de sua singularidade poética.

Ribeiro (1996) relata que a dificuldade de Goeldi em adquirir materiais para sua migração para a gravura em metal fez com que ele ganhasse terreno na xilogravura, e esta permaneceu como principal técnica do artista.

#### 4.3.2 O Expressionismo sempre presente

Quando se fala do Expressionismo de Goeldi, sem dúvidas, sua obra guarda estreita relação com o movimento, o artista não encontrou no Brasil as circunstâncias do Expressionismo europeu, e na falta construiu para si um Expressionismo excêntrico. Venâncio Filho (2012) explica que o caráter de seu trabalho se sustenta em ter que construir para si o que a sociedade não expressa, as imagens de Goeldi mostram a possibilidade de uma impossibilidade, onde o drama da existência é vivenciado em profundidade, sem recuo ou complacência. A experiência goeldiana não prega uma posição nem apresenta soluções,



simplesmente tenta transpor para seus termos uma experiência coletiva (que é digerida na solidão) que não se exprime e prefere ignorar a si mesma.

Silva (2023) entende que situar Goeldi no contexto do movimento expressionista é uma escolha complexa, contudo, entender o caminho expressivo percorrido pelo artista tornou-se imprescindível à compressão sobre a ascensão de sua poética, e conseqüentemente a atualidade de sua obra. Em Goeldi, a redução das incisões foi gradativa, restringindo o poder descritivo, os efeitos estéticos da tensão e do movimento passaram a ser mais destacados, tanto por uma goivagem mais precisa, com sulcos profundos e definidos, como por veios aparentes da madeira. A evolução desta composição se consolidou efetivamente nas gravuras em cores a partir de 1950 (Figura 14). Fabris (2006) aponta que se o artista é expressionista, é porque sua atitude mental se caracteriza pelo questionamento da razão abstrata e pela abertura para o mundo real.

Figura 14: Oswaldo Goeldi. *Pescadores*. Xilogravura a cores, 1955, 24,9 x 32,9 cm



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra33353/pescadores>. Acesso em: 30 out. 2023.

### 4.3.3 A Temática das Obras

Goeldi mantém sua visão pessimista, emprestando aos objetos o sentimento trágico de quem não tem ilusões. Alguns de seus temas mais importantes e pessoais são: o mar e os pescadores, casarios suburbanos, à noite e a solidão. Leite (1965) relata que em sua obra,

surgem temas que ficarão para sempre ligados ao nome do artista: urubus, lampiões noturnos, garças e gatos, jardineiros, tubarões e paisagens tropicais. Sua predileção por estes temas não se explica apenas pelo apelo visual implícito na forma de cada um destes seres, mas por uma alusão às suas subjetividades. Em verdade, Goeldi não vê, no tubarão, a fera, e sim a vítima: o monstro não lhe inspira terror, porém piedade. Característica também de suas obras são circunstâncias que registram cenários que desenrolam dramas e tragédias vividos quase sempre por um só personagem, quando o palco não fica de todo vazio.

Há uma precariedade em grande parte das cenas de Goeldi, Naves (2019) observa a atração do artista por figuras marginais e trabalhadores rudes, em que bêbados, miseráveis, pescadores e prostitutas mantêm uma relação mais autêntica com a vida. “O que os engrandece não é só uma recusa à lógica do lucro, com sua hipocrisia e violência. Em sua precariedade, levam uma vida que não oculta a fragilidade humana” (NAVES, 2019, p.124)

Oswaldo Goeldi nas artes visuais no Brasil também representa o fantástico, utilizando muitas vezes o sarcasmo, de sua obra parte uma profunda revolta dos objetos e da fauna contra o homem; o gato descomunal, a fitar uma fêmea desnuda; pássaros à espera de uma oportunidade para se lançarem contra o dono; caveiras devolvidas a vida; ou até o próprio vento, que tudo destrói e leva de arrastão chapéus, folhas, cadeiras, e guarda-chuvas... Leite (1965) afirma que Goeldi ergue a arte da gravura em madeira, e afirma-se como um dos grandes criadores de mitos visuais, atingindo um reconhecimento que poucos chegaram no século XX.

O alcance das questões que movem a obra de Oswaldo Goeldi, estão dentro do contexto do melhor da Arte Moderna. Rodrigo Naves observa que na obra do artista o drama do sujeito moderno<sup>8</sup>

se revela em toda a sua extensão. O lugar por excelência do convívio humano – a cidade – mais oprime do que liberta. Homens e coisas trocam de lugar: as casas olham e têm vida, enquanto os indivíduos parecem dirigidos por uma força superior a eles. Isolamento, incomunicabilidade e ausência de sentido mostram-se por meio de formas graves e econômicas. A estranheza do mundo não se converte em mistério ou encantamento. Os traços descontínuos e angulosos, as amplas áreas negras chapadas e as figuras simples e prosaicas evitam que uma realidade opressiva apareça como algo majestoso (NAVES, 2019, p.124).

A obra de Goeldi seria uma alegoria, de um país que se configura pela marginalidade, pela margem. Em suas obras se vê a morte mostrando sua face agourenta; seus urubus muitas

---

<sup>8</sup> Segundo Naves (2019) a designação de *Sujeito Moderno* é por demais solene para nomear os seres errantes de Goeldi.



vezes não são apenas urubus, eles trazem mensagens agourentas, lembrando-nos a todo o instante de uma companhia com quem não queremos caminhar; os peixes de Goeldi falam da dor de estar fora do próprio ambiente, a ponto de pôr vezes nos assustarem, vagando pelo espaço. Naves (1999) sugere que as figuras goeldianas não têm propriamente uma definição, parece que não desejam ser incomodadas, que não querem se expor. Seu tema urbano, conta a história não apenas do Rio de Janeiro, mas de qualquer cidade industrializada, o artista fala em sua obra sobre a experiência de habitar lugares que não acolhem (Figura 15), sobre a solidão, a incomunicabilidade, o desajuste e o esquecimento; buscando uma interpretação pessoal e intensa sobre a natureza humana. As figuras de Goeldi como pescadores, carroceiros, caveiras, transeuntes ou ladrões são figuras criadas para evidenciar a realidade da vida que nos cerca. Em todo lado, Goeldi mostra a face da vida e da morte. “Urubus, caveiras, figuras sombrias e esqueletos nos lembram que temos a sorte selada. Vaidade e arrogância são paixões vãs, a morte tudo iguala e não há quem dela escape”. (NAVES, 1999, p.8)

Figura 15: Oswaldo Goeldi. *Noturno*, Xilogravura, 1950, 30 x 38 cm



Fonte: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/17255>. Acesso em: 30 out. 2023.

Conforme Silva (2017) a essência que formou a personalidade de Goeldi se manteve inalterada, o artista definiu sua poética singular e sua temática original, com base na problemática ambientada na miséria brasileira, no abandono e na instabilidade. Ribeiro (1996) pontua que a temática do seu trabalho revela um Goeldi envolvido com a tristeza e a solidão, e Venâncio Filho (2012) relata que Goeldi não se preocupa em retratar o cotidiano, sua escolha de temas é invariável, sua relação com o cotidiano não é de reproduzi-lo, se ele insiste no mesmo tema, é justamente para flagrar e acentuar certos aspectos cotidianos.

#### 4.3.4 A Motivação por Trás da Temática

A obra de Goeldi impressiona pela amplitude e profundidade das questões que apresenta, os homens que vagam pelas superfícies negras de suas gravuras não têm para onde ir, embora estejam sempre a caminho. Naves (1999) sublinha que o jogo de aparências que rege a vida coletiva não escapa à observação do artista. Por mais que estejam envolvidas em tarefas rotineiras, as figuras de Goeldi não conseguem ocultar uma solidão de fundo, que seus papéis sociais tenderiam a amenizar, por fazê-las funcionar dentro de um sistema que tem a sua lógica. Em meio a esta atmosfera densa, uma gravidade sombria recobre então o mais banal dos atos.

Em suas obras o drama do sujeito moderno se revela em toda sua extensão, o lugar do convívio humano mais oprime do que liberta, homens e coisas trocam de lugar; as casas olham e têm vida, enquanto os indivíduos parecem dirigidos por uma força superior a eles. A estranheza do mundo não se converte em mistério e encantamento, os traços descontínuos e angulosos, as amplas áreas negras e chapadas e as figuras simples e prosaicas evitam que uma realidade opressiva apareça como algo majestoso. Venâncio Filho (2012) assinala que não é a realidade exterior que é revelada, é a interior, seu vazio, Goeldi observa os interstícios, o que já foi e não é mais, o que nunca será, aquilo que é apenas um motivo para sua imaginação, um mundo silencioso e de incomunicabilidade, à beira de um abismo, nada se aproxima de nada, tudo se repele (Figura 16). Na sua obra tudo é envolvido em uma atmosfera viva e inquieta, onde não se escolhem os caminhos que se deseja seguir, se segue por aqueles que não se pode evitar. A desorientação não é apenas espacial, exterior; a desorientação interior é mais poderosa, o tempo não é mais o de vagar e divagar, é o da desorientação e da angústia.

Figura 16: Oswaldo Goeldi. *Tarde*. Xilogravura, 1954, 35 x 41 cm



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/tarde/3wFCCtzGCSyNmA?hl=pt-BR>. Acesso: 30. out. 2023.

Goeldi soube aproveitar seu imenso talento, entre suas figuras sempre há uma história que se insinua ou tende a insinuar o medo no conjunto da gravura. Zuliatti (2010) sugere que há muitas formas de se ter medo: temos medo do futuro incerto, da morte, da doença, ...

Venâncio Filho (2012) sinaliza que não há comunicação possível entre as figuras goeldianas, e se imagina que elas mesmas guardem para si tudo o que pensam. É contra um mal invisível e incompreensível que se deve estar sempre atento, nas obras de Goeldi um enfraquecimento e um desânimo abatem o indivíduo, que não encontra nenhuma solidariedade num mundo que não tem motivos para isto, mundo onde todos experimentam a solidão pela primeira vez, na cidade que é desabitada e pouco se sabe sobre aqueles que a habitam.

#### 4.3.5 A Iluminação na Obra de Oswaldo Goeldi

A luz nos trabalhos de Goeldi produz a impressão de exterioridade, praticamente não existem interiores em suas obras; armários, chapéus cadeiras cabides, casacos, e guarda-chuvas convivem com ratos, postes tortos, urubus, peixes e latas de lixo, sob os olhos sinistros destas casas em que não vive ninguém (Figura 17). O espaço da cidade, porém não é um espaço público, ele apenas transfere para a rua a solidão passada em pequenos cômodos, a iluminação da obra de Goeldi dá a existência do pouco alcance a sua medida exata.

Figura 17: Oswaldo Goeldi. *Lugar do Crime*. Xilogravura, sem data, 26 x 34 cm



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34951/lugar-do-crime>. Acesso em: 30 out. 2023.

Venâncio Filho (2012) avalia que sombriamente iluminado é o mundo de Goeldi, é o mundo brasileiro, entrevisto pelo avesso, invertido, iluminado pelo subterrâneo, singularmente desabitado.

#### 4.3.6 A Cor na Obra de Oswaldo Goeldi

Goeldi viajou para a Europa mais duas vezes depois de voltar em definitivo para o Brasil, em 1930 e 1931, ao voltar à Berna o artista experimentou a cor na impressão da gravura, no ateliê do seu amigo suíço, Hermann Kummerly (1897-1964). Ribeiro (1996) relata que Goeldi trabalhou uma impressão em amarelo, sobrepondo a seguir, uma impressão em vermelho, o resultado não o satisfaz de imediato. Foi somente a partir de 1940, saturado do preto e do branco, que o artista passou a dar um toque de cor a suas imagens, a técnica encontrada foi a entintagem múltipla, na qual o artista isolava as cores em pequenos espaços, entintando-os com rolos de tamanhos variados, retirando o excesso de tinta em determinadas partes, e colocando suavemente o papel japonês, de gramatura leve, sobre o bloco de madeira, utilizando a espátula de osso para imprimir a cópia, que seria única devido a impossibilidade de repetir os gestos com a precisão necessária para uma edição de vários exemplares iguais.



O caminho expressivo de Goeldi através da cor foi marcado por desafios técnicos que abriram novas possibilidades, Naves (1999) resalta que as cores que Goeldi introduzia em suas gravuras produziam uma presença diferenciada, viva e delineada. As cores mostraram aparências que não tinham somente o aspecto negativo do negro, nem a estridência da luz, ao contrário, afirmavam uma espécie de presente vigoroso, mais estável, davam a sua obra a promessa de um mundo cuja intensidade fosse afirmação, e não ameaça.

Ribeiro (1996) aponta que a experimentação de Goeldi com as entintagens múltiplas determinou uma redução drástica do número de cópias de suas gravuras, cada uma seria um exemplar único. Com tiragens limitadas, alguns exemplares coloridos tiveram outras versões de tonalidade, ou também foram impressos em preto e branco, como é o caso de *Luz sobre a praça* (Figuras 18 e 19).

Figura 18: Oswaldo Goeldi. *Luz sobre a Praça*. Xilogravura a cores, 1949, 16 x 22 cm.



Fonte: [https://artsandculture.google.com/asset/luz-sobre-a-pra%C3%A7a-oswaldo-goeldi/6gGH\\_EEjOowabw?hl=pt-br](https://artsandculture.google.com/asset/luz-sobre-a-pra%C3%A7a-oswaldo-goeldi/6gGH_EEjOowabw?hl=pt-br). Acesso em: 03 jun. 2023.

Figura 19: Oswaldo Goeldi. *Luz sobre a Praça*. Xilogravura, 1949, 16 x 22 cm



Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/UDBPA/>. Acesso em: 03 jun. 2023.

Silva (2017) acentua que a policromia foi introduzida discretamente, partindo dos meios-tons, passando por uma ou duas cores, oras suaves, ora intensas, até chegar ao efeito impactante das últimas obras na década de 1950, quando Goeldi, em carta, relata a Kubin ter sido uma luta árdua chegar ao colorido sem perder o sentido gráfico, referindo-se tanto às experimentações no processo técnico da policromia, bem como a batalha de harmonização entre a criação, a cor, e a técnica, as inovações técnicas permitiram produzir gravuras em cores sem qualquer prejuízo, intensificando seu potencial estético. O artista trabalhava no limiar da exploração dos recursos gráficos, imprimindo cada folha com as próprias mãos, sem a ajuda da prensa, controlando a pressão da espátula, e transformando cada cópia em uma obra única.

Leite (1965) nos relata que foi nas suas xilogravuras dos seus últimos anos de vida - *Mulher de Praia* (1954), *Olhos* (1956) (Figura 20), *Tubarão Morto* (1959) – que Goeldi atingiu a maestria no gênero: a cor gravada integrando-se à gravura.

Silva (2017) sugere que seu intenso trabalho tinha finalidade de não deixar que o negro limitasse ou aprisionasse outros matizes, tornando as cores um elemento decorativo. Aprofundou mais a análise técnica, chegando a um resultado em que a cor era capaz de provocar um impacto estético. A cor fora usada com um sentido diferente do decorativo, meio simbólico, meio fantástico, como nas gravuras; *Guarda-chuva vermelho* (Figura 21), *Sol Vermelho* e *Siri Vermelho*.

Figura 20. Oswaldo Goeldi. *Olhos*. Xilogravura, 1956, 23 x 24 cm



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34952/olhos>. Acesso em: 24 out. 2023.

Figura 21: Oswaldo Goeldi. *Guarda-Chuva Vermelho*. Xilogravura, 1957, 22 x 30 cm



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34950/chuva>. Acesso em: 24 out. 2023.



#### 4.4 A OBRA XILOGRÁFICA DE GOELDI

##### 4.4.1 A Ilustração

A ilustração acompanhou todo o percurso artístico de Goeldi. Ribeiro (1996) relata que em 1941, a partir de sua relação com a literatura, o artista trabalhou no importante projeto da José Olympio Editora, no Rio de Janeiro; ao lado de Axel Lescoschek (1889-1975), artista austríaco, radicado no Brasil após a Segunda Guerra Mundial, realizando algumas de suas xilogravuras mais dramáticas, as quais produziu para ilustrar os romances *Humilhados e Ofendidos* (Figura 22), *Recordação da Casa dos Mortos* e *O Idiota*<sup>9</sup>, todos do escritor, filósofo e jornalista Fiodor Dostóiewsky (1821-1881). O último livro ilustrado por Goeldi, *Poranduba Amazonense*, de João Barbosa Rodrigues (1842-1909), permaneceu inacabado.

Figura 22: Oswaldo Goeldi. *Doente*, Dostoiévsky – *Humilhados e Ofendidos*. Xilogravura, 1944, 12 x 17 cm



Fonte: Disponível em: <http://oswaldogoeldi.org.br/gravuras.html> . Acesso em: 28 maio. 2023.

Convidado a ilustrar Dostoiévsky, Goeldi uniu a tragicidade da temática em pauta ao ambiente carregado de sofrimentos da Guerra. Leite (1965) salienta que era natural que do encontro de Goeldi com a personalidade de Dostoiévsky, resultasse em xilogravuras carregadas

---

<sup>9</sup> *O Idiota* foi um romance de Dostóiewsk também ilustrado por Goeldi, porém utilizando a técnica de bico de pena (RIBEIRO, 1996).



de dramaticidade, “pois temperamento algum, melhor que o dele, saberia captar e traduzir em imagem aquela literatura” (LEITE, 1965, p.15).

Goeldi se preocupava mais com a realidade estética da gravura do que com a representação mimética do mundo. Cenas e personagens poderiam ser apenas pretextos para a execução de uma obra meticulosamente calculada, onde o gesto se integrava com o objeto. Silva (2017) relata que a expressão goeldiana se dava por signos de uma imensidão íntima complexa, cheia de poesia satírica e obscura, relatada por fragmentos do real em um figurativismo de extrema redução. Fabris (2006) relata que é de ilustração em ilustração, que se configura o perfil de um artista que trabalha em âmbito intersemiótico, “contaminado” pela presença do discursivo, do extra visual, o que faz dele o exemplo paradigmático do surgimento de uma nova lógica visual, construída no confronto com a fotografia, com o cinema, com a publicidade e com a imprensa ilustrada.

#### 4.4.2 O Fantástico

Segundo Leite (1965), Goeldi é, de certo ponto, o maior representante do fantástico, tendo ressuscitado uma tradição e uma velha temática em que o próprio Marcelo Grassmann (1925-2013) foi influenciado por ele. “O fantástico de Goeldi utiliza-se, às vezes, do sarcasmo e, em obras como *Comilão*, *Cuidado com a Sobremesa* (Figura 23) chega a evocar-nos Goya” (LEITE, 1965, p.15).

O mundo goeldiano é sombrio, mal-assombrado, dele não se sabe o que esperar, não anuncia nada nem registra uma situação definida. Venâncio Filho (2012) pontua que o fantástico de Goeldi, é na verdade, a realidade mais brutal, cada figura anônima registra um destino coletivo, cada um carrega o anunciar da miséria, alheio a qualquer solidariedade substitutiva. Goeldi é esse que preferimos desviar porque não podemos suportá-lo, suas imagens mudas incomodam porque rejeitam a proximidade e a intimidade, são destituídas de todo elemento sentimental, de toda familiaridade, elas nos aparecem como estranhas, incomodam pela impossibilidade de nelas nos apoiarmos.

Figura 23: Oswaldo Goeldi. *O Comilão, Cuidado com a Sobremesa*. Xilogravura, sem data, 16 x 22 cm



Fonte: <http://oswaldogoeldi.org.br/gravuras.html> . Acesso em 25 maio. 2023.

Na gravura, Goeldi aproveita seus registros de observação, fragmentando-os e inserindo-os em suas composições, fazendo-os, de coisas gratuitas e sem sentido, passarem para alegorias enigmáticas, é a comicidade irônica da ausência de sentidos, dissolvidos no fatalismo que estas figuras do destino evocam.

#### 4.4.3 Paisagens Urbanas

Para Goeldi, a natureza pouco interessa, é um artista urbano, como é próprio da sensibilidade expressionista e moderna, o artista criou um mundo, mas este mundo não existe, não é identificável com o mundo moderno, não se encontra em seus trabalhos um só automóvel, um só arranha-céu. Venâncio Filho (2012) relata que o único vestígio da civilização moderna contidos na obra de Goeldi são os postes de eletricidade. Neste mundo goeldiano não encontramos as distorções típicas dos expressionistas, encontramos lugares quase mortos, não existem massas (acúmulo de pessoas), somente figuras isoladas e silenciosas, num mundo esvaziado, assustador, que põe à mostra uma realidade ainda vigente, subterrânea e ameaçadora. Rufinoni (2006) escreve que o artista se foca, dentro de suas paisagens urbanas, em destacar objetos inúteis por sua insignificância, transformando-os em símbolos, alegorias e enigmas.

Estas paisagens são investidas de significados, são polissêmicas, são paisagens sublimes não por serem grandiosas, mas porque ainda procuram, no assombro, uma legitimidade humana para o caos.

*O Ladrão* (Figura 24) é uma obra em que Goeldi impressiona pela amplitude e pela profundidade da questão que apresenta. Rodrigo Naves (2019) sintetiza a obra do autor, estabelecendo relação com o conteúdo de seu trabalho quando considera que:

[...] o jogo de aparências que rege a vida coletiva não escapa à observação de Goeldi. Por mais que estejam envolvidas em tarefas rotineiras – os afazeres miúdos de prostitutas, pescadores, carroceiros, transeuntes ou ladrões –, as figuras de Goeldi não conseguem ocultar uma solidão de fundo que seus papéis sociais tenderiam a amenizar, por fazê-las funcionar dentro de um sistema que tem a sua lógica. Em meio a essa atmosfera densa, seus gestos tornam-se mais lentos, menos desenvoltos. Uma gravidade sombria recobre então o mais banal dos atos, e o sinaleiro que agita sua bandeira parece cumprir um ritual metafísico, cujo sentido desconhece (NAVES, 2019, p. 123).

No espaço urbano de Goeldi os transeuntes passam por ruas abandonadas sem perceberem, homens invisíveis caminham determinados para algum lugar distante da cidade que conhecemos, não estão inseridos na multidão, vagam por madrugadas vazias em que as ruas têm almas próprias, silenciosas e espectrais.

Siva (2017) descreve que, cercados por urubus e ratos, em meio a ventania, estão objetos soltos, caídos ou quebrados, dando o tom cruel de abandono e miséria dos subúrbios brasileiros, como em *Rua Molhada* (Figura 25) em que a disposição geométrica das formas é abalada pelos postes cambaleantes, que modulam a percepção de desordem, intensificada pela lata derrubada e pelo guarda-chuva deixado no meio do caminho.

Na sua quase desconsideração pela paisagem brasileira, busca a anti-paisagem; seus casarões, seus becos, suas árvores, representam um mundo periférico, instável, desconexo, inacabado, nada pertence a nada. Para Venâncio Filho (2012) Goeldi é o tradutor dessa inconstância social, deste alheamento dos homens que estão nas ruas sem saber nem de onde vieram, nem para onde vão, são rostos desconhecidos, com temor aos espaços públicos, onde a pessoalidade se dissolve na massa e a possibilidade de se encontrar uma sociabilidade entre desconhecidos e estranhos é quase nula. Situação oposta à do clã familiar, ambiente de complacência, de admoestações suaves, de intimidade constante. A tudo isso se opõe à realidade instável, estranha e móvel da cidade, onde tudo é um sinal contrário ao da organização familiar.

Figura 24: Oswaldo Goeldi. *O Ladrão*. Xilogravura, 1955, 31 x 25 cm



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra32915/o-ladrao> . Acesso em: 28 maio. 2023.

Figura 25: Oswaldo Goeldi. *Rua Molhada*. Xilogravura, sem data, 21 x 25 cm



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra34946/rua-molhada>. Acesso em: 24 out. 2023.



#### 4.4.4 A Morte

Em Goeldi a morte se encontra presente em um ambiente hostil e fantasmagórico; no mar revolto, nos urubus, nas ruas frias, úmidas e vazias das madrugadas. Para Silva (2012) a perplexidade diante da cidade irreconhecível dominou sua curiosidade sensível, em obras como *Urubus* (Figura 26), a solidão e a finitude deixam de ser meros atributos expressivos, para atestar a própria condição existencial.

Para Naves (1999), Goeldi faz da morte uma medida reveladora, onde a morte não é o fim de tudo, somente o término de uma etapa. As xilogravuras do artista burlam os limites da gravura em vários momentos, o gravador capta e interpreta aspectos simbolistas do tema da morte como perda da vitalidade, do que é belo, o artista faz da morte a medida reveladora de nossa verdadeira imagem, para ele a morte não é o fim de tudo, é o espelho do que passamos e encontramos fatalmente em nosso percurso.

Figura 26: Oswaldo Goeldi. *Urubus*. Xilogravura, 1925, 22 x 28 cm



Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1708200901.htm>. Acesso em: 24 out. 2023.

## 5 PRODUÇÃO DE XILOGRAVURAS: SÉRIE SOMBRIO

Como já mencionado, a madeira tem vida, e em muitas ocasiões dita a maneira com que quer ser trabalhada, é orgânica, promove uma conexão entre o artista e o material. É através desta conexão que o autor começou a perceber suas preferências em relação às obras e técnicas que mais condizem com seu processo de criação, e os temas e artistas que lhe são caros, especialmente o sombrio nas gravuras de Oswaldo Goeldi. É através de pesquisas, e apropriações de algumas imagens da internet que o autor começou a buscar sua identidade como artista. Seus temas preferidos sempre têm a ver com o humano, acima de tudo com suas dores, aflições, inquietações; aquilo que o incomoda, a partir do *sombrio* referenciado na obra de Oswaldo Goeldi que se inicia o processo autoral de criação desta série de xilogravuras.

Leite (1965) assinala que gravuristas como Lasar Segall, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Marcelo Grassmann (1925-2013) e Rubem Grilo (1946-) apresentam em seu trabalho um caráter sombrio e mórbido. A Figura 27 representa o trabalho *O Barco*, a composição desta xilogravura foi feita a partir de uma imagem de um barco queimado, que segundo relatado por um morador da casa onde o barco foi fotografado, nas margens da Lagoa do Sombrio em Santa Catarina, este barco havia naufragado por duas vezes, no primeiro naufrágio haviam morrido três pessoas, e quando naufragou pela segunda vez morreu outra pessoa, após o segundo acidente o barco foi recolhido, logo após, clandestinamente, atearam fogo no barco e o levaram a este galpão onde foi fotografado.

É preciso observar que não se sabe se a história é verdadeira, mas o aspecto sombrio do barco leva a acreditar que algo ruim aconteceu naquele local. À imagem do barco, fora acrescentado os quatro corvos, os três primeiros do primeiro naufrágio, e o que está voando ao fundo, está chegando do segundo naufrágio.

Em algumas obras de Goeldi é possível ver a face da morte por todos os lados, urubus, caveiras, figuras sombrias e esqueletos, estas figuras e representações nos lembram que a morte é a única certeza que temos em vida. Silva (2017) sugere que em Goeldi a morte assume uma posição ora simbólica, ora irônica, muito presente no ambiente hostil e fantasmagórico de várias de suas gravuras, e Naves (1999) pontua que Goeldi faz da morte a medida reveladora de todas as hipocrisias, para o artista a morte não é o fim de tudo, mas sim aquilo que encontraremos fatalmente no término de um percurso.

Figura 27: Márcio da Silveira. *O Barco*. Xilogravura, 2023, 30 x 42 cm



Fonte: Produção do autor.

O estilo de gravura utilizado nesta série, de acordo com a classificação de Alvarez (2017), é a gravura de linha branca sobre fundo preto, este estilo foi muito utilizado pelos expressionistas em suas xilogravuras, também foi muito utilizado pelos principais gravuristas modernos brasileiros que tiveram influência do Expressionismo, e que apresentavam em suas obras um conteúdo dramático, permeado por intensa luz em contraste com densa sombra.

O trabalho *Lua*, (Figura 28) é carregado com um conteúdo dramático, as mãos no rosto sugerem aflição, cansaço, angústia; é como se o próprio ar estivesse pesado, a lua é vermelha, cor de sangue, sugere mudança. Para Lívio Abramo (1983), a angústia humana é revelada em todos os momentos da História da Arte, e teve sempre “a mesma forma de manifestação sensível: a expressão forte e dramática dos sentimentos humanos” (ABRAMO, 1983, p.8).

Figura 28: Márcio da Silveira. *Lua*. Xilogravura, 2023, 30 x 42 cm



Fonte: Produção do autor.

As formas que compõem a gravura são simplificadas, como nas gravuras expressionistas, Teixeira (2006) assinala que o Expressionismo rompeu as tradições de períodos passados, tendo como característica, não somente retratar a realidade objetiva, mas compor a realidade a partir das emoções e respostas subjetivas que a arte suscita no artista, expondo a sua visão interior conflituosa, sua visão do ser humano e do mundo à sua volta. O autor entendeu que a característica de expor a visão subjetiva, tornou o Expressionismo uma arte simbólica, em que os sonhos, os devaneios, a solidão e as angústias do homem eram traduzidas para as mais diversas linguagens da arte.

*Lua* apresenta a inserção de cor como gravação na composição, a técnica foi possível através da fabricação de duas matrizes, as Figuras 29 e 30 ilustram as matrizes utilizadas para a gravação do preto e do vermelho respectivamente.

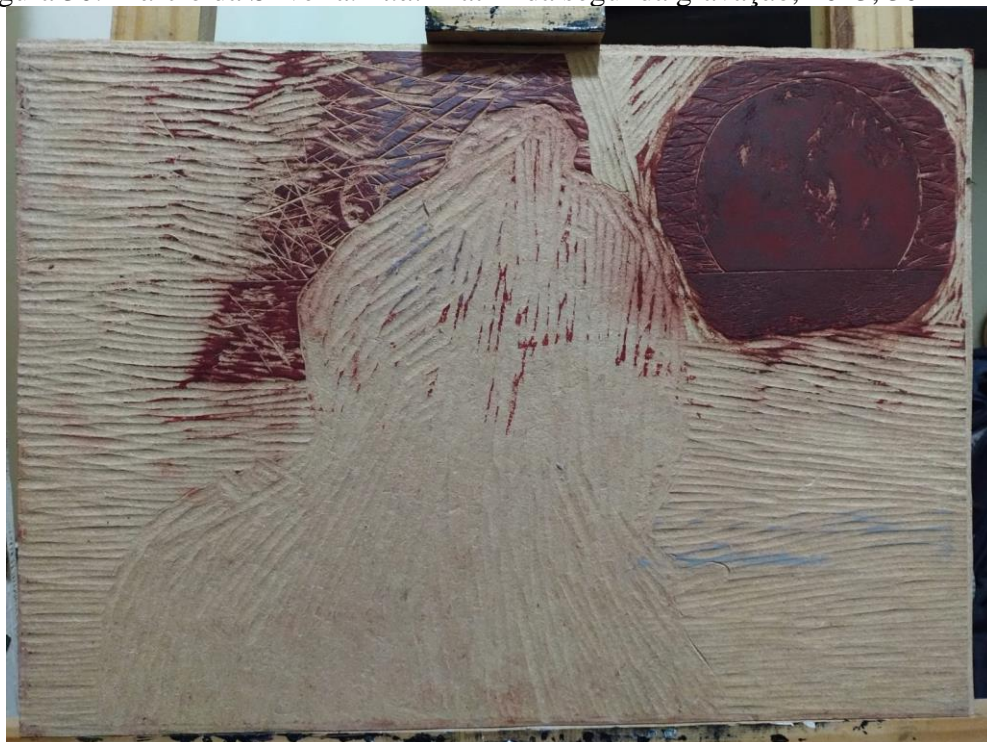


Figura 29: Márcio da Silveira. *Lua*. Matriz da primeira gravação, 2023, 30 x 42 cm



Fonte: Produção do autor.

Figura 30: Márcio da Silveira. *Lua*. Matriz da segunda gravação, 2023, 30 x 42 cm



Fonte: Produção do autor.

Goeldi, explorou a xilogravura utilizando-se de temas mórbidos, alcançando uma expressividade sombria em suas obras. Em algumas xilogravuras o artista experimentou o uso da cor, os tons escuros e o traçado preciso para dar forma ao assombro e a estranheza<sup>10</sup>. O caminho expressivo do artista através da cor, reuniu duas grandes funções psíquicas do homem: imaginação e vontade, percurso construído gradativamente por desafios técnicos, e perspectivas que se abriam ao uso de cores. Naves (1999) ressalta que em meio a este universo soturno, as cores que Goeldi introduzia em algumas de suas gravuras uma presença extremamente diferenciada. Silva (2017) aponta que foi quando o papel expressivo da cor despojou dos atributos decorativos, através da experimentação cromática aperfeiçoada por décadas, que se encontrou na cor o elemento gráfico que complementa o sistema goeldiano.

A cor vermelha em *Lua* parece não desviar a atenção do espectador de cima da personagem, para Cardinal (1984) tendemos a estar permanentemente alertas a manifestações de expressão, lendo os rostos das pessoas, e tentando identificar a expressão nele contida, para ele uma obra expressionista não tem o caráter de representação de um sentimento, mas da apresentação de um sentimento, não pretende exercer uma persuasão ou encantamento; e sim fazer com que se crie um vínculo existencial entre a obra e o artista, oferecendo um desafio direto a sensação do observador.

Para Barret (2014) o Expressionismo é uma popular e atraente teoria da arte, que afirma que os artistas são pessoas inspiradas em experiências emocionais, e que eles utilizam suas habilidades para incutir suas emoções em uma obra de arte, com o objetivo de estimular a mesma emoção em seu público. A gravura *Do que riem?* Ilustrada na figura 31 sugere um pouco destas experiências emocionais, caveiras que riem umas das outras, sendo que são todas iguais. O trabalho faz alusão ao preconceito, ao *bullying*, a rotulação da pessoa por alguma característica que lhe é peculiar, *Do que riem?* carrega um pouco de humor em sua composição, Grilo (1985) relata que o humor tem um lado de comunicação muito grande. É uma forte linguagem corrosiva, de crítica, ao mesmo tempo que exerce nas pessoas que o veem a capacidade de interpretação. “Considero que ninguém pode achar graça numa coisa sem descobrir a chave, o enigma, daquele tipo de situação” (MENDES; GRILO, 1985, p. 30).

---

<sup>10</sup> Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10588/oswaldo-goeldi> . Acesso em: 25 maio. 2023.

Figura 31: Márcio da Silveira. *Do que riem?*. Xilogravura, 2023, 30 x 42 cm



Fonte: Produção do autor.

Durante gerações inteiras as estruturas da organização social foram amparadas em princípios negativos, Cardinal (1984) sugere que o Expressionismo transcende a tudo isso, escapando a história e apossando-se de uma essência e de verdades eternas e atemporais, e ao identificar o Expressionismo como um meio de perceber as coisas como elas realmente são, por trás das aparências, surge à subjetividade expressionista.

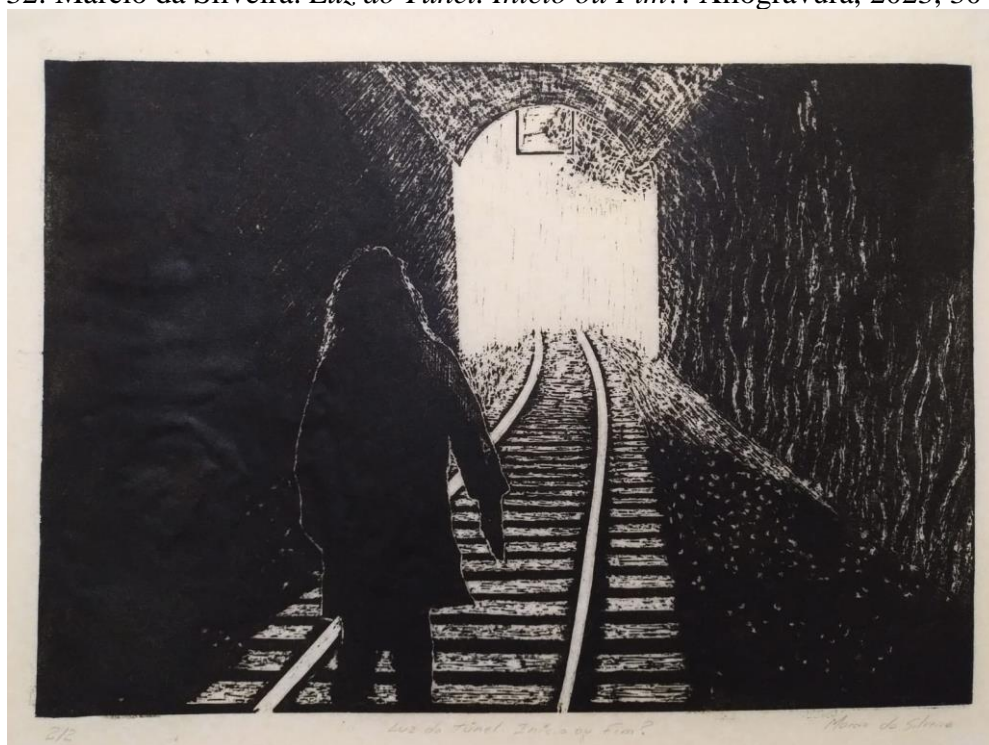
O mundo de Goeldi na xilogravura, foi feito na ausência de um ambiente expressionista no Brasil, Venâncio Filho (2012) considera que Goeldi do mínimo soube tirar o máximo, e que seu Expressionismo único e inconfundível revelou de maneira clara e lúcida, o vazio interior do brasileiro, o caráter de seu trabalho se sustenta em ter que construir para si o que a sociedade não expressa e cala, Fabris (2006) aponta que se o artista é expressionista, não se trata de uma formalidade, seu Expressionismo é também uma atitude mental.

O expressionista sem igual não é o produto da crise de valores de uma cultura, ou do horror de uma guerra, Goeldi encontra em si, único e solitário, um desencontro secular, uma vigência arcaica e irresolvida, é o artista do vazio; não do que acontece, mas do que vai acontecer e não acontece. Venâncio Filho (2012) entende que a dor é um sentimento comum a todos, não é um sentimento abstrato, é um sofrimento abismal, que separa, isolando o indivíduo,



e colocando-o como o centro de sua própria atenção, no trabalho *Luz do Túnel. Início ou Fim?* (Figura 32) a figura isolada aparece levemente iluminada pela claridade que vem de fora do túnel, o contraste entre a luz e a sombra não define em qual direção vai a personagem, este trabalho fala um pouco disto, refletindo e questionando se vivemos em escuridão na busca da luz, ou se estamos na luz, mas indo em direção à sombra, este trabalho referenciado na experiência goeldiana não prega um posicionamento nem apresenta nenhuma solução.

Figura 32: Márcio da Silveira. *Luz do Túnel. Início ou Fim?*. Xilogravura, 2023, 30 x 42 cm



Fonte: Produção do autor.

Naves (1999) relata que nas xilogravuras de Goeldi, podemos ver de um lado a discreta luz visível, quase fantasmagórica, de outro a luz sugerida por trás da massa negra potente e constante. Muitos artistas modernos tiraram partido deste modo de talhar a madeira, economizando ao máximo os cortes na sua superfície, para Segall (1988) é através da violação da matriz, pelo traço entalhado ou burilado na madeira, que o desenho se apresenta e a xilogravura desenvolve uma linguagem visual específica e uma forma de arte com identidade própria. Ao mencionar a xilogravura, Argan (2004) assinala que é uma técnica de gravura artesanal, arcaica, que é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem.

Para se entender as técnicas e tecnologias atuais é preciso conhecer seus primórdios, daí a curiosidade e apreço do autor pelo fazer manual, pelas técnicas arcaicas, maneira

goeldiana de fazer a xilogravura. Silva (2017) cita que a partir da descoberta da xilogravura, a construção de um rigoroso processo técnico-artesanal adquiriu potência expressiva na vida do artista, Goeldi traz para si desde a escolha da peça de madeira à impressão e reprodução dos trabalhos de modo artesanal, sem a ajuda da prensa, operando com as próprias mãos, controlando a pressão da espátula, e transformando cada obra em uma peça única. O artista mostra desprezo pelo progresso material e técnico, característicos do mundo moderno, optando por soluções arcaicas e artesanais.

Também na escolha do suporte, o autor se identifica com Goeldi, Silva (2017) destaca que a preferência do artista era pelas delicadas fibras do papel japonês, suporte que permite a reprodução fiel do desenho, mas em contrapartida apresenta grande fragilidade à impressão manual, o que exige bastante cautela no momento da impressão.

Venâncio Filho (2012) aponta que na gravura Goeldi fragmenta e recompõe os dados visuais colhidos em registros de observação, fazendo coisas gratuitas e sem sentido, passarem para alegorias enigmáticas. Assim foi na construção de *Solidão*, (Figura 33), onde uma imagem registrada em tempos de pandemia, quando o local apresentava quase nada de movimento, se fundiu a figura isolada da personagem procurando a proteção de um lugar que não acolhe, na qual pudesse se sentir segura.

Naves (1999) pontua que a solidão e a falta de acolhimento presentes nas cenas de Goeldi e dos expressionistas alemães não derivam apenas de um sentimento individual de realidade, e sim de condições que atingem a todos. Zulietti (2010) sugere que para o artista é natural ter medo, é algo humano, mas que se deve enfrentá-lo, para que ele não paralise a nossa vida. Nas obras de Goeldi um enfraquecimento e um desânimo abatem o indivíduo, que não encontra nenhuma solidariedade num mundo que não tem motivos para isto, mundo onde todos experimentam a solidão em algum momento da vida.

*Solidão* traz uma reflexão contemporânea, de uma sociedade que se apresenta cada vez mais complexa, na qual observamos e convivemos, diariamente, com cenas de indiferença, intimidação, assédio moral ou sexual; intolerância das mais diversas ordens nas esferas religiosa, racial, política, social e de gênero; violência verbal e física, ou seja, diferentes formas de preconceitos, abusos e crimes que se repetem nos espaços de aprendizagem, trabalho, lazer e nos ambientes virtuais. O trabalho exposto sugere o sofrimento, daquele que se isola, de uma personagem que não espera mais ajuda, porque esta já falhou. Goeldi fala em algumas de suas obras sobre a experiência de habitar lugares que não acolhem, sobre a solidão, a incomunicabilidade, o desajuste, buscando uma interpretação pessoal e intensa sobre a natureza

humana. “A solidão, a noite, os rejeitados, os animais entoam uma estranha canção nostálgica e natural. Em meio ao trópico, ao delírio, à exuberância, Goeldi faz do exercício da xilogravura uma revelação dos aspectos sombrios do ser humano” (MATTOS; COSTA, 1994 p.12).

Figura 33: Márcio da Silveira. *Solidão*. Xilogravura, 2023, 30 x 42 cm



Fonte: Produção do autor.

Venâncio Filho (2012) assinala que não é possível reconhecer em Goeldi nenhum refúgio sentimental, nenhum consolo, nenhum apoio, só um amor que não consola, que não satisfaz nosso sentimentalismo. Para Leite (1965) Goeldi mantém sua visão pessimista dos seres e das coisas, e empresta a situações banais, o sentimento trágico de quem não tem ilusões, algumas de suas obras apresentam uma forte alusão ao fantástico. Assim é em *Crime do Cemitério*, (Figura 34), onde a figura vermelha sinaliza o crime acontecido em cima do túmulo, a morte em cima do morto, em mais um lugar desabitado, onde o único indício de vida são as luzes acesas dos prédios ao fundo, que denunciam a escuridão da noite.

Figura 34: Márcio da Silveira. *Crime do Cemitério*. Xilogravura, 2023, 30 x 42 cm



Fonte: Produção do autor.

O espaço urbano de Goeldi não se insere como lugar público que faculta a convivência social. Há uma ambiência de solidão e silêncio. Naves (2019) observa que na obra de Goeldi, o lugar do convívio humano oprime mais do que liberta, e que a estranheza do mundo não se converte em mistério ou encantamento. *Crime do Cemitério* utiliza a técnica de matriz perdida, onde pode se chegar a um resultado de cores ou tonalidades entalhando e imprimindo todas as cores da gravura em uma única matriz, sobreimpressas por estágios, com um único registro.

*Crime do Cemitério* só apresenta de vida a representação dura de um arbusto ao fundo do túmulo. Zulietti (2010) observa que nas obras de Goeldi é através da morte que a vida se alimenta e se renova, desta maneira a morte não seria a negação da vida, e sim um artifício da natureza para tornar possível a manutenção da vida, o medo da morte, ao mesmo tempo que ajuda a elaborar a ideia de finitude humana, provoca um certo desconforto, pois faz com que nos deparemos com a certeza de que um dia a vida termina.

## 6 CONCLUSÃO

Fazer um trabalho sobre xilogravura, com uma produção artística em xilografia, em um período em que estamos entrando na era da inteligência artificial, com reprodução de imagens em massa pela internet, e uma enorme facilidade de reproduzir qualquer coisa, através das tecnologias avançadas de comando numérico, considerando que na arte contemporânea temos inúmeras possibilidades, pode parecer um tanto retrógrado. O fato é que a xilogravura é uma técnica milenar, ancestral a todas as gravuras, e que parece estar deslocada do período em que estamos vivendo, uma época imediatista, em que se pode ter tudo praticamente pronto a qualquer hora e a qualquer momento, sendo que vivemos com pressa, e que estamos, constantemente, ocupados e sem tempo para profundas reflexões.

A admiração por técnicas arcaicas e artesanais fez com que o autor deste estudo aprofundasse suas pesquisas em torno da xilogravura, para entender sua origem, seus principais artistas, suas fases, suas técnicas, desde a preparação da madeira, o manuseio das ferramentas para trabalhar diferentes linhas e formas, a escolha da tinta e do suporte, a gravação, a impressão e edição; surpreendendo-se pela expressividade contida no resultado, e como essa linguagem artística reverberou os temas mórbidos e sombrios na série apresentada.

Este TCC direcionou as pesquisas para a xilogravura, que fora utilizada pelos expressionistas alemães, e muito amplamente pelos artistas brasileiros modernistas do início do século XX. Entre os artistas brasileiros que fizeram o uso da xilogravura como linguagem da arte estava Oswaldo Goeldi, expoente gravador, que ao longo de sua obra, dedicou-se à xilogravura e representou o sombrio e seus temas mórbidos com grande maestria.

Com base nos estudos acerca da xilogravura com viés expressionista de Goeldi, foi realizada a seleção de algumas imagens autorais que pudessem representar a essência da pesquisa realizada, para serem, posteriormente, utilizadas na composição da série que resultou na produção artística ao final do estudo. Como já mencionado a série *Sombrio* composta por seis xilogravuras com referência na obra de Oswaldo Goeldi e num diálogo com a produção xilográfica do gravador brasileiro, foram feitos diversos testes e provas até se chegar às impressões finais.

Hoje a xilogravura é difundida e praticada em todo o mundo. Não representa mais apenas um grupo ou uma ideia, mas sim a escolha de artistas que nela encontram o melhor meio para manifestar as suas pesquisas e sua expressão artística. Quando se propõe realizar um estudo



a partir da análise de uma técnica milenar como a xilogravura e produzir estabelecendo um diálogo com a produção xilográficas de artistas como Goeldi que foram influenciados pelo Expressionismo alemão, nos deparamos com inúmeras dificuldades, principalmente o compromisso em estabelecermos um olhar comprometido com o contemporâneo, que nos induz desviar dos vieses do enquadramento, o que gera uma confusão em lidar com as referências do moderno. Dito de outro modo, foi difícil trabalhar com referências não contemporâneas, principalmente considerando que este estudo está fundamentado em um período e em artistas do início do século XX. O trabalho não é expressionista, porque é fruto de investigação realizada posterior ao Expressionismo como movimento da arte, mas é uma produção contemporânea com referência numa linguagem artesanal e ancestral que resiste ao tempo e se renova. As questões abordadas neste trabalho, são, portanto, atemporais, e sobrevivem na contemporaneidade, contudo, para se entender o contemporâneo foi preciso adentrar nas raízes do passado, nas origens da xilogravura para apresentá-la na atualidade.

Para finalizar pode-se verificar que a técnica da xilogravura demonstrou ser ideal em diversos momentos específicos da história, que foram caracterizados principalmente por crises sociopolíticas e grandes mudanças sociais, mas isso não invalida a sua presença na produção artística contemporânea.

## 7 REFERÊNCIAS

ABRAMO, Lívio. **Lívio Abramo – Xilogravuras**. São Paulo: Centro Cultural de São Paulo, 1983. 96 p.

ALVAREZ, Fernando Gómez. **Gravura**. Universidade Federal do Espírito Santo. 101 p. ISBN: 978-85-63765-94-9. 2017, Vitória, ES. Disponível em: <https://acervo.sead.ufes.br/arquivos/gravura.pdf>. Acesso em: 09 set. 2023.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. 9 Reimp. São Paulo: Schwarcz, 2004. 709 p. ISBN 85-7164-251-6.

BARRET, Terry. **A Crítica da Arte**. Como entender o Contemporâneo. 3ª Edição. 250 p. AMGH Editora Ltda. ISBN 978-85-8055-381-9. 2014. Porto Alegre, RS.

BECCARI, Vera D´Horta. Preto no Branco. *In*: SEGALL, Lasar. **A Gravura de Lasar Segall**. Museu Lasar Segall, Fundação Nacional Pró-Memória, 1988. São Paulo, 186 p. ISBN-13 978-8585163013.

BEHR, Shulamith. **Expressionismo**, Movimentos da Arte Moderna. Cosac & Naif Edições. 80 p. ISBN 85-86374-90-3. 2000, São Paulo, SP.

CARDINAL, Roger. **O EXPRESSIONISMO**. Ed. Jorge Zahar, 1984, 128 p. ISBN: 85-85061-92-8. Rio de Janeiro, RJ, 1984.

DAHER, Luiz Carlos. Lasar Segall *In*: KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. **Gravura: Arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 2000, p. 42-43) ISBN 85.7503.034.5.

FABRIS, Annateresa, *in* **Oswaldo Goeldi: Iluminação, Ilustração**. COSAC NAIFY, São Paulo, 320 pag. ISBN 85-7503-533-9. São Paulo, 2006.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Márcio do. **Gravura**. 1 Reimp. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2002. 144 p. ISBN 85-85746-86-6.

FÄRTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. 1 ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. 576 p. ISBN 978-8575426463.

FERRAZ, Geraldo. Lasar Segall. *In*: KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. **Gravura: Arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 2000, p. 42-43) ISBN 85.7503.034.5.

GOELDI, Oswaldo. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10588/oswaldo-goeldi> . Acesso em: 25 maio. 2023. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. 1 ed. Rio de Janeiro: LTC, 2013. 1046 p. ISBN 978-85-216-1907-9.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura, arte e técnica**. Porto Alegre: Tchê, 1986. 162 p.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. **Gravura: Arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural, 2000, p. 42-43) ISBN 85.7503.034.5.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1965. 70 p.

MARTINS, Laércio dos Santos. **O fazer artístico para a psicanálise**. Orientadora Profa. Dra. Sonia Xavier de Almeida Borges. 2009. 123 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Psicanálise, Saúde e Sociedade) – Universidade Veiga de Almeida. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://livros01.livrosgratis.com.br/cp116157.pdf> . Acesso em: 26 maio. 2023.

MATTOS, A; COSTA, M.L. **Poética da Resistência- Aspectos da Gravura Brasileira**. São Paulo,SESI; Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1994.

MENDES, Toninho; GRILO, Rubem. **Grilo: Xilogravuras**. São Paulo: Circo Editorial. Pompéia, 1985. (p. 47).

NAVES, Rodrigo. **Dois Artistas das Sombras: Ensaio sobre El Greco e Oswaldo Goeldi**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 (165 p.) ISBN-13 978-85-3593-216-4.

\_\_\_\_\_. **Goeldi**. Cosaic & Naify. 1999, 103 p. ISBN 978-85-8637-440-1. São Paulo.

RIBEIRO, Noemi. *In*. **Oswaldo Goeldi Mestre Visionário**. SESI, Galeria de Arte Oswaldo Goeldi, 84 p. 1996, São Paulo.

RUBEM Grilo. **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1921/rubem-grilo>. Acesso em: 25 maio. 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. **Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração**. COSACNAIFY e Fapesp, 2006. 320 p. ISBN 85-7503-533-9. São Paulo – SP. 2006.

SANTOS, Márcia Campos dos. **Gravura sobre policarbonato: uma experiência contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Artes). 151 p. Universidade Estadual Paulista. São Paulo -SP, 2006. Acesso em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/87016/santos\\_mc\\_me\\_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/87016/santos_mc_me_ia.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 09 set. 2023.

SEGALL, Maurício. *In*: SEGALL, Lasar. **A Gravura de Lasar Segall**. Museu Lasar Segall, Fundação Nacional Pró-Memória, 1988. São Paulo, 186 p. ISBN-13 978-8585163013.

SERRA, Ramón. A gravura. *In: O universo da gravura*. 1 ed. Lisboa, Editorial Estampa, Ltda, 2003.

SILVA, Valesca Quadrio Veiga da. **Matéria Transfigurada: a experimentação expressiva de Oswaldo Goeldi**. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura. PUC – Rio. 107 p. Rio de Janeiro – RJ, 2017. Disponível em: [Para meus pais, Sérgio e Fátima, \(puc-rio.br\)](https://repositorio.puc-rio.br/handle/11362/4384). Acesso em: 19 set. 2023.

TEIXEIRA, Enéas Rangel. A questão de Eros na filosofia do cuidado com o corpo. *SciELO 25 Brasil. Texto & Contexto Enfermagem*. Florianópolis, v.15, nov. 2006), p. 186-192. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tce/a/946tgH9MMPdPKpwS7QTfg4x/?lang=pt> . Acesso em: 11 mai. 2023.

VAN GOGH, Vicente. **Cartas a Théo**, *Tradução de Pierre Ruprech*. L&PM POCKET, 2010. ISBN 978-85-254-0212-7 (Recurso Eletrônico) Porto Alegre, RS, 2010.

VARELA, Marcos Baptista. **A XILOGRAVURA EXPRESSIONISTA BRASILEIRA**. 1997, 155 p. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: [455876.pdf \(ufrj.br\)](https://repositorio.ufrj.br/handle/11362/4384) Acesso em: 12 ago. 2023.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Oswaldo Goeldi: sombria luz**. Ministério da Cultura e Museu de Arte Moderna de São Paulo. 212 p. ISBN 978-85-86871-60-3. 2012, São Paulo, SP.

ZULIETTI, Luis Fernando. **Goeldi: da melancolia ao inevitável**. *Revista Aurora, PUC-SP*. vol. 8, 12 p., 2010. Disponível em: [https://www.pucsp.br/revistaaurora/ed8\\_v\\_mai\\_2010/artigos/download/ed/5\\_artigo.pdf](https://www.pucsp.br/revistaaurora/ed8_v_mai_2010/artigos/download/ed/5_artigo.pdf). Acesso em: 24 out. 2023.