

Instituto de Artes  
Departamento de Artes Visuais  
Trabalho de Conclusão de Curso  
Aluno: Marcus Augustus Martins  
Orientadora: Prof<sup>a</sup> Iracema Barbosa  
Matrícula: 16/0022100

**As obras de Oswaldo Goeldi e de Gilvan Samico  
como referências para um aspirante a xilogravurista**

**Para ler este trabalho**

Logo nas primeiras aulas de Desenho 1, numa turma na qual a maioria dos colegas – e o professor quase – tinha idade para serem meus filhos, ouço o seguinte comentário da menina sentada ao lado: “meu primo tá agora numa aula de Cálculo 1...”

Passei boa parte do curso me lembrando desse episódio e daquele misto de felicidade e alívio que minha jovem colega sentiu ao estar ali, longe da aridez da matemática, exercitando toda sua liberdade criativa num ambiente acadêmico. E várias vezes, durante o curso, me questionei se não teria sido mais fácil fazer disciplinas como Cálculo 1 e, cumprindo todos os seus requisitos, escondido atrás dos livros e das provas, ser aprovado ao fim do semestre.

Porque as exigências do curso de Artes Visuais também são outras, e vão além dos limites do ‘conhecer’ acadêmico. Óbvio que suas disciplinas mais formais, que se dedicam às perspectivas teóricas, históricas e poéticas, são imprescindíveis e dão as bases para uma formação artística consistente. Da mesma forma, as disciplinas de ateliê, voltadas ao ensino

das diferentes expressões, técnicas e materiais, à apresentação de obras e artistas de referência, e à rotina e disciplina da produção.

Mas o curso exige mais: o reconhecimento e o exercício de elementos intangíveis como a percepção, a criatividade e a sensibilidade; e a disposição de compartilhar o processo criativo e o resultado dos trabalhos, os submetendo à apreciação crítica de professores e colegas. E aí a coisa complica, porque a subjetividade e a incerteza – e, portanto, a surpresa – estão sempre presentes.

Meu TCC tenta trazer a síntese dessa experiência acadêmica, que produziu transformações profundas na minha visão de mundo.

Seu ponto de partida é a escolha de dois artistas de enorme importância para as artes visuais brasileiras, como referência estética e técnica: Oswaldo Goeldi e Gilvan Samico. Pretendo descrever um pouco de sua história e obra fazendo, dentro do possível, uma correlação entre os dois e entre eles a literatura que, como verão, também está no centro dos meus interesses artísticos.

Para isso, recorrerei a citações que considero importantes para dar consistência a um texto narrativo direto que, espero, consiga dialogar com o leitor. Em vários momentos, tanto na elaboração quanto na revisão do texto, me questionei se essas citações não seriam excessivas. Mas, no fim, me pareceu um desperdício, tanto pelo conteúdo quanto pela relevância de seus autores, não aproveitá-las.

Situando meu lugar de fala, também como artista e xilogravurista, sigo descrevendo as razões pelas quais escolhi a xilogravura – ou me apaixonei por ela – como o meio de expressão a que tenho me dedicado.

Depois, apresento algumas obras de Goeldi e de Samico, examinadas a partir de minhas impressões, sensações e experiências, seguidas de gravuras que produzi nos últimos três anos.

Na conclusão, exponho algumas questões que foram suscitadas no processo de elaboração do trabalho e busco identificar alguns caminhos possíveis para seguir adiante.

## Ponto de partida

Em 2012, ainda distante de pensar em fazer o curso de Artes Visuais, li *Os cadernos de dom Rigoberto*<sup>1</sup>, obra do escritor peruano Mario Vargas Llosa, um dos meus preferidos. O livro conta a história de amor de um viúvo, o próprio Rigoberto, com sua ex-mulher e ainda amada Lucrecia, a partir das cartas eróticas que trocavam. Lá, pela primeira vez, ouço falar de Egon Schiele, artista favorito do protagonista e de seu filho, Fonchito, pivô da separação do pai. Algumas das cartas eram ilustradas com desenhos de Schiele. Fui tomado por um interesse enorme por aquelas figuras distorcidas e por aquele artista que, a partir de então, transformou-se, também, em um dos meus favoritos<sup>2</sup>.

Anos depois, já aluno do curso, interessado em xilogravura e na obra de Gilvan Samico – que me foi apresentada pelo Prof. Luiz Gallina –, leio uma extensa entrevista de Ariano Suassuna, outro escritor fabuloso, na qual conta como optou, ele mesmo, por ilustrar, com gravuras, o *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*<sup>3</sup>, livro que lançou as bases do Movimento Armorial em 1970:

“Nunca deixei totalmente de lado as outras artes. Com *A Pedra do Reino*, pela primeira vez, consegui reunir duas delas. Fiz as gravuras que aparecem no livro. Originalmente, eu tinha pensado em pedir as gravuras para o [Gilvan] Samico, mas ele estava viajando. Lembrei também que, se as gravuras fossem dele, precisaria assinar ‘Samico’, e eu queria que elas aparecessem como sendo de autoria do personagem. Depois d’*A Pedra*, eu me aprofundei no trabalho e cheguei às iluminogravuras”<sup>4,5</sup>

---

<sup>1</sup> VARGAS LLOSA, M. *Os cadernos de dom Rigoberto*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

<sup>2</sup> Em 2016, tive a oportunidade de ver, pessoalmente, uma série de obras de Schiele em Nova York, num museu que guarda um acervo exclusivo de artistas austríacos e alemães, a Neue Galerie.

<sup>3</sup> SUASSUNA, A. *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

<sup>4</sup> INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna*. São Paulo, 2000, p. 29.

<sup>5</sup> Segundo Campos, a denominação *iluminogravura*, inventada por Suassuna, “reúne a ‘iluminura’ medieval (ilustrações que ornamentavam os pergaminhos dos mosteiros) e a ‘gravura’, de letras, desenhos e ornamentos em madeira, metal ou pedra. Na iluminogravura, o autor recupera a tradição poética, sob forma de soneto, e a tradição pictórica, na xilogravura típica da cultura popular nordestina”. Cf. CAMPOS, M. I. B.

É de Suassuna o prefácio do livro que Weydson Barros Leal dedicou a Samico, o qual finaliza assim:

“Quando incluo Samico nas fileiras do Movimento Armorial, o faço com absoluta consciência de que é o Movimento que se engrandece com a sua presença, e não o inverso, pois sei perfeitamente quando estou tratando de um desses casos raros de artista superior, mestre de si mesmo e discípulo de ninguém”.<sup>6</sup>

Já nas leituras sobre a obra Goeldi – recomendadas, inicialmente, pelo Prof. Vicente Martinez, e intensificadas para a elaboração deste trabalho –, descubro seu papel de ilustrador em jornais, revistas e livros, que vão de Dostoievski a Jorge Amado.

Sobre essa atividade, a escritora Rachel de Queiroz<sup>7</sup>, tradutora de algumas obras de Dostoievski ilustradas por Goeldi, afirmou que:

“Não havia nenhum tipo de interferência do meu trabalho sobre o de Goeldi, na medida em que ia sendo feita a tradução dos livros. Não, de maneira nenhuma, e nem nós nos atrevíamos a sugerir. Ele era totalmente independente. Goeldi lia o livro e a inspiração brotava nos pontos que mais lhe marcavam. Nem ele permitiria qualquer tipo de interferência em seu trabalho. Era um artista extremamente cioso, de um orgulho inabordável. Quando ele chegava com as ilustrações nós apenas caíamos de admiração. [...]

É interessante, mas não era ele quem procurava o ambiente literário, e sim nós que o procurávamos. Goeldi ficava quieto. Aliás, eu nunca chamei de Goeldi, e sim de Oswaldo. Mas ele não procurava ninguém. Nós íamos procurá-lo, pois sumia, então a gente buscava saber o que ele estava fazendo. Chamava para ilustrar os livros. Ele era fugidivo. Mas não era rude. O mundo literário o amava”.<sup>8</sup>

---

**Luminogravuras de Ariano Suassuna: cartografia com letra e pincel.** In: MICHELETTI, G. (org.). *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007, p. 124.

<sup>6</sup> LEAL, W. B. *Samico*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2011, p. 11.

<sup>7</sup> Também é de Rachel de Queiroz o prefácio do *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*.

<sup>8</sup> DEPOIMENTO DE RACHEL DE QUEIROZ. In: ZÍLIO, C. (org.). *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, s.d., p. 78-80.

Começo este trabalho assim, com meus artistas e escritores de referência, cuja produção literária me acompanha e conforma minhas ideias, gostos e interesses muito antes do curso de bacharelado em Artes Visuais.

Daí, as primeiras inquietações: será que as obras de Goeldi e Samico têm tanto impacto sobre mim porque, em alguma medida, estão relacionadas à literatura como expressão artística? Ou será que meu interesse pela obra dos dois foi ampliado por descobrir essa relação com a literatura?

Outra pergunta fundamental se segue, essa colocada de forma direta, em dois momentos pela Prof<sup>a</sup> Iracema Barbosa, orientadora do presente trabalho de conclusão de curso. E aqui abro um parêntese para descrever os contextos da questão.

Logo que ingressei no curso de Artes Visuais, no primeiro semestre de 2016, fui aluno da Prof<sup>a</sup> Iracema na disciplina Materiais em Artes 1. Na primeira aula, enquanto eu tentava me adaptar àquela realidade tão distinta das minhas experiências acadêmicas anteriores<sup>9</sup>, ela, se dirigindo aos alunos do bacharelado, afirmou, com ênfase: “vocês estão aqui para serem artistas”. Fiquei desnordeado com aquela – quase óbvia – constatação. Porque, honestamente, nunca tinha pensado naquilo.

Me dei conta que percorri todo o processo de seleção para o curso, com as provas específicas e o ENEM, com objetivos bem menos ambiciosos, como ampliar meu conhecimento sobre arte, movimentos e artistas, e aprender, no que fosse possível, técnicas que aperfeiçoassem meu desenho. Ser artista na concepção do termo, implicando a disciplina da criação, do exercício da criatividade, da busca pela linguagem, dos temas e do traço que se distinga, da produção regular e, principalmente, da exposição dos trabalhos, não passava pela minha cabeça. Até aquele momento. Realmente, foi um ponto de inflexão que me faz refletir até hoje, cinco anos depois.

---

<sup>9</sup> Tenho graduação (1993) e mestrado em Relações Internacionais (1999), também pela UnB. No entanto, minha área de especialização e atuação profissional é a comunicação, com ênfase na formulação de políticas públicas, legislação e regulamentação do setor. Fui professor do departamento de Comunicação Social da Universidade Católica de Brasília (1997/1998) e da Faculdade de Comunicação da UnB (2005).

A segunda passagem foi recente. Tendo gentilmente aceito orientar este trabalho, Prof<sup>a</sup> Iracema fez as seguintes provocações, não exatamente nesses termos: “Quem vai escrever o TCC? O xilogravurista que sofre influência de Samico e de Goeldi ou o estudante de Artes que quer informar sobre a produção dos dois artistas? Qual seu lugar de fala no trabalho?”.

Além dessas, um terceiro eixo de questões, também fruto das conversas de orientação, refere-se à descrição de trabalhos que produzi nos últimos anos e a análise das seis gravuras selecionadas – três de Goeldi e três de Samico –, e deve responder em que medida as obras se relacionam com minhas experiências, minhas sensações, meu olhar.

Infelizmente, a bibliografia disponível sobre as obras de Samico e de Goeldi não é extensa. Tampouco a respeito da xilogravura no Brasil.

Sobre Samico, encontrei apenas um livro – de autoria de Weydson Leal – que se dedica, exclusivamente, à sua carreira e obra. Para minha alegria, consegui resgatar uma entrevista com o próprio artista na Revista Calibán, de 1998, quando completava 70 anos de idade. Uma fonte primária indispensável. Outras menções são encontradas em livros relacionados ao Movimento Armorial e a Ariano Suassuna.

Trabalhos sobre a obra de Goeldi são bem mais numerosos, mas parte deles não está disponível. Dos que tive acesso, destaco um volume precioso, organizado por Carlos Zílio, sem data, que traz uma série de textos sobre sua biografia e trajetória, entrevistas concedidas por Goeldi e toda correspondência trocada entre ele e Alfred Kubin, expoente do expressionismo alemão, de 1926 a 1951. Além desse, foram muito úteis os livros de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Patrícia Ruffinoni.

Outra preciosidade chegou às minhas mãos com este trabalho quase concluído: *Relâmpagos: dizer o ver*, do grande poeta e crítico de arte Ferreira Gullar. De toda a bibliografia pesquisada, esse foi o único livro que trouxe textos sobre as obras de Goeldi e de Samico, os unindo, de forma totalmente literária, entre os principais nomes da arte no Brasil.

A explicação é necessária, já que apelarei, de forma recorrente, a essas referências.

## Um artista falando

Minha primeira lembrança, digna de nota, de contato com a xilogravura se deu em 2015, numa exposição na Estação Pinacoteca, em São Paulo, intitulada *Gravura e Modernidade: A gravura brasileira dos anos 1920 aos anos 1960*<sup>10</sup>. Tendo assistido a uma exposição no prédio principal do museu, fui levado, casualmente, àquela segunda mostra, que acabou me impactando muito mais que a primeira, da qual sequer consigo recordar. Ali, pela primeira vez, vi trabalhos de Lívio Abramo, Lasar Segall, Aldemir Martins, Arthur Luiz Piza e outros grandes nomes da gravura brasileira que só vim ter dimensão da importância como estudante de Artes Visuais.

Obras de Goeldi e de Samico também compunham a exposição, mas, curiosamente, as gravuras que mais me tocaram eram de Fayga Ostrower, de quem nunca tinha ouvido falar. Por alguma razão, ainda desconhecida, as figuras abstratas de Fayga me chamaram mais atenção que as gravuras figurativas da maioria dos outros artistas<sup>11</sup>. Outra constatação: gostei muito mais das xilogravuras do que das lito e calcogravuras expostas. Naquele momento, nem o pensamento mais remoto indicava a intenção de, um dia, me tornar um xilogravurista.

O encontro com aquelas obras ficou registrado. No início do ano seguinte, regresso à UnB, no curso de Artes Visuais.

No IdA, a xilogravura surgiu no terceiro semestre do curso, em Introdução à Gravura, com o Prof. Gallina, dois anos depois da exposição da Estação Pinacoteca. Foi o meu primeiro contato com as goivas, a madeira para a gravação, os rolos de borracha, as tintas de impressão, o papel de arroz, a colher de pau. E com as etapas do processo: desenho, gravação,

---

<sup>10</sup> Consegui, graças à internet, resgatar mais informações sobre essa exposição. Um dado importante, que não me recordava, é que, na mostra, estavam expostas oito gravuras de Goeldi, que ilustraram Mar Morto, de Jorge Amado. Essas gravuras foram impressas em 1967, seis anos após sua morte. Também estava exposta a gravura *Dama com luvas*, de Gilvan Samico, uma das que selecionei para analisar neste trabalho. Disponível em: [Gravura Moderna é tema de exposição na Estação Pinacoteca – SISEM SP](#). Acesso em 21 de abril de 2021.

<sup>11</sup> Lendo a bibliografia que selecionei para este trabalho, descubro a rejeição nutrida por Goeldi pela abstração na xilogravura. Segundo ele, a arte abstrata o deixava “completamente frio”. Cf. ENTREVISTA A ANA LETYCIA. In: ZÍLIO, C. (org.). *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, s.d., p. 117.

impressão, gravura. De uma imagem a outra, com os mesmos contornos e formas, mas graficamente muito diferentes.

Duas coisas, de início, me impressionaram. Primeiro, o manuseio da madeira como suporte, a resistência do material, a atenção no sentido dos veios, o cuidado para que os traços não se partissem. A sensação de controle e comedimento dos movimentos que demanda uma concentração e reduz o espaço do improvisado.

Depois, os resultados surpreendentes da gravura. Mesmo com desenhos geométricos simples, gravações imprecisas, tinta em excesso ou em falta, o resultado das impressões me pareceu sempre bonito. As fibras e os sulcos da madeira impressos no papel transformam e enriquecem o desenho original. Pensei em como aquela técnica, que demanda tanta atenção e paciência, pode ser generosa com quem se dispõe a adotá-la.

Outras características, mais subjetivas, ampliaram meu interesse pela xilogravura: seu caráter histórico como técnica de reprodução da imagem, sua evolução como forma de criação moderna e seu potencial de democratizar o acesso à produção artística.

Num momento de incorporação, pelas artes visuais, das diversas possibilidades tecnológicas advindas dos avanços da digitalização e da popularização dos equipamentos de captação, edição, tratamento e divulgação de sons e imagens, que impulsionam novas formas de manifestações artísticas, é muito estimulante a perspectiva de manter viva uma técnica que, apesar dos avanços nos materiais empregados, mesmo valendo-se de um milenar processo de produção, no mesmo suporte, pode expressar, com frescor, nossas sensações no mundo de hoje<sup>12</sup>. Só para contextualizar, os primeiros registros de xilogravuras no Brasil datam de 1817, há mais de duzentos anos<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Segundo Costella, a história da xilogravura remonta há dois mil anos antes de Cristo. Utilizada originalmente no Egito como técnica para estampar tecidos, a xilogravura passou para o papel no século VIII, imprimindo, no Japão, orações budistas, e foi empregada para produzir os primeiros livros impressos da História, ainda no século XV. Cf. COSTELLA, A. *Introdução à Gravura e História da Xilografia*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1984.

<sup>13</sup> FERREIRA, O. C. *Imagem e letra. Introdução à bibliografia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.



Embora tenha surgido, como técnica, para reproduzir imagens e textos, a xilogravura evoluiu ao longo da história, passando, no fim do século XIX, mais especificamente com o movimento expressionista do qual Goeldi se inspirou, para o que o crítico Mário Barata denominava de “xilogravura artística” ou “xilogravura criadora”. Para o autor, enquanto na “xilogravura primitiva” escavava-se a madeira em volta da linha, de forma a dar relevo ao traço a ser impresso, na xilogravura artística o predominante é o preto, a “massa” da madeira. Assim, a linha predominante é o resultado do sulco e não do relevo<sup>14</sup>.

Como técnica de reprodução, é muito relevante o papel democratizante que a xilogravura assumiu para as artes visuais no Brasil, característica que a distingue de outras expressões, mais elitizadas.

Um exemplo claro é a literatura de cordel nordestina, como destaca Edna Matosinho de Pontes:

“Dada a precariedade da impressão no sertão nordestino, a xilogravura era a técnica simples e ideal, pois podia ser impressa à mão ou em prelo de rosca. Os folhetos ilustrados da tradição cordelista, apesar de serem impressos em papel de baixa qualidade e com poucos recursos gráficos, expandiram-se por todo o sertão, principalmente por Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Rio Grande do Norte e Bahia. A produção era vendida nas feiras, nas festas populares e nas romarias, e muitas histórias se consagraram com tiragens expressivas. O sucesso se explica sobretudo porque tanto a ilustração como a poesia pertenciam ao imaginário e ao linguajar regionais e exprimiam os valores, as crenças, os ditos e os costumes populares com os quais o sertanejo se identifica, sem contar a rima que anima os desafios nas rodas de viola”.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> De acordo com Mário Barata, “essa tendência, que renovou completamente a gravura em madeira, participou também da reação moderna contra o impressionismo. É a arte mais de choque, mais dura, mais brutal”. Cf. BARATA, M. **A evolução da gravura em madeira e a posição histórica de Goeldi**. In: ZÍLIO, C. (org.). *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, s.d., p. 93.

<sup>15</sup> PONTES, E. M. *A Xilogravura popular: xilógrafos e poetas de cordel*. São Paulo: Galeria Pontes, 2019, p. 22-23.

E, mesmo no ambiente da “xilogravura artística”, sua característica popularizante também é reconhecida. De acordo com Lívio Abramo, a possibilidade que a xilogravura tem de chegar a um público muito mais numeroso se dá não apenas pela capacidade de reprodução, mas pelo fato de ser adquirida a um “preço melhor”. Tanto que, para ele, a impressão de pequenas tiragens para valorizar a gravura é “um contrassenso”<sup>16</sup>.

Tendo refletido sobre essas particularidades, passei, com a permissão do Prof. Gallina, todo o quarto semestre dentro do ateliê de xilogravura, gravando e imprimindo. Naquele momento, os desenhos geométricos foram substituídos pelos figurativos, particularmente os corpos nus produzidos a partir da observação de modelos vivos nas aulas de Desenho 2 e 3. A perspectiva retorcida – de forma a ressaltar algum aspecto do corpo do modelo –, remete à referência de Egon Schiele. A produção foi, à exceção da demandada pelas outras disciplinas, toda voltada à xilogravura.

Em setembro de 2017, participei de uma primeira exposição, conjunta, realizada por iniciativa de vários colegas, com três gravuras.

No quinto semestre, continuei no ateliê para cursar a disciplina específica, com a consciência de ter encontrado a expressão artística que, de fato, mais me atraiu em toda a graduação. O interesse pelas obras de Samico, num primeiro momento, e de Goeldi, mais recentemente, passou a orientar a pesquisa e a nortear o trabalho.

E, em agosto de 2020, montei meu ateliê de xilogravura, buscando a experimentação de novos materiais e tipos de impressão. Novas madeiras (jequitibá, tauari e caixeta) são utilizadas; um conjunto de goivas com cabo pêra, mais anatômicas, substituem as com cabo reto; as colheres de pau são trocadas pelo baren de lã. As gravuras monocromáticas, vermelhas, passam por um número maior de impressões, com cores sobrepostas, e as matrizes recebem linhas finas e pontuais para “iluminar” as imagens.

É a partir dessa perspectiva, da experiência na produção da xilogravura, que o exame das obras será realizado.

---

<sup>16</sup> MESA REDONDA NO MAM DO RIO DE JANEIRO – 1956. In: ZÍLIO, C. (org.). *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, s.d., p. 102.

## Mestres e aprendizes

Antes de examinar as xilogravuras que selecionei – ou, mais especificamente, o efeito que elas provocam no meu trabalho –, acho importante situar a história de Goeldi e de Samico, por serem absolutamente distintas e, por obra do destino, acabarem se cruzando.

De todas as informações a respeito da vida de Goeldi que consegui recolher na minha pesquisa, uma é unânime: tratava-se de um ser solitário e angustiado.

Nascido no Rio de Janeiro em 1895, morou em Belém do Pará até os seis anos de idade, mudando-se então para Berna, na Suíça, país natal de seu pai, o naturalista Emílio Goeldi.

Por imposição paterna, ingressou, em 1915, no curso de Engenharia da Escola Politécnica de Zurique, onde se interessou pelo desenho. Teve os estudos interrompidos com a convocação para o serviço militar, durante a Primeira Guerra Mundial, quando foi destacado como sentinela para um posto entre a Suíça e a Áustria, experiência que, óbvio, teve reflexos para toda a vida.

Com a morte do pai, em 1917, a família decidiu regressar ao Rio de Janeiro e Goeldi convence a mãe – a brasileira Adelina Meyer – a estudar na Escola de Artes e Ofícios de Genebra, onde ficou por apenas seis meses decepcionado com o excesso de academicismo dos professores. Naquele ano, já tendo abandonado os estudos, aprendeu litografia e conheceu o trabalho do artista austríaco Alfred Kubin<sup>17</sup>, com o qual imediatamente se identificou.

A obra de Kubin, contemporânea ao desenvolvimento da psicanálise por Sigmund Freud, misturava a realidade fantástica, remetida a uma dimensão de sonho, com associações de imagens quase convencionais, cotidianas. “Sensações, sentimentos e toda uma gama de

---

<sup>17</sup> Kubin participou, em 1911, com Kandinsky e Frans Marc, do movimento *Der Blaue Reiter*, um dos mais inovadores da arte expressionista alemã. Cf. ABREU, L. M. N. *Oswaldo Goeldi: desenhos, matrizes e gravuras*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008, p. 9.

situações sem uma clara definição empírica podiam ser apresentados por metáforas visuais ou pela disposição extravagante de elementos retirados do dia a dia”<sup>18</sup>.

Em 1919, por não conseguir arcar com seu sustento na Europa, Goeldi foi obrigado a voltar ao Brasil e a morar com sua família no Rio. A adaptação à nova vida foi difícil, decepcionando-se com o cenário artístico nacional, que não se comparava à efervescência cultural europeia. Apesar de brasileiro de nascimento era, de fato, um suíço, com referências absolutamente diversas das que encontrou aqui.

Em 1920, passou a viver como ilustrador das revistas *Para Todos*, *Leitura para Todos* e *Ilustração Brasileira*, iniciando com a ilustração do conto *O gato preto*, de Edgar Allan Poe. No ano seguinte, aproximou-se de escritores e artistas modernistas como Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho e Di Cavalcanti, que prestigiavam seu trabalho. Mas esteve mais próximo do expressionismo alemão, nunca abandonado, que do modernismo brasileiro.

Em 1923, aprendeu xilogravura com Ricardo Bampi, artista paulistano de formação germânica, e não a abandonou mais. A nova técnica fez com que começasse a se distanciar do desenho fantástico de Kubin, rendendo-se à complexidade da realidade brasileira.

E aqui abro dois parênteses.

O primeiro para ressaltar a importância da xilogravura para o expressionismo alemão, destacada por Giulio Argan:

“Assim se explica a importância predominante atribuída às artes gráficas, especialmente à xilogravura, mesmo em relação à pintura e à escultura: não se compreende a estrutura da imagem pictórica ou plástica dos expressionistas alemães, a não ser que se procurem suas raízes nas gravuras em madeira. A técnica da xilogravura é arcaica, artesanal, popular, profundamente arraigada na tradição ilustrativa alemã. Mais do que uma técnica no sentido moderno da palavra, é um modo habitual de expressar e comunicar por meio da imagem. E o importante é justamente esta identidade entre expressão e comunicação: a expressão não é uma

---

<sup>18</sup> NAVES, R. *Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 15

misteriosa mensagem que o artista anuncia profeticamente ao mundo, mas sim comunicação de um homem a outro. Na xilogravura, a imagem é produzida escavando-se uma matéria sólida, que resiste à ação da mão e do ferro, a seguir espalhando-se tinta nas partes em relevo, e finalmente prensando a matriz sobre o papel. A imagem conserva os traços dessas operações manuais, que implicam atos de violência sobre a matéria, na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras de madeira. Não é uma imagem que se liberta da matéria, é uma imagem que se imprime sobre ela num ato de força”.<sup>19</sup>

O segundo para resgatar a memória de Egon Schiele e relacioná-la, mesmo que indiretamente, ao trabalho de Goeldi: Schiele também se filiava ao movimento expressionista, a partir de Viena. Para Argan, o trabalho do artista austríaco “é um mergulho nas profundezas da psique, uma busca da morte na própria raiz do ser da sensualidade; é a primeira vez que a crueza carnal do sexo ingressa na pintura”<sup>20</sup>.

Voltando a Goeldi, a partir da metade da década de 1930, ele passa a utilizar cores em suas gravuras, inclusive os diferentes tons de cinza, e se envolve cada vez mais no mundo literário realizando uma série de ilustrações, entre elas as de *Cobra Norato* (1937), de Raul Bopp, e *Martin Cererê* (1945), de Cassiano Ricardo.

Um aspecto importante sobre a biografia de Goeldi diz respeito à opção de viver exclusivamente de sua produção artística, diferente da maioria dos artistas da época que, ou exercia outras atividades remuneradas ou contava com fortuna familiar que os financiava. Assim, encontrou na ilustração uma fonte de renda indispensável.

O amplo reconhecimento artístico – que não veio acompanhado da segurança econômica – chega em 1950, quando foi incluído na representação brasileira para a 25ª Bienal de Veneza. Mas, segundo Vera Siqueira,

“É, porém, na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (outubro a dezembro de 1951) que sua obra alcança maior reconhecimento. Primeiro vem o convite para

---

<sup>19</sup> ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 240.

<sup>20</sup> ARGAN, op. cit., p. 241.

integrar o evento em sala especial, composta por 46 gravuras. Fato que já traz consigo a elevada consideração do meio artístico, inserindo-se na reservada lista dos sete brasileiros com individuais: Goeldi, Lívio Abramo, Di Cavalcanti, Segall, Portinari, Brecheret e Bruno Giorgi”.<sup>21</sup>

Embora reticente quanto ao papel do professor na formação de novos artistas, em 1955 Goeldi é contratado para lecionar gravura na Escola Nacional de Belas Artes.

Por uma série de desentendimentos, inclusive por razões financeiras, passou a vida rompido com a família.

Oswaldo Goeldi morreu em 1961, aos 65 anos de idade, de infarte, sozinho, em seu pequeno apartamento no Rio de Janeiro.

Gilvan Samico nasceu em 1928, na cidade de Recife, filho de Oswaldo Eugênio Samico e Maria Antonia Meira Lins Samico. Faz parte, portanto, de uma geração posterior a de Goeldi.

Antes dos 18 anos de idade, por indicação de um padrinho, já era servidor público do Instituto de Pensões dos Servidores do Estado de Pernambuco, o que lhe permitiu investir numa carreira artística sem maiores preocupações financeiras.

No começo da década de 1950, integrou a recém-criada Sociedade de Arte Moderna do Recife, convivendo com artistas já estabelecidos como Francisco Brennand e Abelardo da Hora, que fundou o *Atelier* Coletivo do qual Samico passou a fazer parte. O referencial do grupo, então, era a obra de Diego Rivera e dos pintores mexicanos da época<sup>22</sup>.

Após experiências mal sucedidas no Clube de Gravura, também criado por Abelardo da Hora, Samico desenvolveu sua inclinação para a gravação em madeira.

---

<sup>21</sup> SIQUEIRA, V. B. **Fissuras**. In: BRITO, R. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural The Axis, 2002, p. 193.

<sup>22</sup> AGUIAR, C. *Entrevista. Gilvan Samico, Gravador de Olinda, Faz 70 Anos*. Calibán: uma revista de cultura, Rio de Janeiro, n. 1, 1998, p. 21.

Premiado no XVI Salão do Museu do Estado de Pernambuco em 1957, Gilvan Samico resolveu deixar Recife e se mudar para a capital paulista em busca de cursos de especialização. Lá foi aluno de Lívio Abramo, então professor de artesanato da Escola de Arte Moderna de São Paulo. Passados seis meses, aceitou o convite de Aloísio Magalhães para trabalhar em seu escritório de *designer* gráfico, situado no Rio de Janeiro, onde permaneceu por quase sete anos. Logo que chegou, conheceu Oswaldo Goeldi, de quem foi aluno de gravura, por um mês, na Escola Nacional de Belas Artes<sup>23</sup>.

Segundo Samico, “Goeldi era muito parcimonioso com o trabalho dos outros, limitando-se a dar poucos conselhos, mas o fazia com rigor e seriedade”<sup>24</sup>, o que estava perfeitamente de acordo com a postura docente por ele assumida:

“Não sou propriamente um professor, mas sim um orientador. Há uma parte técnica em toda manifestação artística, que deve ser ensinada por quem tem mais experiência. Mas a parte da criação é puramente interior, e querer guiá-la ou dar-lhe orientação, seria mutilar a personalidade do artista. Faço assim, não só com as crianças da Escolinha, mas também com os alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Cada um deve seguir suas próprias tendências, sem se apegar a escolas ou grupos”.<sup>25</sup>

Assim, a formação artística de Samico, mais especificamente como xilogravurista, tem influência direta de Goeldi.

Em 1965, Samico retornou a Pernambuco, reassumindo seu emprego público, e durante um ano e meio viajava duas vezes por semana, de Olinda a João Pessoa, para dar aulas de gravura na Universidade Federal da Paraíba.

Em 1968, recebeu o Prêmio de Viagem ao Exterior do XVII Salão de Arte Moderna do MAM do Rio de Janeiro, passando os três anos seguintes em Barcelona, onde, em ambiente estranho, não conseguiu produzir sequer uma gravura.

---

<sup>23</sup> LEAL, op. cit., p. 16-17.

<sup>24</sup> AGUIAR, op. cit., p. 23.

<sup>25</sup> KLABIN, V. M. **Goeldi e as instituições de arte no Brasil**. In: ZÍLIO, C. (org.). *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, s.d., p. 47.

No seu regresso, em 1971, filiou-se ao Movimento Armorial, a convite de Ariano Suassuna, o que, como se verá, terá grande impacto sobre sua obra.

Faleceu no dia 25 de novembro de 2013, em Recife, aos 85 anos de idade.

Em toda bibliografia por mim pesquisada sobre a vida e obra de Oswaldo Goeldi não há, sequer, uma menção a Gilvan Samico.

### **Goeldi e a literatura**

Pesquisando a trajetória de Goeldi em busca de sua relação com a literatura, foi possível identificar, pelo menos, duas motivações para essa aproximação: o seu estranhamento com o cenário brasileiro das artes visuais e uma maior identificação com o ambiente literário; e a necessidade de exercer uma atividade profissional, vinculada à produção artística, com remuneração mais regular.

De fato, desde que chegou ao Brasil, em 1919, Oswaldo Goeldi sentia-se deslocado da cena artística nacional. Num primeiro momento, decepcionou-se com o classicismo acadêmico predominante e com as esparsas iniciativas, que aconteciam principalmente em São Paulo, para rompê-lo. Da mesma forma, ressentia-se com o desconhecimento brasileiro das recentes transformações da arte europeia das quais sofria influência.

Mesmo sua aproximação com o modernismo, nos anos 1920 e 1930, não o contemplava de forma plena. Originário, sobretudo, da necessidade de romper com o passado e criar uma arte e uma estética brasileiras como afirmação da nacionalidade, o movimento modernista não correspondia aos interesses artísticos de Goeldi, mais particulares e individualistas. Com raízes fincadas no expressionismo, buscou um caminho próprio em sua temática e produção xilográfica.

Da mesma forma, já entre as décadas de 1940 e 1950, se opôs ao fortalecimento da arte abstrata no País, recusando tanto a abstração lírica de Fayga Ostrower quanto a vertente construtivista de Lygia Pape. Para ele,



“O abstracionismo, considerado por alguns críticos como a mais avançada das artes [...] é somente a mais afastada da natureza. Como tal, não encontra mais saída. A cabeça resolve tudo. Desligada e autônoma, sem compromissos, funda-se num mundo de formas e conceitos, teorias de composição, quadrados e triângulos, cores, linhas, dimensões e espaços [...] O horror e a vergonha de tudo que lhes recorda a natureza é sinal da dúvida e da insegurança que sentem”.<sup>26</sup>

Nesse cenário, o contato maior acabou acontecendo com os escritores, com quem mantinha proximidade graças, sobretudo, às suas atividades de ilustrador.

Assim, convidado por autores e editores, ilustrou 17 livros na sua carreira. Só pela editora de José Olympio, foram ilustrados cinco livros de Dostoievski.

No entanto, as ilustrações com maior repercussão foram mesmo as de *Cobra Norato*, de Raul Bopp, quando decidiu fazer um livro com a mais alta qualidade artesanal, assumindo a responsabilidade por sua impressão. Também foi a primeira vez que utilizou cor em ilustrações literárias, “para expressar a construção e o bom funcionamento das massas pretas”<sup>27</sup>.

Goeldi lutou contra o preconceito existente em parte da classe artística que enxergava a ilustração como manifestação “menor” da arte, respondendo com uma produção regular e consistente e reafirmando toda sua crença na figuração.

Não resta dúvida que a atividade como ilustrador exerceu papel decisivo na difusão de sua obra.

### **Samico, o Movimento Armorial e as transformações em sua gravura**

O Movimento Armorial, liderado por Ariano Suassuna, e lançado em 1970, teve como objetivos a divulgação e a preservação da cultura popular nordestina frente à chamada “cultura de massa” a partir de intersecção de várias manifestações artísticas, notadamente a

---

<sup>26</sup> NAVES, op. cit., p. 22.

<sup>27</sup> CERTAIN, Y. F. **Goeldi ilustrador e a brasilidade modernista**. In: ZÍLIO, C. (org.). *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, s.d., p. 23.

literatura, as artes plásticas, o teatro, a música e a dança<sup>28</sup>. O cordel tem papel central no movimento, como sua poesia, cantares e imagens.

Segundo Suassuna, “a Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos folhetos do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus cantares, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a formas Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados”<sup>29</sup>.

Nesse sentido, os armoriais, em suas várias frentes, buscavam encontrar naquela cultura regional componentes universais, em oposição ao regionalismo no qual chegou a ser enquadrado o movimento, recriando a linguagem e os espetáculos populares com a introdução de elementos eruditos.

Considero importante destacar a perspectiva de Ariano Suassuna sobre a dicotomia local/universal, pois ela se relaciona diretamente com a temática adotada por Samico em suas obras, principalmente após 1960, antes mesmo do lançamento do Movimento Armorial:

“Minha visão é essa: uma obra terá tanto mais interesse quanto mais ela revelar os problemas do homem, através dos problemas locais. Quando leio um autor russo, não quero encontrar Hamburgo ou Nova York. Eu quero encontrar um livro de um autor russo. Dostoievski foi um autor russo até onde pôde ser; Gogol, a mesma coisa. Um escritor nascido no Nordeste, em Pernambuco, tem que ser tão fiel ao seu local de nascimento e à sua comunidade como Rosa foi fiel à Minas. Guimarães Rosa fez exatamente a mesma coisa que Cervantes. Através do homem mineiro, ele tratou do problema do ser humano de qualquer lugar; se um japonês ler aquilo, vai entender, se tiver bom gosto, vai entender, aceitar, gostar. Então eu acho que é nessa medida

---

<sup>28</sup> É importante recordar que o próprio modernismo, nas décadas de 1930 e 1940, buscou valorizar as expressões artísticas populares, até então ignoradas nos círculos culturais dominantes, com interesse especial pela literatura de cordel e pela xilogravura. No mesmo período, o alagoano Théo Brandão (1907-1981) foi um dos pioneiros na divulgação da literatura e da xilogravura de cordel no meio acadêmico. Cf. PONTES, op. cit., p. 14.

<sup>29</sup> SANTOS, I. M. F. *Em demanda da poética popular*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p.13.

que a gente pode falar no interesse de um escritor, de um artista, seja ele de onde for”.<sup>30</sup>

É essa dicotomia, entre o olhar atento sobre a cultura local e os temas universais que, de fato, altera os rumos da gravura de Samico, como atesta Weydson Leal:

“Esse novo caminho, como o próprio Samico revelou em algumas entrevistas, foi inicialmente apontado pelo amigo Ariano Suassuna, que aconselhara, diante do descontentamento do artista com a obra que estava realizando, um ‘mergulho no mundo do cordel e dos gravadores populares’. O artista abandona assim os temas meramente pictóricos e assume os enredos do imaginário cordelista, cuja poética envolve uma infinidade de conflitos humanos e toda a simbologia do sagrado e do sobrenatural. Soma-se a isso, ou disso decorre, uma tipificação heráldica de suas figuras – principalmente quando retrata míticos animais –, dando aos seus temas uma imponência verdadeiramente armorial, o que o transforma no mais importante nome das artes plásticas no Movimento fundado por Ariano Suassuna em 1970. Muitas gravuras desse período poderiam ser iluminuras de livros de literatura fantástica, em que personagens se misturam com aparições de bichos e figuras lendárias. A partir de então, a conquista de uma linguagem própria e a utilização de temas universais colhidos em lendas e mitologias cruzam-se com a riqueza de suas fontes regionais”.<sup>31</sup>

Para o autor, é na virada da década de 1960 que a xilogravura de Samico se afasta “dos campos noturnos da natureza goeldiana” para assumir uma expressão que será exclusivamente sua, e que irá se processar dentro da nova perspectiva que transita da cultura popular às obras eruditas. O próprio Samico reconhece essas mudanças:

“Eu não sabia como encontrar um caminho próprio, uma saída pessoal, porque não queria apenas copiar o que já havia estabelecido pelos chamados gravadores populares. Isso se constituiu num grande desafio para mim. Aí, eu comecei a estudar, a pesquisar os temas. Eu não fui à gravura popular, mas à própria literatura de cordel, captar e apreender elementos. É evidente que, com isso, quando passei à prática, minha gravura começou a mudar. Em vez do clima noturno, ela passou a ser diurna. A minha gravura abriu-se para novos horizontes. [...]

---

<sup>30</sup> INSTITUTO MOREIRA SALLES, op. cit., p. 37.

<sup>31</sup> LEAL, op. cit., p. 43.

Enquanto a gravura anterior era noturna, eu sentia que, de certo modo, ela poderia misturar-se com o universo de uma gravura já conhecida. Sei que tinha um matiz muito forte dessa coisa noturna. Parecia uma mistura de Goeldi com Abramo. Outro detalhe: até então eu usava o preto e o branco, gerando claro-escuro. Quando surgiu minha preocupação com a arte popular, usei a cor, talvez devido à aproximação que tive com Goeldi, pois nessa época ele desenvolvia muitas experimentações com a cor na gravura. Aí, reconheço, começa a haver uma escolha de minha parte. Abriu-se lá dentro de minha mente um lugar para a realização de um trabalho mais consciente”.<sup>32</sup>

Sobre a temática da obra de Samico, Ferreira Gullar sintetiza:

“A gravura de Gilvan Samico tem a simplicidade da gravura popular nordestina, que lhe deve ter servido de referência ou fonte. Mas tem também a sofisticação, o requinte de uma arte culta, íntegra, na qual funde-se o ético e o estético.

Rigor e sonho. Ela é fruto de uma indagação que nasce no expressionismo de Oswaldo Goeldi, digere-o, assimila-o e, através dele, reencontra o talho da xilo dos folhetos de cordel. Bebe nela a singeleza da concepção gráfica como também a temática do imaginário nordestino, povoado de pavões voadores, urubus espertos, cães, bois, serpentes e figuras humanas extravagantes. A tudo isto, Samico transfigura e empresta uma significação poética e mágica.

Levando-se em conta que a arte moderna, através do cubismo, do expressionismo e do abstracionismo, rompeu a relação entre a arte e a representação do mundo figurativo, pode-se dizer que Gilvan Samico, à sua maneira, reinventou a linguagem figurativa da gravura, a partir da fonte popular, introduzindo nela um frescor e um sopro poético que a tornam uma das criações mais originais e admiráveis da arte brasileira contemporânea”.<sup>33</sup>

Ao mesmo tempo em que as bases conceituais e as escolhas temáticas do Movimento Armorial influenciavam Samico na mudança de objeto de sua produção xilográfica, o artista também exerceu grande influência sobre a posição a ser assumida pelas artes visuais dentro do movimento. Para Ariano Suassuna,

---

<sup>32</sup> AGUIAR, op. cit., p. 23-24.

<sup>33</sup> GULLAR, F. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 127.

“Seu segredo consistiu apenas em o gravador voltar a certos processos que os novidadeiros julgavam esgotados: em voltar ao uso do material mais puro, nobre e primitivo da Gravura – a madeira; em regressar as suas raízes, recriando, com grande liberdade e imaginação, o espírito e as formas da Xilogravura do seu Povo; em contornar as figuras de um limpo traço negro, que se destaca nos puros espaços brancos, por massas negras e tramas delicadamente interpostas, e toques de vermelho, verde, azul ou amarelo, que a Gravura popular não usa mas que ele fez muito bem em introduzir para recriá-la. À primeira vista, parece fácil, mas quem fizesse essa apreciação superficial demonstraria apenas que é incapaz de invenção, que nunca experimentou, por dentro, o que é a áspera e complexa escalada em direção à Beleza”.<sup>34</sup>

Conclui-se, então, que a literatura, principalmente a de cordel, seguida do romance, da poesia e do teatro armorial, foram determinantes para a produção artística de Samico que, a partir dela, introduziu os elementos tanto temáticos quanto técnicos que compuseram sua obra de década de 1960 até seu falecimento em 2013.

### **Técnicas refinadas**

A preocupação com a qualidade técnica foi um traço comum nas obras de Oswaldo Goeldi e de Gilvan Samico, da concepção do desenho até a impressão de suas gravuras.

Goeldi iniciou sua trajetória como gravador em 1923, carregando as referências do movimento expressionista, que ajudou a renovar a xilogravura.

Como ilustrador, utilizava madeiras preparadas, mais duras, capazes de, numa tiragem elevada, conservarem os contrastes de preto e branco e o aspecto gráfico das cores. Como gravador, além das madeiras preparadas, manteve o hábito de usar madeiras recolhidas de demolição, de caixotes e de gavetas. Produzia seus próprios instrumentos de trabalho, como rolos e goivas<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> SANTOS, op. cit., p. 54.

<sup>35</sup> SIQUEIRA, op. cit., p. 171.

Numa entrevista concedida a Ferreira Gullar, em 1957, ele descreveu tanto o que o levou a escolher a gravação em madeira quanto o processo de produção. E é muito reveladora sua motivação:

“Comecei a gravar para impor uma disciplina às divagações a que o desenho me leva. Senti necessidade de dar um controle a essas divagações”.<sup>36</sup>

Assim, usava a madeira para “frear a mão”, buscando a economia dos traços, com poucos sulcos na sua superfície, e incorporando, no que fosse possível, os veios e marcas já presentes – inclusive de cupins, pregos e serrotes – no resultado da impressão.

Segundo Goeldi, os desenhos de suas gravuras eram objeto de estudos e apontamentos, podendo levar anos até que ele os utilizasse. Quanto o fazia, usava nanquim preto para passá-los para a madeira.

Para a impressão, entintava várias vezes uma única matriz.

Sobre a forma encontrada por Goeldi para “iluminar” suas gravuras, Rodrigo Naves destaca a inserção de cortes finos, raiados em diversas direções, contrastando com a superfície negra da madeira. De acordo com o autor,

“A dinâmica gerada por esses contrastes levava a luz a exercer uma verdadeira pressão sobre a superfície negra, lutando para atravessá-la. Uma enorme agitação parece então tomar conta do lado luminoso da cena, enquanto do lado de cá tudo se passa num outro tempo, mais lento, quase arrastado”.<sup>37</sup>

Para Lívio Abramo, Goeldi não era um gravador, no sentido comum do termo, já que fazia das obras gráficas, peças únicas<sup>38</sup>.

Ferreira Gullar faz essa avaliação:

---

<sup>36</sup> ENTREVISTA A FERREIRA GULLAR. In: ZÍLIO, C. (org.). *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, s.d., p. 111.

<sup>37</sup> NAVES, op. cit., p. 24.

<sup>38</sup> SIQUEIRA, op. cit., p. 196.

“Goeldi foi um gravador no sentido próprio da palavra. Nunca se valeu, para enriquecer sua gravura, a recursos alheios à natureza da xilo: dentro de sua ética de artista, toda expressividade tem que nascer unicamente das possibilidades da madeira – onde o artista grava suas formas – e da impressão dessa placa gravada. Do rigor da execução de tais operações – gravar e imprimir – deve decorrer a qualidade da obra, tanto técnica quanto poética.

E assim é que quando, na gravura de Goeldi, surge a cor, ela parece vir de dentro da noite gravada, do negro e do branco, dos cortes e planos intensamente concebidos. É uma cor só possível na gravura, na xilogravura – uma cor gravada. A cor que costuma ser festa, alegria, seria uma ameaça à voz dramática (de contrabaixo) das gravuras de Goeldi. Mas ele, com mão de mestre, doma-a, dá-lhe raiz em sua linguagem noturna e a faz brotar ali poderosa e verdadeira. Depois de Gauguin, se não me equivoco, raramente a cor foi usada na gravura com tamanha verdade”.<sup>39</sup>

Por sua vez, Weydson Leal faz uma detalhada descrição do processo de produção das gravuras por Samico, caracterizado, principalmente, pelo rigor.

O ponto de partida, como em Goeldi, era a manufatura das próprias ferramentas de gravação e de impressão, como goivas e rolos, que correspondessem às exigências do artista, responsável por todas as etapas, para o resultado final da obra.

Também como Goeldi, antes do desenho definitivo da gravura, Samico fazia uma série de estudos preparatórios, em papéis de diferentes tamanhos e texturas, a procura da posição ideal de cada elemento, “sempre buscando um equilíbrio obsessivo”. Segundo Leal, esse trabalho podia levar meses.

Depois da gravação minuciosa, em madeira devidamente selecionada, era iniciada a fase da impressão, descrita assim:

“A impressão de cada gravura é feita de forma inteiramente manual, apenas por ele, e o número de exemplares pode chegar a cento e vinte. ‘É preciso saber que há artistas que fazem apenas o desenho e depois mandam alguém gravar. Eu desenho, gravo e

---

<sup>39</sup> GULLAR, op. cit., p. 120.

imprimo’. O longo tempo demandado para esse trabalho também se deve ao fato de que, além do preto predominante em sua obra, ainda são inseridos detalhes em cores que sublinham e iluminam trechos da cena. Nesses casos, o tempo gasto só para imprimir um traço de cor não é menor do que duas horas por exemplar. Uso aqui a palavra ‘exemplar’, e não ‘cópia’, porque, como explica Samico, assim como um livro, cada gravura impressa é em si mesma um original, e se um mínimo detalhe de impressão a difere das demais – desde que não a prejudique –, antes de simplesmente distingui-la, enriquece-a, tornando único este exemplar como deve ser todo livro”.<sup>40</sup>

Importante ressaltar o destaque dado à inserção de detalhes, em cores, para “sublinhar e iluminar” trechos de suas gravuras, predominantemente pretas.

Além disso, a distinção que Samico fazia entre *cópia* e *exemplar* é muito relevante e muito similar à opinião de Abramo sobre a gravura de Goeldi.

De fato, só a partir de um processo impecável de impressão manual – ou, por mero acaso – é possível chegar a resultados idênticos numa gravura, o que faz com que cada xilogravura de uma série seja mesmo um exemplar único.

### **As gravuras selecionadas de Goeldi**

Aqui se inicia o mais difícil do trabalho: o exame das gravuras que selecionei, começando por Goeldi. Optei por estabelecer uma ordem cronológica entre elas, buscando, no tempo, identificar a evolução de seu trabalho.

---

<sup>40</sup> LEAL, op. cit., p. 29.



GRAVURA 1



Luzes, 1930  
10 x 10 cm

A *Gravura I, Luzes*, é de 1930, ainda antes de Goeldi começar a empregar cores na sua obra.

Foi escolhida por ter uma peculiaridade: diferente da grande maioria das xilogravuras do artista, apesar de ser vista de fora, ela retrata uma cena interior.

O desenho e a gravação são primorosos, principalmente em se tratando de uma imagem tão pequena, de apenas 10 por 10 centímetros. A riqueza de detalhes de cada elemento é enorme.

Goeldi utiliza toda sua técnica para obter luz com poucos e precisos traços. Essa luz irradia de dentro para fora da imagem, provocando sombras nos personagens que se encontram dentro do casarão.

Infelizmente, não foi possível descobrir a tiragem dessa gravura.

## GRAVURA 2



Guarás, 1940  
21 x 27 cm

A Gravura 2, **Guarás**, é de 1940, e foi encontrada por mim no catálogo de uma exposição no Espaço Cultural dos Correios do Rio de Janeiro, ocorrida entre setembro e outubro de 1999, com as obras da coleção do casal Guita e José Mindlin. É da época em que Goeldi começa a utilizar cores.

Fiquei muito surpreso, porque não parece Goeldi, apesar da beleza do desenho e da qualidade da gravação e da impressão. Isso porque, a massa da madeira não prevalece, com o branco – ausência de madeira – predominando. É diferente de todas as gravuras que pesquisei.

O contorno das árvores ao fundo, os guarás vermelhos voando e o reflexo do Sol na água são emocionantes.

A tiragem dessa gravura foi de apenas cinco cópias.

### GRAVURA 3



Chuva, 1957  
22 x 29,5 cm

A *Gravura 3, Chuva*, de 1957, é, provavelmente, a mais conhecida do artista.

Nela tudo me impressiona, porque Goeldi parece unir todos os seus recursos poéticos e técnicos.

Revisitando um tema recorrente de sua obra a partir do retrato de uma cena urbana, sombria, que remete à solidão, o desenho – lindo – é gravado à perfeição com seus tradicionais cortes econômicos e precisos, preponderando a massa da madeira. Todos os elementos da imagem estão nitidamente representados com o mínimo de intervenção necessária.

Além disso, ele ilumina a imagem tanto a partir do corte como utilizando a cor, dessa vez com tonalidades de cinza no céu e no muro em contraste com a predominância do preto.

O guarda-chuva vermelho, por sua vez, coroa a gravura. As hachuras na sua parte superior, arredondando a cúpula e separando o vermelho mais vivo do topo do mais atarrado nas bordas aproxima esse ponto da gravura à monotipia. Gostaria muito de ter testemunhado sua impressão.

A tiragem dessa gravura foi de apenas doze cópias.

### **As gravuras selecionadas de Samico**

Assim como em Goeldi, apresento as obras de Samico por ordem cronológica, também interessado em examinar a evolução do trabalho do artista. Não é possível identificar as tiragens das gravuras. No final de sua carreira, elas podiam chegar até 120 cópias (ou exemplares, como ele preferia denominar).

## GRAVURA 4



Dama com luvas, 1959  
36 x 29,6 cm



A *Gravura 4*, **Dama com luvas**, é de 1959, ainda no período “noturno” de Samico, antes da introdução dos elementos da cultura de cordel, religiosos e mitológicos.

Difícil reconhecer Samico nessa gravura que, naquela época, encontrava-se em busca de uma temática própria.

**Dama com luvas** me lembrou artistas modernos, pós-impressionistas: na temática, Toulouse-Lautrec; nos traços, Matisse. É possível que essa referência venha mesmo de Goeldi, já que ambos influenciaram o expressionismo alemão que o inspirava.

A gravura, embora sugira profundidade, é plana, com cores em diferentes posições e cortes, com padrões distintos. A impressão, em várias cores, utiliza uma única matriz.

Não é uma gravura particularmente bonita ou tocante, mas a escolha se justifica justamente para mostrar a evolução da obra de Samico.

## GRAVURA 5



Alexandrino e o Pássaro de Fogo, 1962  
42,7 x 51,7 cm

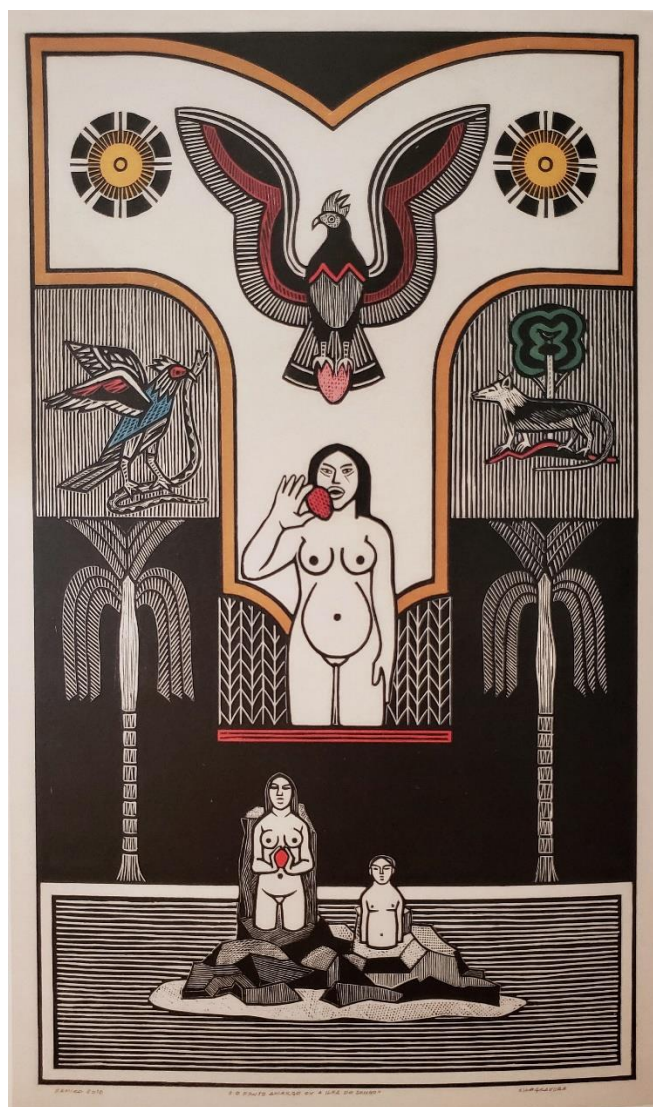
A *Gravura 5, Alexandrino e o Pássaro de Fogo*, é de 1962, logo após Samico se voltar para a temática da literatura de cordel, com elementos da cultura nordestina e animais fantásticos.

Ali já assume a bidimensionalidade da imagem, que vai acompanhá-lo até o final de sua carreira. Também começa a aumentar as dimensões de suas gravuras.

O traço passa a ser o que o distingue, mas a composição ainda está em evolução, não utilizando ainda os desenhos simétricos que adota em seguida. Mas sabemos que é um Samico.

A gravação e a impressão são muito mais precisas, com destaque para o branco dominante e o uso de poucas cores.

## GRAVURA 6



O fruto amargo ou a ilha do sono, 2010  
93,7 x 55,6 cm

A *Gravura 6*, **O fruto amargo ou a ilha do sono**, é de 2010, três anos antes do falecimento de Samico.

Ali o artista mostra toda a evolução de sua gravura. O desenho é simétrico, numa matriz com grandes dimensões. O tamanho favorece os detalhes, que ele explora como ninguém.

Outra característica comum de suas gravuras desse período é a divisão da imagem em três planos horizontais, facilmente identificáveis. Aqui, o pássaro, a mulher grávida com o “fruto amargo” e a mulher, com o fruto e o filho crescido.

Samico não admite erros de gravação ou de impressão, o que torna suas gravuras tão impressionantes. Todos os elementos são trabalhados com uma perfeição que emociona.

## **Minhas gravuras**

Aqui, exponho cinco gravuras feitas por mim entre 2017 e 2020. Todas têm origem em desenhos de observação, de modelos vivos nus, produzidos nas aulas de Desenho 3, também cursado com o Prof. Luiz Gallina. Nenhuma delas tem título – o que pretendo resolver a partir das próximas gravações. Todas estão limitadas a uma tiragem de dez cópias.

## GRAVURA 7



Sem título, 2017  
43 x 43 cm

A Gravura 7 é de 2017 e foi a primeira imagem figurativa que produzi com a xilogravura. A ideia era tentar uma gravação a mais próxima possível do desenho original, aproveitando o máximo da madeira, que ainda era o mogno.

A impressão em tinta vermelha, e não preta, teve a intenção de realçar ao máximo os traços gravados com o corte. Ali aproveitei mais a massa da madeira, embora o branco esteja muito presente no resultado da gravura. Foram impressas dez cópias.

## GRAVURA 8



Sem título, 2017  
80 x 46 cm

A *Gravura 8* também é de 2017. Ao contrário da *Gravura 7*, busquei realçar apenas o contorno dos traços do desenho, retirando da matriz toda madeira que o rodeava. Também optei pelo vermelho para realçar o corte. Na impressão, compus a imagem com a mesma matriz, sangrada na parte superior, com tinta nos dois lados do papel de arroz. Foram impressas duas cópias.



## GRAVURA 9



Sem título, 2020  
40,5 x 29,5 cm

A *Gravura 9* é de 2020. Mais elaborada, utilizo duas matrizes na impressão: uma lisa, com tinta dourada, no fundo; e a segunda, gravada, metade com a massa da madeira e metade só com o contorno do traço, em tinta preta. Já há uma preocupação com a “iluminação” da imagem, feita pela cor dourada. Foram impressas três cópias.

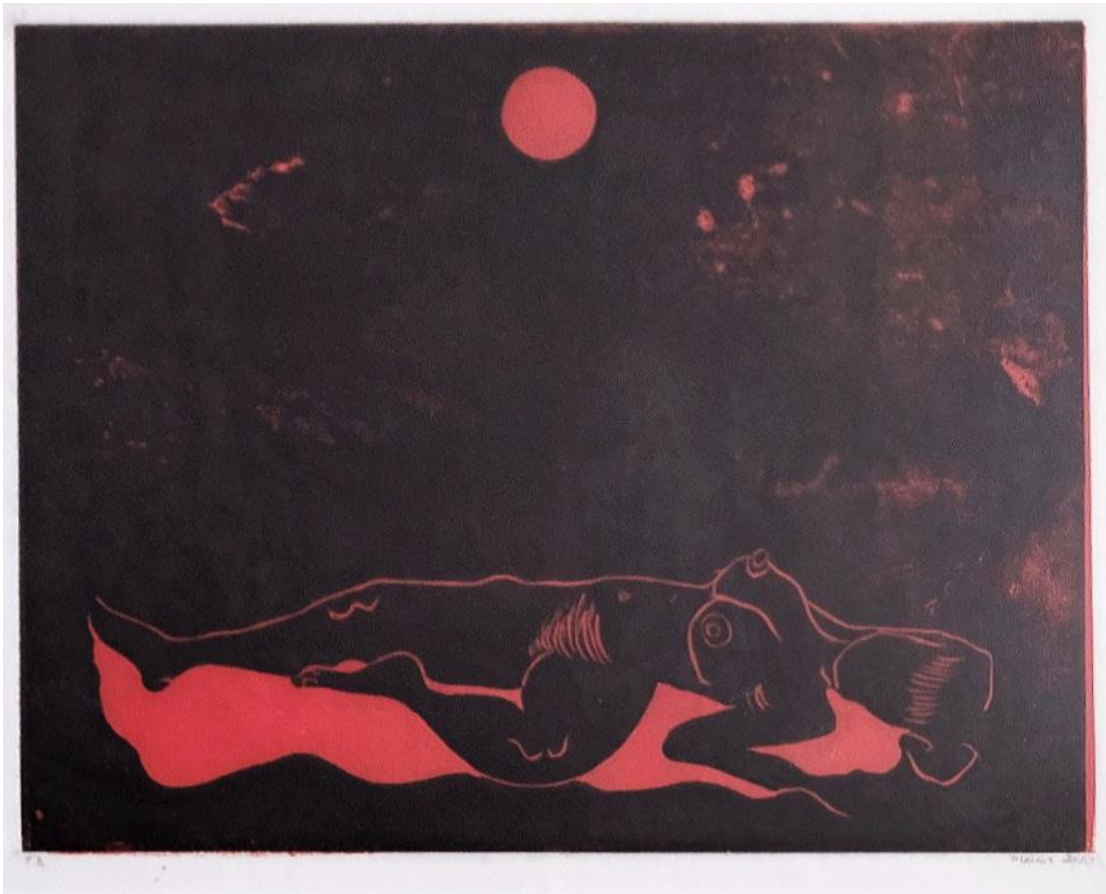
## GRAVURA 10



Sem título, 2020  
39 x 51 cm

A *Gravura 10* é de 2020. Ali utilizo duas matrizes em três impressões sobrepostas. A primeira matriz é lisa, com tinta amarela, no fundo. A segunda matriz, gravada, buscou uma proporção simétrica entre a massa da madeira (na diagonal superior) e os contornos do traço (na diagonal inferior). Foi usada duas vezes, com tinta preta e vermelha. Na matriz gravada, foi inserido um corte no canto superior direito, buscando dar mais luz à imagem. Só uma cópia foi impressa.

## GRAVURA 11



Sem título, 2020  
39,5 x 50 cm

A *Gravura 11* também é de 2020. Nessa matriz, tento preservar o máximo de massa de madeira e as intervenções para o desenho são feitas com cortes mais finos. Introduzo acima do desenho um ponto de luz, redondo. Também uso duas matrizes para a impressão. Uma lisa, ao fundo, vermelha, sobreposta à matriz gravada, em preto. Só uma cópia foi impressa.

## Começo

Como mencionei no início deste trabalho, busquei aqui trazer uma síntese do que foi, para mim, o curso de bacharelado em Artes Visuais: a mistura do “conhecer” acadêmico, a partir da pesquisa sobre a trajetória de dois dos mais importantes gravuristas brasileiros e sua inserção em movimentos artísticos (e aqui também literários), e a busca de elementos, em sua obra, para serem aproveitados, como referência, nas minhas gravuras.

A primeira pergunta é: como é possível chegar àquele grau de domínio sobre uma técnica que, nas palavras do próprio Goeldi, “impõe disciplina às divagações do desenho”? Porque, mesmo com todas as restrições e dificuldades impostas pela xilogravura, tanto Goeldi quanto Samico ultrapassaram muitos desses limites.

A segunda pergunta, que ficará sem resposta: o que teria achado Goeldi sobre os últimos trabalhos de Samico? Como ele veria as gravuras do ex-aluno, com temáticas tão distintas das suas, mas com uma técnica tão precisa de desenho, gravação e impressão?

De minha parte, alguns caminhos foram abertos.

Acho que o mais imediato é, antes da disposição em aperfeiçoar as técnicas de gravação e de impressão, me dedicar mais aos desenhos, com mais tempo, e refletir melhor sobre sua composição e os resultados possíveis na gravura.

Depois, pensar mais na quantidade de madeira que será mantida na matriz, o que implica maior equilíbrio entre a massa e os contornos dos traços. Da mesma forma, realizar estudos mais aprofundados sobre luz e sombra na xilogravura, tanto a partir dos tipos de intervenção no corte da madeira como na utilização de cores.

Além disso, tenho a intenção de, como um exercício concreto de ligação entre artes visuais e literatura, selecionar alguns contos, mais curtos, para ilustrá-los.

O que posso afirmar é que a pesquisa sobre o trabalho de Goeldi e de Samico está só no começo e que outros gravuristas serão buscados como referência para o meu trabalho daqui para frente.

## Referências Bibliográficas

- ABREU, L. M. N. *Oswaldo Goeldi: desenhos, matrizes e gravuras*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.
- AGUIAR, C. *Entrevista. Gilvan Samico, Gravador de Olinda, Faz 70 Anos*. Calibán: uma revista de cultura, Rio de Janeiro, n. 1, 1998, p. 9-28.
- ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRITO, R. *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural The Axis, 2002.
- COSTELLA, A. *Introdução à Gravura e História da Xilografia*. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 1984.
- ELGER, D. *Expressionismo, uma revolução alemã na arte*. Koln: Taschen, 1998.
- FERREIRA, O. C. *Imagem e letra: introdução à bibliografia brasileira: a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- GONÇALVES, M. A. *Cordel híbrido, contemporâneo e cosmopolita*. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2007, p. 21-38.
- GULLAR, F. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ariano Suassuna*. São Paulo, 2000.
- KUHL, I. *Egon Schiele*. Munich: Prestel, 2010.
- LEAL, W. B. *Samico*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2011.
- LIMAVERDE, R.; ABU, M. *Bestiário Nordestino: um olhar sobre a gravura fantástica*. Fortaleza, 2016.
- MARTINS, A.; WEISS, L. *Goeldi: história de horizonte*. São Paulo: Paulinas, 1995.
- MICHELETTI, G. (org.). *Discurso e Memória em Ariano Suassuna*. São Paulo: Paulistana, 2007.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *O ateliê de Oswaldo Goeldi*. São Paulo, 2012.

NAVES, R. *Goeldi*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Dois artistas das sombras: El Greco e Oswaldo Goeldi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

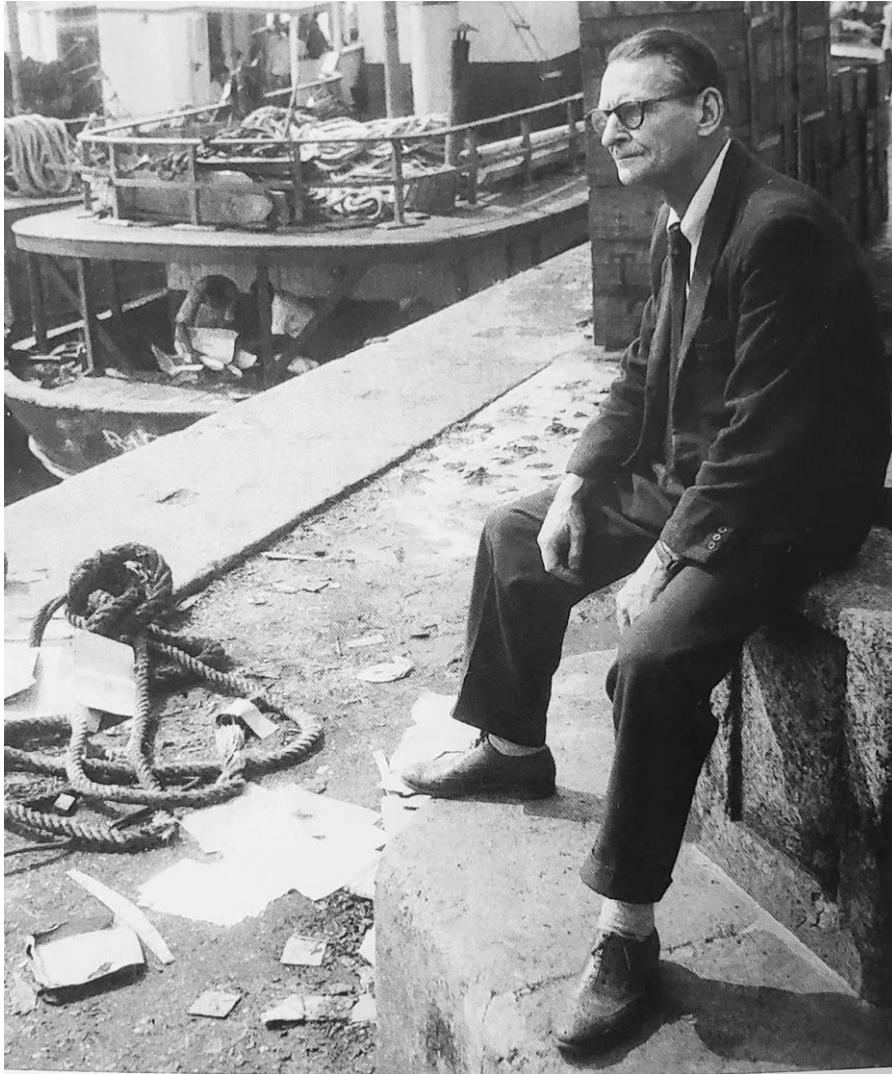
PONTES, E. M. *A Xilogravura popular: xilógrafos e poetas de cordel*. São Paulo: Galeria Pontes, 2019.

RUFINONI, P. R. *Oswaldo Goeldi: iluminação, ilustração*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SANTOS, I. M. F. *Em demanda da poética popular*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

ZÍLIO, C. (org.). *Oswaldo Goeldi*. Rio de Janeiro: Solar Grandjean de Montigny, s.d.

## OSWALDO GOELDI



Oswaldo Goeldi nasceu no Rio de Janeiro em 31 de outubro de 1895, e faleceu, também no Rio, em 16 de fevereiro de 1961.

## GILVAN SAMICO



Gilvan Samico nasceu em Recife no dia 15 de junho de 1928, e faleceu, também em Recife, no dia 25 de novembro de 2013.