

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM ARTES

PAOLA SARLO PEZZIN

**ANTAGONISMOS DE FORÇAS NA GRAVURA DE ADIR
BOTELHO: ANÁLISE ESTÉTICA DA SÉRIE CALDEIRÃO**

VITÓRIA

2015

PAOLA SARLO PEZZIN

**ANTAGONISMOS DE FORÇAS NA GRAVURA DE ADIR
BOTELHO: ANÁLISE ESTÉTICA DA SÉRIE CALDEIRÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa.

VITÓRIA

2015

PAOLA SARLO PEZZIN

ANTAGONISMOS DE FORÇAS NA GRAVURA DE ADIR BOTELHO: ANÁLISE ESTÉTICA DA SÉRIE CALDEIRÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Artes.

Aprovado em 16 de março de 2015

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Profa. Dra. Almerinda Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo

Profa. Dra. Ângela Âncora da Luz
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Aos meus pais, pelo apoio incondicional por toda a vida. A todos os meus amigos e meus familiares, pelas palavras duradouras e criativas. Aos meus filhos Felipe e Henrique por trazerem sempre a felicidade a cada dia. Ao artista Adir Botelho por ter me acolhido de braços abertos e sem restrições para a investigação do seu universo gráfico.

“Só a arte é útil. Crenças, exércitos, impérios, atitudes – tudo passa. Só a arte fica, porque dura.”

Fernando Pessoa

RESUMO

Este trabalho analisa as xilogravuras da série *Caldeirão* (1986-1996) do professor e gravador Adir Botelho (1932-). Por tratar-se de uma obra em que guerra, política e religião se misturam, suas cargas simbólicas nos convidam a viajar por longos e diferentes caminhos traçados pela goiva do artista e que se iluminam com a colaboração de poetas e filósofos como Fernando Pessoa e Foucault. *Caldeirão* é uma série onde ação, sentimento e significado estão mesclados e resultam num antagonismo de forças. A composição se firma nessa dinâmica, deforma as figuras e nos surpreende com gravuras que expressam conceitos e emoções que se projetam no nosso mundo atual, com sua combinação de forças, movimentos e tensões.

Palavras-chave: Xilogravuras; Adir Botelho; Movimentos; Forças.

ABSTRACT

This work analyzes the woodcuts *Calderão* series (1986-1996) from the teacher Adir Botelho (1932-). As this is a work in which war, politics and religion mix their symbolic loads invite us to travel for long and different paths traced by the artist and gouge that light up with the collaboration of poets and philosophers such as Fernando Pessoa and Foucault. Cauldron is a series where action, feeling and meaning are merged and result in antagonism forces. The composition is firm in these dynamic, deformed figures and surprises us with pictures that express concepts and emotions that project in our modern world, with its combination of forces, movements and tensions.

Keywords: Woodcuts; Adir Botelho; Movements; Forces.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Urubus	22
Figura 2. Solitário	23
Figura 3. Pescadores	24
Figura 4. Amanhecer na Praia	26
Figura 5. Benção	32
Figura 6. Trincheira de mortos	34
Figura 7. Mão estendida	35
Figura 8. Pedra Bonita	37
Figura 9. Convulsão	38
Figura 10. Vigário Geral	40
Figura 11. Candelária	42
Figura 12. Flor de Favela	50
Figura13. Morro da Providência	51
Figura 14. O Reino do céu aqui na Terra	52
Figura 15. Panorama da favela da Providência	54
Figura 16. Ocupação militar	57
Figura 17. Catedrais	59
Figura 18. Vestidos de luto	72

Figura 19. Estranha farândola	79
Figura 20. Combate	80
Figura 21. Cavalos negros	81
Figura 22. Sertão é isso	82
Figura 23. Conflito	86
Figura 24. Os Desastres da Guerra	89
Figura 25. Os Desastres da Guerra	90
Figura 26. As mães	91
Figura 27. Os pais	92
Figura 28. Os voluntários	93
Figura 29. Sertanejo	95
Figura 30. Santo Sudário	97
Figura 31. Vaqueiro sertanejo	100
Figura 31. A face do nordestino	104

SUMÁRIO

RESUMO

INTRODUÇÃO.....	14
1 A CONSTRUÇÃO DO ESTILO DE ADIR BOTELHO.....	18
1.1 A INFLUÊNCIA DE GOELDI.....	18
1.2 O POSITIVO, O NEGATIVO E A OBJETIVIDADE.....	26
1.3 A CALIGRAFIA POÉTICA.....	29
1.3.1 Canudos.....	30
1.3.2 Pedra Bonita.....	36
1.3.3 Vigário Geral.....	39
1.3.4 Candelária.....	40
1.4 DAS FORÇAS.....	43
2 CENÁRIO: O CÉU NA TERRA.....	47
2.1 O SÍTIO DE CALDEIRÃO.....	47
2.2 FAVELA.....	50
2.3 O REINO DO CÉU AQUI NA TERRA.....	53
2.4 O SILÊNCIO DAS HORAS.....	58
2.4.1 O Paraíso terrestre.....	60
2.5 CATEDRAIS.....	64
2.5.1 O Boi Santo.....	65
2.5.2 A sobreposição temporal.....	66
2.5.3 A construção social.....	67

2.5.4 As redes do poder.....	67
2.5.5 O elo.....	69
3. CENAS: CORPOS QUE SE ENCAIXAM.....	70
3.1 VESTIDOS DE LUTO.....	71
3.1.1 O amor ao padre.....	72
3.1.2 A lealdade ao beato.....	73
3.1.2 O vínculo das almas.....	76
3.2 COMBATE	80
3.2.1 A metamorfose.....	81
3.2.2 A Selvageria da Forma.....	84
3.2.3 O impulso.....	84
3.2.4 A mecânica abstrata da violência.....	85
3.4 CONFLITO	87
3.4.1 Sístole e diástole.....	88
3.4.2 Conflito e autoconhecimento.....	89
3.4.3 O artista como advogado.....	94
4 O SERTANEJO.....	95
4.1 O SANTO SUDÁRIO CEARENSE.....	96
4.2. O HOMEM QUE HABITA O SERTÃO.....	98
4.3 A GEOGRAFIA DOS AFETOS.....	101
4.4 O ESPAÇO DE LIMIAR.....	102

4.5 AS RUGAS SÃO SIGNOS.....	104
4.6 O ESPAÇO DA METAMORFOSE.....	105
5 CONCLUSÃO.....	106
REFERÊNCIAS.....	109
ANEXOS.....	113

INTRODUÇÃO

Talvez a religião seja o assunto mais recorrente na arte em todos os tempos. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço do ritual, inicialmente mágico, e depois religioso.¹ O artista sempre foi o representante e o porta-voz da sociedade, trazendo ao público a significação profunda dos acontecimentos e ideias de seu povo e de seu tempo. Cabe-lhe elevar os nossos sentidos através da expressão da meditação sobre o corpo, a alma e a fé. Obras seculares que pertencem à história da arte, assim como a arte contemporânea sempre se esforçam em conservar a consciência da finitude humana e a sua trajetória conflituosa.

Na História os conflitos religiosos costumam ocorrer intimamente relacionados às guerras, geralmente ou são causa ou efeito do conflito. Na arte, a guerra foi impacto real, vivenciado por grandes artistas, entre eles dois gravadores: Goya (1746-1828) e Kathe Kollwitz (1867-1945). Eles sofreram na pele as mazelas que uma guerra traz e utilizaram a gravura para divulgar de forma clandestina e múltipla os horrores e a estupidez humana. Com eles, a guerra perdeu seu romantismo na Arte e a gravura assumiu a função de ferramenta de comunicação profunda e urgente, direcionada ao maior número possível de seres humanos num mundo em crise.

No Brasil, em especial no Nordeste brasileiro, houve muitas histórias de conflitos por causa de movimentos messiânicos que arrebanhavam a população em busca de uma terra santa para esperar o dia sagrado. São fatos ocorridos que não aparecem em meia página de livro escolar, mas que merecem ser esclarecidos e divulgados. Apenas após longo período sob ditadura militar, na década de 80, os arquivos foram gradualmente se abrindo e alguns episódios obscuros da História do Brasil vieram à tona. Dentre tantas histórias de violência e crimes em nome da República o “Massacre do Sítio de Caldeirão” mereceu especial atenção de Adir Botelho.

Ele ocorreu 30 anos após o massacre de Canudos, em que mais de cinco mil pessoas perderam suas vidas. O governo enviou o exército brasileiro com a

¹ FISCHER, Ernst. *A Necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, p. 51.

missão de exterminar a irmandade de penitentes isolada no sertão antes que ela se tornasse uma nova Canudos.² Foi o primeiro ataque aéreo da então recém-criada Força Aérea Brasileira.

E foi nesse massacre que Adir Botelho mergulhou, através de testemunhos de sobreviventes, pesquisas históricas, literárias e jornalísticas. Na literatura, o impacto do livro *Canudos* de Euclides da Cunha foi referencial para o artista. Seus textos aparecerão ao longo de todo este trabalho, pois a força da sua escrita fornece as tonalidades do discurso poético de Adir, em sua busca por uma representação estética da barbárie.

Esse duplo encontro entre a religião e a guerra permeia a produção de outras séries do artista que abordaremos no primeiro capítulo: *Canudos*³ e *Pedra Bonita*.⁴ Ambas transparecem uma experiência estética em que estão presentes os processos de conflito e realização rítmicos da vida. Veremos que Adir Botelho é, sobretudo, um gravador da força, da intensidade. Em suas gravuras, a força prevalece sobre a forma. Constitui assim um sistema de equivalências, um índice de “deformação coerente” pelo qual concentra o sentido e o faz existir expressamente, dando ritmo à obra. O equilíbrio não é estático nem mecânico, mas estético como veremos nos capítulos 2 e 3.

Se cada gravura traz indícios de um ponto marcante da história de Caldeirão, ou o que ele imaginou dela, são apenas indícios- pois a xilogravura não é uma

² Decerto que, se em Canudos o beato Antônio Conselheiro pregava sermões contra a recém-criada República; Caldeirão acabara herdando a fama apesar de aqueles sertanejos humildes fossem desprovidos de consciência política. Não lhes restava nada além da seca e da miséria, além da esperança divina. Mas a despeito de sua falta de consciência política, eram tempos perigosos do governo de Getúlio Vargas e a opinião pública lhe seria favorável pelo restabelecimento da ordem em nome da República.

³ *Canudos* é uma série composta de 120 xilogravuras e é considerada a obra prima do artista. *Canudos* foi o confronto entre o exército brasileiro e os integrantes de um movimento popular de fundo sócio religioso liderado por Antônio Conselheiro, que durou de 1896 a 1897 na comunidade de Canudos, no interior do estado da Bahia. O escritor Euclides da Cunha presenciou parte desta guerra como correspondente do jornal *O Estado de São Paulo* e escreveu *Os Sertões*, considerada uma das maiores obras primas da literatura brasileira: *Os Sertões- Campanha de Canudos*.

⁴ O Massacre de Pedra Bonita ocorreu em Pernambuco, em 1838. A comunidade liderada pelo Sr. João Antônio acreditava que o mitológico rei português desencantaria ali se a grande pedra fosse tingida com sangue humano. Mais de 50 pessoas incluindo crianças foram sacrificadas e, como D. Sebastião não apareceu, saíram em procissão e foram massacrados. José Lins do Rego a retrata em seu romance *Pedra Bonita*, escrito em 1938, onde mostra um Nordeste sofrido com a pobreza e o cangaço. RÊGO, José Lins do. *Pedra Bonita*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1938.

arte analógica por natureza. Sua linguagem utiliza figuras desfiguradas, deformadas por forças invisíveis (capítulo 3) e cenários misteriosos e geométricos talhados como diagramas (capítulo 2).

Escolhemos como título do trabalho o antagonismo de forças porque este é o jogo proposto nas obras. Há uma atmosfera de suspense diferenciada que faz coincidir a violência de uma sensação com a violência de uma cena, e nos traz o que há de mais vivo nelas: o jogo de forças. As figuras podem escolher dilatar-se ou comprimir-se, numa descida ou subida, acentuados ainda mais pelo contraste do preto e branco, da luz e das sombras; e sempre nos provocarão com sua gestualidade potente.

Cada uma das obras pode ser vista dentro ou fora do contexto da narrativa do evento. No entanto, a despeito de suas datas de produção, as organizamos de forma cronológica em relação aos fatos históricos. Essa ordem é válida apenas para a lógica da apresentação deste trabalho, em que cada gravura mantém-se independente por seu texto particular.

A metodologia utilizada para análise da obra divide a série *Caldeirão* em três partes principais: Cena, Cenários e Sertanejo. O primeiro dispõe de personagens dinâmicos, misturados e cujos corpos se movem em fluxos; enquanto o segundo, ausente de pessoas, recorta espaços e tempos singulares que definem as maneiras de pensar daquela comunidade religiosa. O terceiro aborda a intimidade do personagem da tragédia em foco.

Em *Cenários* buscaremos desvendar como o artista articula e constrói plástica e poeticamente os lugares relacionados ao tema. Nossa problemática é buscar conciliar a narrativa com gravuras tão enigmáticas.

As *Cenas* trazem um instante da história, em que iremos encontrar e identificar pistas de todo o desespero humano que poetas e filósofos se esforçaram para revelar ao longo dos tempos. Fernando Pessoa e o filósofo Foucault clareiam a compreensão dos nexos existentes na dinâmica das cenas. Nelas veremos a exigência de sairmos radicalmente da pura análise formal para mergulharmos na profundidade de seu aspecto subjetivo.

Para início desta dissertação tornou-se necessário abordar a construção da linguagem gráfica de Adir Botelho, a influencia do seu mestre Goeldi e as ressonâncias deste encontro. Para melhor entendermos a linguagem de Adir Botelho optamos também por trazer obras de suas séries anteriores, assim poderemos ler com mais clareza o que ele nos escreve com sua caligrafia poética.

E para finalizar, a gravura que proporcionará a análise do protagonista- o Sertanejo. Este retrato da face fustigada pelo sol e cansaço do homem do sertão revela em seu retrato o que Kierkegaard (1813-1855), quis dizer em seus ensaios sobre o desespero humano:

A superioridade do homem sobre o animal está pois em ser suscetível de desesperar; a do cristão sobre o homem natural, em sê-lo com consciência, assim como sua bestialidade está em poder curar-se.⁵

No decorrer da presente pesquisa contamos com o apoio do próprio artista, que através de encontros no Rio de Janeiro e da troca de e-mails contribuiu muito para as soluções pertinentes ao desenvolvimento da dissertação.

⁵ KIERKEGAARD, Søren. *O desespero humano*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 27.

1. A CONSTRUÇÃO DO ESTILO

No final dos anos 50, Adir Botelho, então aluno do curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes da UFRJ, foi ansiosamente se inscrever no curso de Gravura. Ele foi o primeiro e também o único aluno por dois anos. Com muita curiosidade e entusiasmo, mergulhou nesse novo universo, tão diferente da pintura. Foi o professor Raymundo Cella (1890-1954) quem lhe ensinou as técnicas de gravura em metal. Exigente, Raimundo Cella cultivava a tradição acadêmica do desenho correto, dentro do mais absoluto respeito aos cânones, como exigia a Academia. Adir deveria copiar, minuciosamente, nas matrizes de cobre, os trabalhos feitos pelos grandes mestres da gravura, como Rembrandt e aplicar as técnicas de impressão conforme ordenava seu mestre, especialista em água forte.⁶

No entanto, nesta época já havia na EBA correntes contrárias que buscavam uma maior abertura, através da atualização do ensino e das suas disciplinas de acordo com o processo de modernização cultural que estava ocorrendo no Brasil e no mundo. A década de 50 redefiniu a cena cultural brasileira. Assumimos outra postura criativa, mais arrojada e original. São desse período os movimentos concretos e neoconcreto, a Bossa-nova, o Cinema novo, culminando com o projeto da nova capital Brasília de Oscar Niemeyer (1907-2012).⁷

O Brasil tornava-se definitivamente moderno. E o Modernismo, por sua vez, ganhava uma entonação brasileira. Nada floresce sem um terreno preparado para o cultivo. A partir de 1948 foram criados o Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, além da Bienal de São Paulo. Exposições altamente significativas de Alexander Calder (1898-1976), Max Bill (1908-1994) e de artistas abstratos europeus puderam ser vistas na virada da década e marcaram o imaginário visual e plástico de toda uma nova geração. Era o

⁶ O processo se dá a partir do revestimento da chapa - que pode ser de ferro, cobre alumínio, zinco ou latão - com um verniz de proteção, seguido da incisão do desenho que se deseja obter, com estilete ou outra ferramenta de ponta metálica. Dessa forma, o desenho aparece onde o verniz foi retirado, permitindo a ação do ácido, que forma os sulcos em que a tinta será colocada. O tempo do mergulho no ácido pode definir tonalidades diferentes e o processo pode ser repetido inúmeras vezes.

⁷ Oscar Ribeiro de Almeida Niemeyer Soares Filho (1907-2012) foi um arquiteto brasileiro, considerado uma das figuras-chave no desenvolvimento da arquitetura moderna.

momento de escapar da dominação restrita dos gêneros tradicionais da pintura, da escultura e da gravura. A pintura deixava de ser um gênero para se afirmar como pensamento visual. Esse espírito da vanguarda brasileira nos anos 50 e 60 estimularam artistas como Hélio Oiticica (1937-1980), Ligia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1929-2004) a perscrutarem as ideias abstratas europeias, sem qualquer cerimônia. Eles estavam possibilitados de visarem o universal, e até o cósmico, estando ao mesmo tempo imersos no local e no particular. Escaparam da sorte típica dos artistas do “terceiro mundo”: a de fornecer à metrópole imagens de escape exótico. Em vez disso, eles valeram-se da realidade brasileira para tentar resolver alguns dos dilemas contemporâneos mais profundos. Ao olhar do crítico britânico Guy Brett (1942) alguns artistas da vanguarda deste país estavam formulando, de maneira explícita e inédita, a superação de um impasse constitutivo da cultura ocidental: o dualismo entre o corpo e a mente, entre o sensorial e o intelectual, entre o olho e o espírito.⁸

Dentro desse período de rupturas e inovações, Adir Botelho manteve-se centrado em seus estudos nas disciplinas acadêmicas que estavam à sua disposição, com um interesse particular pela de modelo vivo. Era necessário dominar o desenho das mais variadas posições humanas pois (como mais tarde ficaria evidente em suas obras), assim como seu mestre, ele tinha uma forte ligação com temas relacionados à nossa cultura e sociedade, incluindo também aqueles indivíduos colocados à margem dela e suas esperanças. Mas apesar dessas influências humanistas, não foi Raimundo Cella quem ensinou xilogravura a Adir, mas Goeldi.

1.1 A INFLUÊNCIA DE GOELDI

Oswaldo Goeldi (1895-1961) já era um artista renomado em 1955 quando assumiu o posto de Raimundo Cella por ocasião de sua morte. Foi um sinal de mudança na ENBA, pois Goeldi não era acadêmico, nem como artista, nem como professor: havia trazido consigo da Europa a linguagem expressionista. Desconhecia a gravura em metal e foi responsável pela introdução, na ENBA,

⁸ BRETT, Guy. A lógica da teia. In: PAPE Lygia. *Gávea de Tocaia*. Texto de Mário Pedrosa, Guy BritT, Hélio Oiticica. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

da técnica da xilogravura – até então pouco conhecida pelos professores e alunos. Consolidado como ilustrador, expôs na 25ª Bienal de Veneza em 1950 e ganhou o Prêmio de Gravura da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. Suas xilogravuras são emblemáticas e trazem a solidão conflituosa do ser humano que se perde em ruas, becos e praças mal iluminadas de cidades indiferentes à presença de cada um. Há também em suas gravuras uma atmosfera dominada pelo escuro, só rompida pela luz branca filtrada ou por pequenas superfícies de cor. Em seu imaginário, pescadores, peixes e o mar protagonizam cenas que denotam uma solidão profunda.

Essa arte sombria e misteriosa fascinou Adir Botelho, que logo se viu divulgando a oficina de xilogravura com cartazes feitos por ele mesmo e colados nos corredores da Escola de Belas Artes. Com o aumento no número de alunos ele logo se transformou em assistente de Goeldi. A influência que este teve sobre Adir foi profunda, como demonstra o trecho de Ângela Ancora da Luz em sua monografia *A modificação da impressão ótica do mundo na obra gráfica de Goeldi e Adir Botelho*:

No espaço do atelier os dois iriam se aproximar cada vez mais. O confronto destes dois artistas nos parece significativo para que se possam apreciar, em primeiro lugar, algumas nuances da estética expressionista. As angulações agudas, os fortes contrastes usados pelos artistas alemães, pervagam na obra de Goeldi, amenizados por sua brasilidade, onde se destacam os traços de uma presença naturalista, atávica, que responde pela modificação ótica do mundo que o cerca. Em segundo lugar, o encontro de uma estética expressionista nitidamente brasileira, em Adir, não só pela forma, como pelo tipo de questionamento que desenvolve, revelando, numa outra lente de aproximação, o homem e seu destino, sua história e sua nação.⁹

Apesar dessa aproximação, relacionada a aspectos em comum quanto à temática do “homem e seu destino, sua história e sua nação”, existem diferenças marcantes que distanciam a arte de ambos: enquanto a xilogravura de Goeldi é traçada no âmbito das sombras noturnas, a de Adir explode a

⁹ PEREIRA, Ricardo Antônio Barbosa. *Canudos: tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2011, p. 200.

escuridão e traz à tona figuras e cenários quase sem sombras, revelando-se por inteiro.

A luz, historicamente, personifica tudo o que é bom, porque nos permite enxergar cores, linhas e formas. A escuridão nos traz medo e insegurança, mas abre brechas à imaginação, pois tentamos ver, com a mente, aquilo que os olhos não conseguem distinguir. No teatro, no cinema e nas artes visuais, a luz é usada como um recurso expressivo. A distribuição intencional de luzes e sombras pode, por exemplo, dar profundidade e dramaticidade às cenas. Tradicionalmente, as pessoas relacionam o dia a trabalho, compromissos, horários, ansiedade e produção, realizações; a noite lembra descanso, sonhos, festas, medo, solidão, angústia. Mas sabemos que nem sempre é assim, principalmente nos tempos atuais, nos quais as cidades não dormem. A dualidade dia/noite está fora e dentro de cada um de nós. Saber aceitar e permitir rejeitar diferentes aspectos desses opostos é atitudes que facilitam o encontro de uma existência em equilíbrio. Muitas pessoas buscam e encontram na arte o ponto de equilíbrio para suas vidas. Esse foi sem dúvida o caso de Goeldi e Adir Botelho.

Existe outra diferença em relação ao trabalho desses dois artistas quanto ao modo de expressão: enquanto Goeldi se comunica pelo silêncio, Adir se permite ir além dele e por vezes fazer com que seus personagens gritem no desenvolvimento de uma batalha barulhenta como veremos em *Caldeirão*.

Goeldi estimulou seu dedicado aluno a desenhar bastante antes de levar seus traços para a matriz de madeira. Para ele, nada era instintivo, mas fruto de muitos esboços. Às vezes, demorava anos para que uma ideia se transformasse numa gravura. O desenho era a base principal. Desenhava muito e refletia muito. O artista procurava um “eu” interior e relatava seu deslocamento da sociedade para o vazio através da linguagem expressionista. Atestava em seu abandono da alma toda a miséria humana no mundo que habitava. Era uma visão pessimista, o que fez muitos o acusarem de ser melancólico. Goeldi escolheu os urubus (símbolos de mau agouro) em vários trabalhos para expressar seus sentimentos.



Fig. 1. GOELDI. *Urubus* (1925). Xilogravura. 14,8 x 14,8cm. Coleção Hermann Kummerly.

Além de provocar repulsa, eles provocam certa tensão psicológica digna de filmes de terror. Como em todas as suas obras, silhuetas e olhares suspendem as falas. Não há um ideal de transparência, mas o desejo de pensar sem conceito nem objetivo nessa obscuridade, irmã gêmea das iluminações que Goeldi promete e provoca. O silêncio da noite, as casas velhas, as ruas mal iluminadas, pedestres solitários e quintais abandonados são elementos pungentes. Essa capacidade de utilização do cenário como operador de sensações e de afetos foi apreendida por Adir Botelho, como veremos nas obras que retratam o cenário do *Caldeirão*.

Deste modo, Goeldi traduzia para a xilogravura uma representação do homem e das ruas do Rio de Janeiro moderno. O homem moderno era solitário: personagem anônimo numa perambulação vagabunda pela cidade. Sem rumo e sem destino. Seu único território era seu corpo (Figura 2). Se por vezes na vida nos vemos caminhar por entre abismos, a goiva afiada de Goeldi iluminava o rastro deste caminho na escuridão de forma delicada e poética.



Fig. 2. GOELDI. *Solitário* (1930). Xilogravura. 12,5 x 11 cm. Coleção Marilu Cunha Campos.

A escolha de Adir em *Caldeirão*, como veremos adiante, foi buscar um rumo oposto: representar o homem nordestino, rural, iluminado pela luz do sol, trazido pelo branco absoluto que contornava suas figuras. Ao invés da figura solitária, ele escolheu a massa que se move sempre em fluxo, como um rebanho.

Mas Goeldi amenizou a morbidez quando, num segundo momento, vivendo em Ipanema, sentou-se à beira mar e deliciar-se com o sol, o voo das gaivotas, a rotina dos pescadores e mergulhou na imensidão de seus pensamentos (Figura3). Toda essa brisa arejou sua atmosfera espiritual, levando-o ao arrebatamento diante da natureza. Segundo Johan Huizinga em seu livro *Homo Ludens*, essa emoção ou arrebatamento diante da experiência vivida é condensado pela ação reflexa e elevada à expressão poética e à arte¹⁰. Talvez tenha sido este o processo de imaginação criadora que alavancou a produção de gravuras de Goeldi.



Fig. 3. GOELDI. Pescadores (1950). Xilogravura. 27 x 31cm. Coleção Fundação Biblioteca Nacional.

Houve então uma adaptação da sua linguagem expressionista para esses ares tropicais, descolando-se do duro expressionismo alemão, sua referência até o momento. Suas linhas ficaram sinuosas e menos angulosas, permitiu-se

¹⁰ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012, p. 20.

finalmente as curvas. Acolheu na sua busca de expressão plástica a iconicidade da praia. Acolheu os pescadores, peixes e gaivotas como protagonistas.

Na gravura *Amanhecer na Praia* (Figura 4), um pescador sentado tranquilamente, personagem de traços livres, rápidos e limpos que se encontra em perfeita integração com a natureza ao redor. Talvez limpando um peixe, talvez perdido em devaneios. Gaivotas voam e dão rasantes no céu, traçam vetores em espiral e contrastam sua dinâmica com o sossego do pescador. Um personagem senhoril contempla o trabalho do pescador que parece limpar um peixe para lhe vender e aguarda pacientemente diante da vista panorâmica. Ambos estão à sombra de uma árvore que os acolhe, da qual Goeldi só nos revela o tronco e nos deixa a imaginar sua folhagem dissolvida no fundo escuro.

Além da adaptação da linguagem expressionista para os temas locais, Goeldi também trouxe a cor para a xilogravura. Não foi uma mudança simples, visto que não teve passagem pela pintura e, portanto, sua experiência com a policromia foi reduzida. Goeldi experimentou cores, em particular o vermelho, em algumas obras. No desenrolar do processo, ele chegou a fazer gravuras com sete, oito cores na mesma matriz. Mas apesar das buscas por inovações em seus modos de expressão, Goeldi não se permitiu em nenhum momento seguir as correntes de vanguarda da época e recorrer ao abstrato. Ao ser questionado sobre essa possibilidade, ele respondeu:

Decerto que nunca poderia fazer uma gravura abstrata. Sempre quero expressar uma coisa que é anterior às formas que gravarei que envolve um sentimento qualquer de angústia, de solidão ou de fantástico.¹¹

O foco de Goeldi, portanto, era a expressão da profundidade dos sentimentos humanos. O desconcertante olhar sobre o homem contemporâneo que não mudou depois de séculos, torna-se uma visão de amedrontamento, a qual tende a persistir por gerações. Assim como seu mestre, Adir cria uma humanidade recortada pela dinâmica de linhas agressivas. Mas essa

¹¹ <http://www.oswaldogoeldi.org.br/index.php/frases> (Acesso: 10.11.2014).

agressividade não vem em distorções angulares como faziam os expressionistas alemães.¹² Pelo contrário, predominam curvas acentuadas e ondulações, marcadas pelo preto e branco, pela luz e sombra, pelo cheio e o vazio. O artista abriu uma janela em sua alma e foi debruçado nela que Adir Botelho viu o panorama de sua temática.



Fig. 4. GOELDI. *Amanhecer na praia* (1930). Xilogravura. 11 x 12,5 cm. Coleção Marilu Cunha Campos.

A partir dali, Adir jamais faria qualquer exposição de pintura. Havia definitivamente escolhido a xilogravura como sua técnica e estava atado materialmente e espiritualmente a ela para o resto de sua vida. Após seis anos de intensa aprendizagem, assumiu a cadeira de professor na ocasião da morte

¹² Para o expressionismo alemão ver ARGAN, Julio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 227 -259.

de seu mestre Goeldi, em 1961. Dedicou-se com afinco ao ensino da xilogravura que o *atelier* chegou a possuir 55 alunos. A gravura estava na moda nos anos 60 e Adir recebia tanto alunos como ouvintes em suas aulas na EBA.¹³ Era um espaço aberto para troca de experiências e as críticas eram abertas a todos. As provas impressas eram estendidas no chão e criticadas em comum. Adir indicava aqui e ali o motivo pelo qual não foi possível obter o efeito desejado, sugerindo, a solução mais indicada, ajudando uns e outros a encontrarem seus próprios caminhos.¹⁴

1.2 A SEDUÇÃO DA GRAVURA: O POSITIVO, O NEGATIVO E A OBJETIVIDADE.

*Compreende-se que a arte não é técnica,
mas a verdade revestida de formas.*¹⁵

O trabalho do gravador é um processo altamente consciente e racional, composto de várias etapas: inicia-se com desenhos de rascunho, prossegue com o entalhe da madeira, o entamento da matriz e a finalização, que advém da impressão de tantas provas quantas necessárias. Este processo resulta da maestria. Não se faz gravura através de impulsos embriagantes. Os trabalhos são provenientes de experiências e buscas livres por construções de significados transmitidos com objetividade através dos cortes da goiva.

Para gravar é preciso dominar, controlar e transformar a experiência em memória, essa memória em expressão e, enfim a matéria em forma.¹⁶ A emoção precisa ser tratada através de técnicas e transformada em formas. As formas são essencialmente a linguagem na gravura, assim como as cores na pintura. Daí a grande maioria das obras serem feitas em preto e branco.

¹³ Anteriormente localizado no antigo prédio onde hoje se encontra o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, no final da década de 70, o *atelier* de Gravura foi transferido para o prédio da Reitoria da UFRJ, construído na Ilha do Fundão, onde atualmente fica a Escola de Belas Artes.

¹⁴ Adir se declarava apenas um “orientador” assim como Goeldi: deixava o aluno livre, não era invasivo e limitava-se a ensinar a parte técnica do processo. Quando solicitado, fazia suas críticas de modo a estimular em cada um suas tendências, sem se prenderem a rótulos, escolas ou grupos.

¹⁵ Essa frase foi captada da parede da sala de exposições do Espaço Caixa Cultural, Rio de Janeiro, na ocasião da exposição de Lasar Segall em outubro de 2012.

¹⁶ FISCHER, Ernst. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, p.14.

A força da expressão poética e plástica da gravura é intensa. Na xilogravura, ela se mostra entre a extrema luz e a absoluta escuridão.¹⁷ O preto e o branco entram em eterno conflito, como o positivo e o negativo. Nesse jogo sem regras definidas, quase sempre o branco é o espaço e o negro é a massa. Porém, o traço, ao ser cavado na matriz, será sempre branco. Gravar tem que ser, então, quase um ato escultórico na abertura da superfície intocada, nas zonas escavadas, na delimitação das massas e no absoluto controle das linhas, como resumiu o crítico Paulo Herkenhoff¹⁸: “O artista tem de lutar com os elementos materiais de sua arte”.

Adir pinta diretamente a superfície da matriz com pincel e tinta nanquim. Na impressão ela se inverte e a imagem toma forma em negativo. Portanto, é preciso que um xilogravador tenha a visão sensível capaz de ver o positivo no negativo e vice versa.

Em alguns momentos o jogo pode se inverter: o preto pode ser o espaço, trazendo uma atmosfera noturna. Goeldi usava muito bem esse propósito, no corpo de sua obra, e fazia prevalecer o que Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) definiu como a “prevalência da noite moral sobre a noite física”.¹⁹ Na escuridão, Goeldi trazia em finas linhas de silhuetas toda a sua subjetividade, alertando-nos que, para enxergar à noite, é preciso olhos aguçados, pois a escuridão nos desorienta.²⁰

O escuro é sempre triste e misterioso. Portanto, muitas obras de xilogravuras nos levam à reflexão pelo clima de obscuridade subjetiva. Nesse aspecto, a xilogravura é a técnica perfeita para o expressionismo. O desenho trafega para a interioridade do sujeito, e traça uma geografia moral que em *Caldeirão* se torna uma arena psicológica de conflito.

A partir do vazio do branco, que lembra a luminosidade máxima do sertão algumas imagens de *Caldeirão* surgem descoladas de fundo, egressas do nada, independentes da sua origem sólida da madeira. É marca característica

¹⁷ HERKENHOFF, Paulo. *Adir Botelho*. In: “Canudos: agonia e morte de Antônio Conselheiro”. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, UFRJ, 2006, p. 25.

¹⁸ HERKENHOFF, Paulo. *Op.cit.*, p. 28.

¹⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Goeldi*. Em “A vida passada a limpo”. (1959). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

²⁰ NAVES, Rodrigo. *Goeldi*. Série Espaços da Arte Brasileira. Cosac & Naify, 1999, p. 27.

do estilo de Adir Botelho: figuras independentes do fundo que as gerou, carimbos de figuras que expressam a dor, o grito e o caos da vida fustigada pelas tragédias.

Historicamente, a xilogravura é usada nas narrativas populares do Nordeste, da Bahia ao Pará. Nos cordéis, as narrativas são em sua maioria épicas e românticas, e mantém às vezes também um pouco da ironia que caracteriza a cultura nordestina. As imagens impressas nos cordéis são encenações simbólicas e equivalem à criação de um mundo de ficção e abertura indireta ao mundo real. Nada mais justo, portanto, que o resgate desta técnica para rememorar os fatos ocorridos naquela região.

Apesar de o artista inspirar-se em enredos históricos, não é o preto-e-branco uma reverência ao passado clássico, mas uma espécie de *monocromia agonizante*. Isso impõe dramaticidade à encenação e suas imagens conseguem trazer para a gravura virtudes que ela não possuía: fluidez.

1.3 A CALIGRAFIA POÉTICA

*Toda forma é um composto de relações de forças.*²¹

O enredo da caligrafia poética de Adir Botelho é o massacre. As formas que ele tira da madeira se referem ao sertão e aos conflitos messiânicos²² que ocorreram ali. O nordeste brasileiro, com seu caos e suas esperanças, com suas violências e sua perversidade, com suas contradições e suas perspectivas de futuro, tem lançado ao artista desafios e intimações. As formas, os conteúdos narrados como crônica denunciatória de índole social ou nacional e a sensualidade das imagens seriam três pontos de contextualização de uma estética brasileira, no recorte do expressionismo figurativista de acordo com Ângela Âncora da Luz. A busca de nossas raízes faz Adir tecer expressivas tramas que transcendem a história para se tornar crônica que

²¹ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006.

²² O messianismo prega a vinda do messias, o personagem concebido como um guia divino que deve levar o povo eleito ao desenlace natural da história, isto é, à humilhação dos inimigos e ao restabelecimento de um reino terreno e glorioso. A vinda desse reino coincidirá com o "fim dos tempos" e significará o restabelecimento do paraíso na terra.

acentua a força dos sertanejos, sua espiritualidade e o idealismo de grupos antirrepublicanos que foram massacrados pelo exército de seu próprio país.

Seu esforço em responder a estupidez humana torna a sua obra autenticamente contemporânea, seja qual for a época em que ela for vista. Pois o mundo é uno e as guerras persistem como desvios ao caminho do avanço espiritual. De fato, depois das Guerras Mundiais todos nós sentimos a precariedade desta civilização, a tal ponto que o filósofo francês Gabriel Marcel (1889-1973) descreveu a situação do homem de nosso tempo como “blocos erráticos de um Universo em desmoronamento”.²³

Numa estética onde a forma não tem compromisso com a realidade exterior, manifestando-se por meio de distorções, onde a expressão se torna performática para atingir o fruidor em seu âmago e lhe fazer revelações. Nestes estranhos grupos humanos, associam-se rostos, armas e braços, muitas vezes fundidos e recortados no fundo branco. Cavalos, anjos e pessoas disputam forças no campo imagético das gravuras num domínio técnico sem precedentes.

O homem não desenha o que vê, mas o que conhece.²⁴ O estilo é um conjunto de convenções nascidas de tensões complexas. Em Adir, as tensões são o que caracterizam suas figuras, ou melhor, o campo de forças da gravura. Quanto mais seus personagens se aproximam da morte, mais vitalidade revelam seus traços.

1.3.1 Canudos

A série Canudos é composta de 120 xilogravuras realizadas entre 1978 e 1998 e foi a que deu maior reconhecimento à carreira de Adir Botelho. Nela, o artista trouxe as páginas do livro *Canudos* de Euclides da Cunha para a gravura,

²³ GARAUDY, Roger. *Perspectivas do Homem*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965, p. 8.

²⁴ GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre o cavalinho de pau*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 8.

renovando-lhe a saga, o desdobramento do massacre e a vivificação de Antônio Conselheiro e sua gente.

Entre muitas obras que dão corpo à série, a gravura *Benção* ilustra algumas características da linguagem poética de Adir. O beato²⁵ Antonio Conselheiro aparece com todas as características: cabelos crespos rebeldes e barba longa sobre um corpo magro coberto por uma bata longa e surrada (Figura 5). Euclides da Cunha descreve-o com precisão:

(...) E surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até os ombros, barba inculta e longa; face encaveirada, olhar fulgurante...

Manifestava dons terapêuticos, realizando curas extraordinárias: um fio de sua barba, um fragmento de unha, possuíam extraordinárias virtudes contra vários males. E em determinada hora do dia entrava em êxtase, para se comunicar com o próprio Deus (CUNHA, 1902).

A figura enigmática de Antônio Conselheiro é retratada com maestria pela goiva do artista. Na cena, ele está a benzer com gesto hierárquico uma mulher de joelhos. Nesse gesto ele parece catalisar as energias divinas, tencionado por forças que denotam sua potência de curar carências. Percebe-se a utilização da figura como carimbo, que é a marca do estilo de Adir sobre a intensidade do clarão branco, assim como a utilização de traços paralelos (hachuras) “como unhas de gato esfolando a superfície da figura para fazê-la pulsar”.²⁶

²⁵ A figura do beato (ou beata) é comum no Nordeste. O beato, sempre celibatário, faz voto de castidade, real ou aparente, e não tem profissão. Ele trabalha pela causa de Deus e vive da caridade dos bons e da exploração aos crentes. Veste-se à maneira de frade: uma batina de algodão tinta de preto, uma cruz às costas, um cordão de São Francisco amarrado à cintura, uma dezena de rosários, uma centena de bentinhas, uns saquinhos com breves religiosos e orações poderosas, tudo pendurado ao pescoço.

²⁶ LUZ, Ângela Âncora da. Adir Botelho: a gravura e o ensino na Escola de Belas Artes. In: *Adir Botelho- Canudos , xilogravuras*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 11.



Fig. 5. ADIR BOTELHO. *Benção* (1984). Xilogravura. 67 x 36 cm. Série Canudos. A comunidade formada em torno do Conselheiro encontrava paz na solidariedade desenvolvida a partir da crença em seus poderes messiânicos.

Sob o comando de Conselheiro, a comunidade de Canudos formou-se então como um grupo de “eleitos”, detentores das verdades religiosas. Como consequência criaram vários pontos de atrito que culminaram com o massacre de seus cinco mil habitantes. Entre eles podemos listar: rivalidades entre a estrutura religiosa e o prestígio de Antônio Conselheiro, êxodo e absorção da mão de obra das fazendas; combate aos ricos e à República, esta era a própria representante do diabo. Motivações essas que serviram mais tarde para o desencadeamento do massacre de Caldeirão.

De todas as lendas em torno do mito, só restam atualmente vestígios em poesias e trovas locais, celebrando o Conselheiro como o grande taumaturgo, o grande chefe guerreiro do interior nordestino.

Quem quiser remédio santo
Lenitivo para tudo
Procure o Conselheiro
Que ele está nos Canudo.²⁷

Entre todas as distinções internas que davam fisionomia própria ao arraial, existia uma “espécie de comunismo em que os mais abastados cediam seus recursos em favor dos menos protegidos da fortuna” (QUEIROZ, 1965: 212). Deste modo, cerca de um terço de todos os bens produzidos na região eram entregues a Conselheiro para consumo comum. Com a autossuficiência do povoado e o alvoroço, ela foi gradualmente se tornando uma ameaça à República.

E foi assim que, após sucessivos fracassos das expedições militares – nas quais os batalhões foram dizimados pelo sol, pela seca e pela astúcia dos jagunços – as notícias dos jornais atingiram a opinião pública. E com muito esforço, foram enviados para Canudos soldados das diversas regiões do Brasil num total de seis mil soldados com a missão de exterminar aquele povoado (que resistiu até o esgotamento completo).

²⁷ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *O messianismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Dominus Editora, 1965, p. 219.

Trincheira de mortos (Figura 6) mostra uma perspectiva do desfecho da expedição: sob o caos da batalha, mortos eram amontoados numa vala coletiva. Os seres que encerram ali sua luta possuem aparência de fantasmas, como os vivos que habitavam o povoado. Tanto o diagrama das figuras superiores tencionadas, quanto os mortos abaixo apresentam soluções gráficas que serão aplicadas ao longo de toda a produção de Adir Botelho: abraços coletivos, massas humanas que desabam as fronteiras individuais sempre na condição de espelhos da tensão de forças envolvidas no ato.

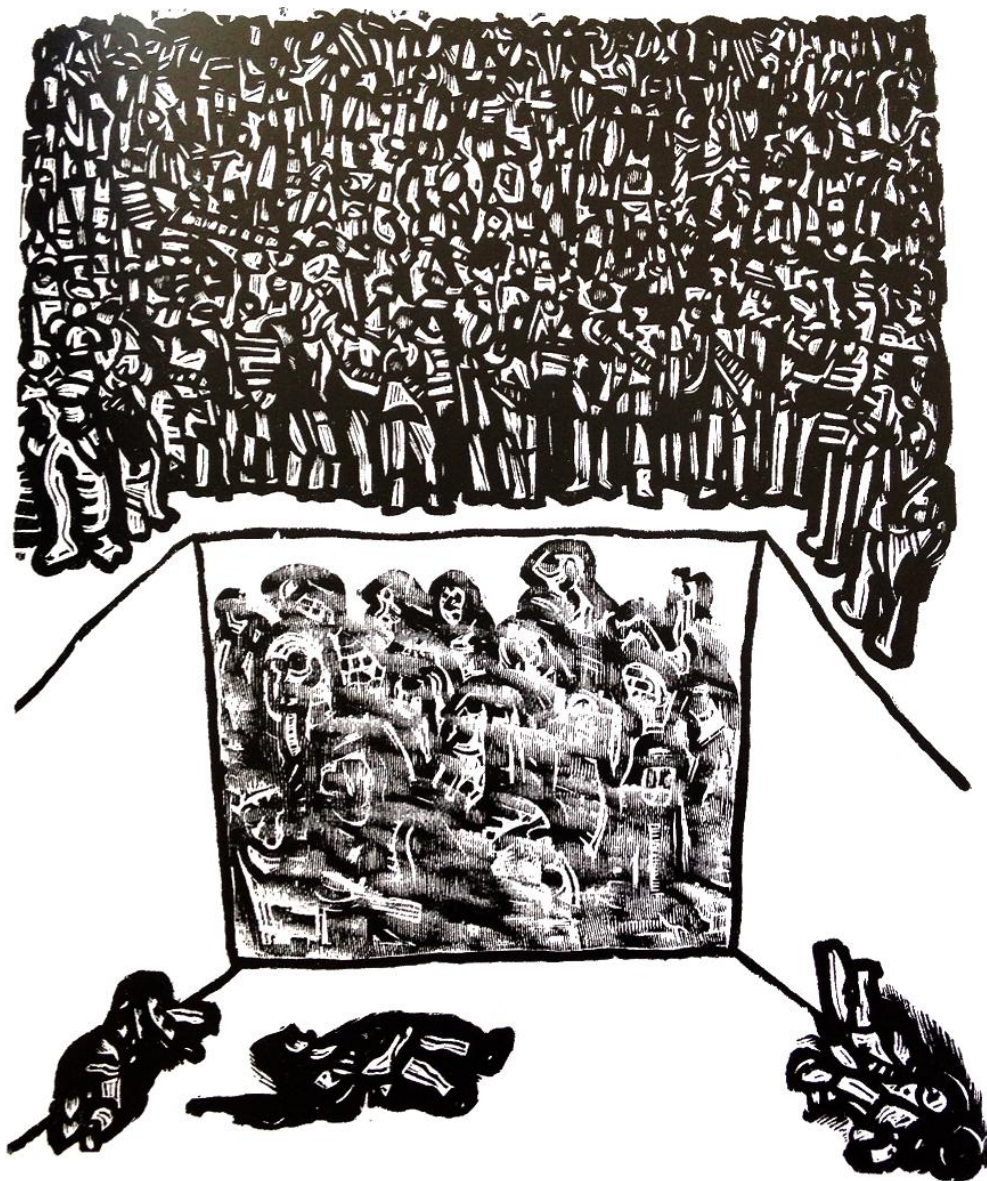


Fig. 6. ADIR BOTELHO. *Trincheira de mortos* (1985). Xilogravura. 50 x 41,5cm. Série Canudos.

A obstinação do artista com o tema demonstra sua busca por uma visão mais profunda da história, em tirar-lhe os escândalos e os dramas que resultam em mortes. É visível que a morte permeia todas as obras de Adir Botelho através de caveiras, anjos, fantasmas e montes de cadáveres.

Uma das gravuras da série *Canudos* que guarda essa concretude da morte numa figura cadavérica é *Mão estendida* (Figura 7). Nela, a figura esquelética, fustigada pela fome e sede causada pelo cerco militar, ergue a mão e pede clemência pelo corpo que jaz em seu colo. A vítima, mãe ou esposa, expressa com um grito a dor da perda e do desespero do instante. Diante do vazio do espaço e das esperanças, ela gasta suas últimas energias no gesto. Ele aponta para algo que não está visível para nós, mas que parece se aproximar para concluir a execução.

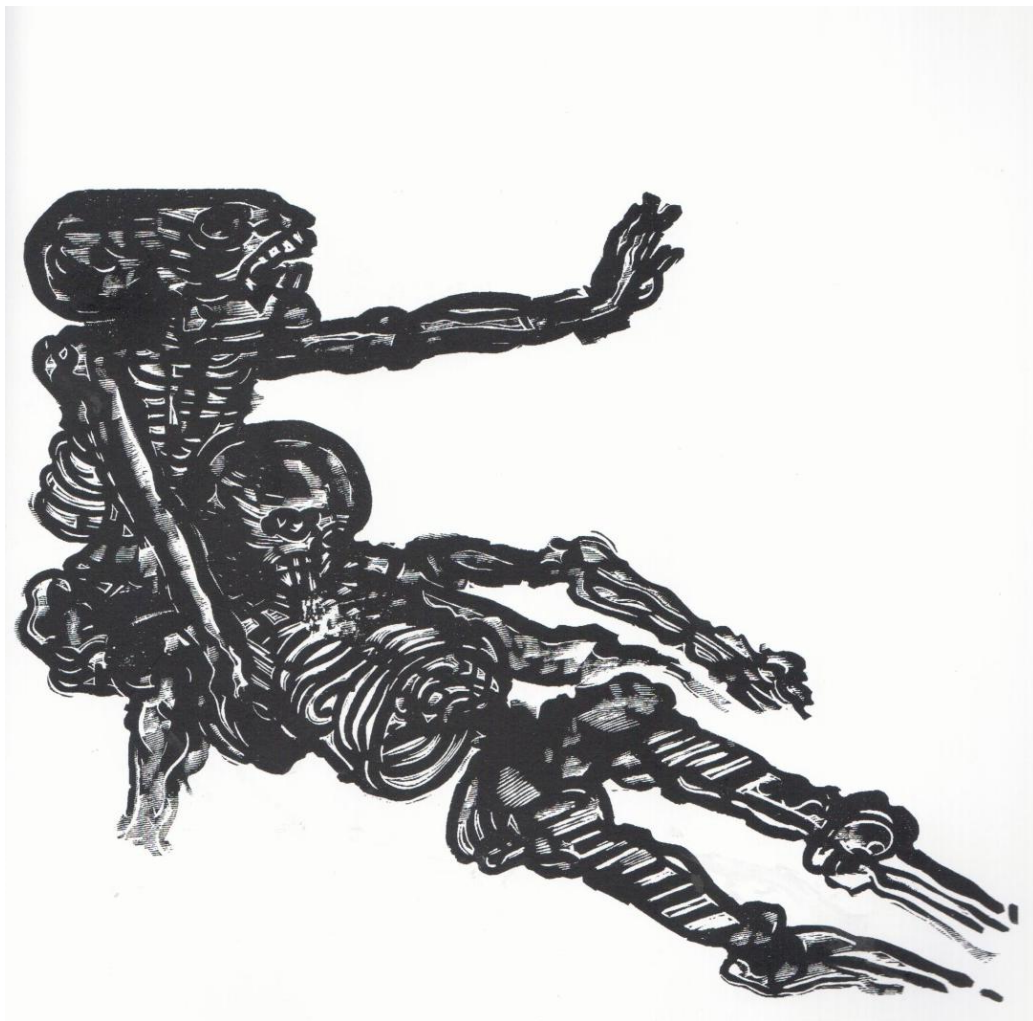


Fig. 7. ADIR BOTELHO. *Mão estendida* (1993). Xilogravura. 42,5 x 50,5 cm. Série *Canudos*.

Apesar de várias gravuras desta série guardar estreitas relações gráficas com a linguagem utilizada em *Canudos*, limitar-nos-emos a estas citadas acima para mais adiante utilizarmos de outras desta série para comparações oportunas.

1.3.2 Pedra Bonita

Esta série relata o mais trágico dos movimentos messiânicos brasileiros. Em 1836, um mameluco apareceu no interior de Pernambuco pregando que D. Sebastião estava prestes a desencantar e traria grandes riquezas para distribuir entre os adeptos. Ele surgiria com toda a sua corte diante de duas enormes pedras retangulares que lhe davam o aspecto de portal. Na Pedra Bonita²⁸, João Ferreira pregava que o Reino só desencantaria à custa de muito sangue, e professava que no momento que D. Sebastião²⁹ surgisse as pessoas sacrificadas “se eram pretas, voltavam alvas como a lua, imortais, ricas e poderosas; se eram velhas, viriam moças ricas, poderosas e imortais” (QUEIROZ, 1965: 201).

A crença sebastianista dos adeptos fazia, portanto, eco à do messias, revelando-se nos versos que corriam:

Visita nos vem fazer
Nosso rei D. Sebastião
Coitado daquele pobre
Que estiver na lei do cão.³⁰

A gravura *Pedra Bonita* (Figura 8) traz a imagem desta ilusão fanática. Anjos voam felizes em direção ao céu enquanto as pessoas na terra se acotovelam

²⁸ A Pedra Bonita ou Pedra do Reino, como lhe chamam hoje, são duas pirâmides imensas de pedra maciça de cor férrea e forma meio quadrangular, que, surgindo do seio da terra defronte uma da outra, elevam-se sempre a mesma distancia, guardando grande semelhança com as torres de uma vasta matriz, a uma altura de aproximadamente 33 metros.

²⁹ A História em torno do sebastianismo é uma espécie de messianismo medieval. A morte do rei de Portugal em 1578 na batalha de Alcácer-Quibir e a passagem de Portugal para o domínio da Espanha promovem uma popularização de uma lenda que pregava a vinda que um messias político que iria restaurar a autonomia portuguesa. A figura do messias cristaliza-se inteiramente em torno do rei malogrado e perdura por séculos através das trovas inclusive no Brasil. A imagem de D. Sebastião como figura heroica confundia-se com a do “Imperador dos Últimos Dias”, pois o regresso devia inaugurar “a quinta e última monarquia futura” que antecederia ao Juízo Final.

³⁰ CUNHA, Euclides da, *op. cit.*, p. 207.

para se aproximarem das pedras. Apelando tanto para a persuasão como para a violência, grupos saíam diariamente a arrebanhar homens, mulheres, meninos e cães para a seita. Comiam pouco e tomavam bebidas estimulantes³¹ que os faziam dançar e esperar o dia do culto, que ocorreu em 14 de maio de 1838 e o próprio pai de João Ferreira foi o primeiro a se oferecer ao sacrifício.



Fig. 8. ADIR BOTELHO. *Pedra Bonita* (1988). Xilogravura. 41 x 55 cm.

Ocorre em seguida um morticínio inenarrável que prosseguiu por dois dias com a turba em estado de grande exaltação. Ao fim do terceiro dia as bases das duas “torres” estavam regadas ao sangue de crianças, adultos e cães, incluindo-se o do próprio Rei (João Ferreira). O episódio trágico termina quando um forte contingente militar abre fogo contra os fiéis, que gritavam “Viva El rei Sebastião! “

³¹ Espécie de vinho encantado fabricado pelo Rei com mistura de jurema e manacá, muito usada pelos selvagens e pelos curandeiros de feitiço e de mordedura de cobra. A ingestão da bebida fazia-os ver os tesouros almejados e D. Sebastião com sua corte.

A gravura *Convulsão* (Figura 9) oferece um retrato da exaltação no momento do sacrifício. Êxtase religioso, dor e desespero são expressões simultâneas que esta obra nos traz. O fiel delirante olha para o céu enquanto suas vísceras saltam-lhe para pagar sua esperança de uma vida melhor com o próprio sangue.

Adir consegue fixar as mais alucinantes cenas de horror, e nos leva a presenciar os últimos instantes das vítimas. A presença desnordeadora da morte frente à barbárie humana é o tema que permeia todas as obras. Por essa razão, seus trabalhos nos levam a Goya. Ao ser indagado porque fazia aquelas barbaridades da guerra civil espanhola, Goya respondeu: “Para poder dizer eternamente aos homens que não sejam bárbaros”.³²



Fig. 9. *Convulsão* (1993). Xilogravura. 36,5 x 51 cm. Série Pedra Bonita.

Tanto em Canudos e Pedra Bonita quanto em Caldeirão, percebemos até a formação de um tecido social pelo qual circulam as carências apresentadas. As

³² KELLY, Celso. *Três gênios rebeldes*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Cadernos de Cultura, Departamento de Imprensa nacional, 1953, p. 6.

comunidades inventam uma nova política, com um pastor, cuja singularidade maior é ser querido por todos. É o que Kossovitch (1922-) denominou de “Estado reativo”, ou seja, uma hierarquia afetiva baseada no pastor:

O pastor cumpre a função de chefe que zela pela manutenção do Estado. Paz, conservação, estabilidade: o representante deve manter, a partir de uma diferença imaginária, a identidade das almas.³³

O pastor, as almas, a remissão dos pecados, o desespero da morte. Estes são os elementos que as imagens revelam em suas virtualidades e seus limites visíveis. A representação então deforma: as gravuras são, antes de tudo, formas dinâmicas que revelam passagens das pulsões de dependência da espécie, das suas necessidades espirituais e da estupidez humana. E assim, a nossa interpretação passará sempre pela análise das forças e valores envolvidos nas formas.

O tema do massacre não se esgota no passado histórico. Em 1994 Adir Botelho apropria-se de fatos contemporâneos que mancharam as páginas dos jornais com as chacinas de Vigário Geral e Candelária. Desta vez, as figuras não mostram seu desespero. Elas jazem no chão das ruas do Rio de Janeiro, executadas por policiais militares.

1.3.3 Vigário Geral

A chacina de Vigário Geral foi um massacre ocorrido em 1993 na favela de mesmo nome, localizada na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. A favela foi invadida de madrugada por um grupo de extermínio formado por cerca de 40 homens (policiais militares) encapuzados e armados, que arrombaram casas e executaram vinte e um moradores. O crime chocou o Brasil e o caso chegou a ser julgado na Organização dos Estados Americanos (OEA) como atentado contra os direitos humanos.

³³ KOSSOVITCH, LEON. *Signos e poderes em Nietzsche*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004, p. 76.

Vigário Geral (Figura 10) mostra os corpos enfileirados, em caixões baratos, tal qual a foto que estampou os principais jornais da época. As figuras aparecem contorcidas, como se fossem jogadas de qualquer modo ali. Já não atuam em cenas dramáticas, apenas repousam a mercê da justiça terrena.

Os atos de violência que marcam nossa História sobrevivem nas obras de Adir como uma labuta tanto crítica como criadora. A Arte é a medida direta da visão espiritual do homem.³⁴ *Vigário Geral* extrai a sua substância do sentimento de descaso pela vida que se quer exprimir.



Fig. 10. *Vigário Geral* (1994). Xilogravura.

³⁴ READ, Albert. *O Significado da Arte*. Lisboa: Ulisséia, s/d, p.179.

Nos traços de Adir Botelho a tragédia fica registrada por linhas tensas que enquadram de forma caótica as silhuetas dos jovens. Traços desconexos de figuras vazadas pela desgraça dão-nos a intuição da injustiça. A justiça de Deus é a mais forte que existe. A dos homens ainda não foi feita e dos 51 acusados da chacina, apenas sete foram condenados.

1.3.4 Candelária

Na noite de 23 de julho de 1993, pouco antes da meia-noite, dois carros com placas cobertas pararam em frente à Igreja da Candelária. Em seguida, os ocupantes atiraram contra dezenas de pessoas, a maioria crianças e adolescentes, que estavam dormindo nas proximidades da Igreja.

Posteriormente, nas investigações, descobriu-se que os autores dos disparos eram policiais. No extermínio, oito moradores de rua foram executados por policiais, seis eram menores de idade e vários ficaram feridos. O massacre da Candelária foi mais um episódio de um problema que há anos existe no Brasil: a violência contra a população em situação de rua e contra crianças e adolescentes.

Candelária (Figura 11) apresenta corpos que jazem em frente à igreja que lhes servia de abrigo. As vítimas são manchas e volumes embrulhados em trapos que se assemelham a casulos³⁵. Só que estes, ao crescerem e mudarem de formas, provavelmente seriam metamorfoseados em bandidos ou usuários de drogas e largados pelos cantos da cidade.

A igreja de Nossa Senhora da Candelária, possui traços firmes e profundos que revelam sua grandiosidade. O fundo e o chão se fundem numa nebulosidade repleta de ranhuras que lhe conferem um aspecto tenebroso. A imagem é mais uma denúncia sobre os homicídios decorrentes da intervenção policial no Rio de Janeiro, cidade onde vive o artista. Lembrar é reagir. Esquecer é uma forma de permitir que aconteça

³⁵ Casulo ou crisálida é um invólucro construído para a metamorfose por lagartas e algumas espécies de insetos.

novamente. No entanto, assim como em tantos outros crimes que envolvem militares, os responsáveis ainda não foram punidos.



Fig. 11. ADIR BOTELHO. *Candelária* (1994). Xilogravura 40 x 50,5 cm.

As obras transcrevem em linhas a indignação do artista por tantos fratricídios ocorridos no Brasil. Para Fernando Pessoa, não é possível para um artista esquivar-se da tarefa de advogado. Para ele a arte possui outra feição além da estética: a feição social. Afinal, conclui ele, o artista é um homem e vive em sociedade.

Em todas as gravuras de Adir vemos as figuras moduladas pelo afeto. O amor e ódio fornecem a energia necessária para as metamorfoses. E assim, múltiplos jogos de interpretação se abrem quando avaliamos as emoções postas em jogo pela goiva do artista. Por esta razão que, além do registro de referências históricas e emocionais da natureza humana, Adir Botelho é um gravador da força envolvida nos fatos e gestos.

1.4 DAS FORÇAS

*Toda forma é um composto de forças.*³⁶

A caligrafia poética de Adir Botelho é a escrita considerada como força. Presente em todas as gravuras, a força não arremata, mas se abre numa multiplicidade de efeitos. Radiante, variada, moldada, mas sempre agressiva a força reparte, seleciona, exclui, organiza, incorpora e subordina as figuras. Princípio tonal, ela é a ordem das variações nas quais se inscrevem as formas. Sejam elas forças gregárias que unem corpos ou forças concorrentes que desenvolvem duelos, vemos que em toda parte ela opera as diferenças.

Não há estado de repouso nas obras de Adir Botelho. Suas linhas e formas se impõem pela violência e pela vontade de resistir a ela. O verdadeiro problema é: Que relação de forças preside a produção dos trabalhos? Tal questão remete ao título deste trabalho. Nossa análise parte dos escritos de Nietzsche e Fernando Pessoa para abordar a força como elemento ativo na interpretação das obras.

A noção de força proposta por Nietzsche invade tudo: é um princípio radiante que se move estrategicamente. Impossível uma única força: ela se apresenta sempre como multiplicidade, esta variação exige um conjunto de forças que troque entre si as qualidades, e muda assim a atividade de cada uma.

O universo pensado por Nietzsche como vontade de potência se assemelha muito ao universo gráfico de Adir Botelho. Ele busca em seus volumes e movimentos (performances) criar tensões que provocam o fruidor, levando-o a se relacionar com a natureza do tema. Sua arte determina-se pela infinita produtividade de forças simbólicas.

É assim que no espaço aberto das gravuras há produção de uma multiplicidade de forças figuradas que traz ao mesmo tempo sua seleção. Que tipos sobreviverão? Ou melhor, que tipos poderão sobreviver? Os tipos proliferam:

³⁶ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006, p. 74.

nordestinos fanáticos, soldados ferozes, anjos misteriosos, beatos poderosos. Para Ângela Âncora da Luz, seus personagens são heróis anônimos de todos os tempos onde as injustiças sociais, a miséria e a fome contrapõem-se à debilidade dos corpos, a força da resistência até o limite extremo”.

Também os cenários criam tensões no campo de ressonância das gravuras: os abismos nos atraem perigosamente para um mergulho, os morros se erguem soberanos e concisos, o espaço aberto e branco descarta o supérfluo e equilibra as composições.

A expressão pulsa na forma. É precisamente a isso que se referiu Fernando Pessoa, em suas reflexões sobre a estética. Para ele, a Arte é um ente vivo, produzido por seres vivos e é fruto do uso de energia e força.³⁷ Por isso obedecem as mesmas forças que se manifestam nas mais diversas formas de vida. Essas forças vitais são sempre antagônicas: atração e repulsão, sístole e diástole, anabolismo e catabolismo. Sem equilíbrio de forças não há vida. É dessa dinâmica de reações que se configura o fenômeno da vida.

Ao contrário da estética aristotélica, que subordina a Arte à beleza e à inteligência, a teoria estética de Fernando Pessoa baseia-se naturalmente na ideia de força, de sensação. Baseia-se na unidade orgânica e espontânea, de combinação natural, entre opostos, que pode ser sentida ou não sentida.

Cada artista faz uso consoante ao meio específico em que trabalha para expressar os seus conflitos: o pintor combina cores e formas; o compositor, sons e silêncios; o coreógrafo, movimentos e pessoas; o arquiteto, espaços e volumes; o gravador, o preto e o branco.

Em Adir, as formas visíveis são apenas signos das ideias invisíveis, de seus conteúdos emocionais. Seu expressionismo vigoroso nos aproxima da impressão de Fernando Pessoa: “Toda arte é abstrata”.³⁸ O artista oscila entre

³⁷ PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Ed., 1974, p. 242.

³⁸ PESSOA, Fernando, *op. cit.*, p. 234.

as metamorfoses da matéria e da obscura natureza humana e assim extrapola todos os textos que lhe serviram de fundamento.

Percebe-se a busca de uma realidade diferente. O artista não representa o sentimento, mas o expõe diretamente. Suas figuras são formas que surgem do interior e se confundem em movimentos de estridente desespero pela presença da morte. Sua aproximação, passagem pelos corpos sem vida, acaba por testificar a vitória dos conteúdos psicológicos, da tensão e, por fim, o desprestígio de uma estética hedonista. Não há lugar para o belo num mundo tão violento e injusto.

A xilogravura tem o poder de reter as coisas em único plano, com figuras que devem ser deformadas para representar o objeto. Ela só é “imagem” do objeto com a condição de “não se assemelhar” a ele.³⁹ Ela nos obriga a conceber, como fazem os signos e as palavras, a não se assemelhar às coisas que significam. Evoca, numa paisagem, como o ser e a aparência se permutam nas formas:

Quando vejo através da espessura da água o revestimento dos azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu visse sem essa carne a geometria dos azulejos, então é que deixaria de vê-los como são, onde estão, a saber: mais longe que todo lugar idêntico.⁴⁰

Do mesmo modo, Adir Botelho a representação do mundo exterior, do conflito, mas suas cifras secretas.

Mas afinal, o que indica o conflito? Um desequilíbrio essencial em que o campo (o mundo, a gravura) é, assim, por natureza, campo de diferenças constituído de singularidades agressivas.

Em toda parte brilha uma interioridade tensa a descarregar-se no exterior. Suas figuras lutam, rezam, desmoronam e atuam de forma isolada ou associada a grupos indiferenciados. Operam emoções e, assim, a sensação de embriaguez que elas proporcionam equivale a um “mais” de força.

³⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 25.

⁴⁰ M. PONTY, *op. cit.*, p.60.

As diferenças de intensidade não definem todos os embates. A Riqueza da teoria reside, justamente, na variedade e na irredutibilidade das tensões. As relações não são definitivas, pois as gravuras são vibrantes. A qualquer momento a potência de suas figuras pode consolidar um ato.

Nenhuma simetria é possível, o campo das gravuras é em seu conjunto, excêntrico. Sua essência é a instabilidade.

É preciso, antes, insistir na pergunta: Quanto pode uma força? Com efeito, só nos cabe analisar o confronto das tensões figuradas para imaginar os modos de sua ação. Decerto que, a cada gravura seu modo de atuação varia, levando-nos a percorrer labirintos e entender as massas, é imprescindível iniciar pelo cenário do evento para nos familiarizarmos com o contexto histórico antes de mergulharmos nas cenas do massacre e na alma do protagonista.

2. CENÁRIO: EM DIREÇÃO AO CÉU

Em *Caldeirão*, os devotos nordestinos, cujos olhos presenciaram a metamorfose de uma vida cheia de esperança a uma morte sem propósito, sofreram uma das maiores tragédias da história do Brasil, cujo cenário, no imaginário de Adir Botelho, se revela com a aparência das favelas do Rio de Janeiro, cidade onde vive.

Adir Botelho abstrai em suas formas, criando um traçado que abstrai um esquema fundamental do cenário dos eventos e os transforma desse modo, em algumas formas essenciais. Para analisar esses esquemas, aproveitamos a definição de Jacques Rancière (1940-) a respeito da poesia gráfica: uma poesia idêntica a uma escrita de movimento no espaço. Não são mais espetáculos que vemos, nem histórias que contamos, mas “acontecimentos-mundo, esquemas de mundo”.⁴¹ Para compreendê-los, devemos nos entregar ao jogo imprevisível de associações e dissociações: pois não existem pontos de partida, apenas cruzamentos entre os territórios da imaginação.

2.1 O SÍTIO DE CALDEIRÃO

*Pour vivre heureux vivons caché.*⁴²

Quando Padre Cícero se instalou em Juazeiro em 1872, encontrou ali um antro de ladrões de cavalos, bêbados e desordeiros que habitavam as ruas e sítios das redondezas. A reputação do lugarejo era tal que os viajantes deles se desviavam.⁴³ Após anos de esforço na catequese e recuperação religiosa da população, o padre alcançou o renome de pai dos pobres, conselheiro e protetor dos desvalidos – o que o envolvia numa aureola de santidade. O povoado prosperou graças à ordem e disciplina que o “Padim Ciço” (como era carinhosamente chamado pelos fiéis) impôs aos que o rodeavam. Maria Isaura

⁴¹ RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 104.

⁴² “Para vivermos felizes vivamos escondidos.” – FLORIAN, Jean Pierre Claris de (1755-1794). *Le grillon*. Internet, http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/jean_pierre_claris_de_florian/le_grillon.htm l. (acesso em 19/02/2014).

⁴³ QUEIROZ, *op. cit.*, p. 232.

Queiroz, em seu livro *O Messianismo no Brasil e no mundo (1965)*, descreve as funções do padre Cícero:

Durante as secas e epidemias o Padre Cicero oferecia aos romeiros as terras que eram recebidas como oferendas para plantação ou tomava iniciativa de obras públicas em que os retirantes pudessem ganhar a vida e etc. Levava a efeito as atividades pedindo aos governos na qualidade de porta-voz dos flagelados e advogado dos pobres.⁴⁴ (QUEIROZ, 1965; 233).

Gente de todos os pontos do sertão acorria para se proteger a sombra do Padrinho e assim o número de romeiros cresceu de tal modo que muitos foram enviados para os campos inexplorados do Cariri, particularmente para a serra do Araripe. Esse plano do padre atuou como uma “reforma agrária” e o Cariri então se transformou no “celeiro do Estado”⁴⁵, criado e orientado pelo “Padrinho”.

Sem modéstia, o Padre Cícero dizia que fora “destinado” a tornar sua cidade o mais prospero centro do Sertão e que naquele canto do mundo a vida deveria ser a mais próxima dos modelos sagrados. No entanto o crescimento fugia ao controle.

A afluência sempre crescente de romeiros para Juazeiro, estando já distribuídas todas as terras da redondeza, criava um problema para o Padrinho, que procurou resolve-lo fundando um novo centro chamariz na serra do Araripe. Um local bem retirado da serra, onde possuía um sítio denominado Caldeirão, por causa de um poço fundo que existia ali (QUEIROZ, 1965: 238).

O sítio ganhou fama que se espalhou por todo o Nordeste. Sertanejos de outros estados, principalmente do Rio Grande do Norte, procuraram a comunidade para fixar moradia. Com o tempo mais de duas mil pessoas habitavam o *Caldeirão*.⁴⁶ O sítio foi entregue aos cuidados do beato José Lourenço que gozava de confiança do padre e grande talento para sermões inflamados. Graças à existência de água ali, em poços grandes como caldeirões, logo transformaram o terreno seco em um espaço cheio de plantações.⁴⁷

⁴⁴ QUEIROZ, *op. cit.*, p. 238

⁴⁵ QUEIROZ, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁶ REVISTA USP, São Paulo, n. 82, p. 54-67, junho/agosto 2009, p. 60.

⁴⁷ RAMOS, Francisco Regis Lopes. *Santa Cruz do Deserto: memórias de Caldeirão*. Proj. História. PUC. São Paulo, nov. 1998.

As bases da comunidade assentavam-se nas atividades religiosas ditadas por José Lourenço, que pretendia “reencarnar o céu”. O ingresso na comunidade importava na entrega de todos os bens, até mesmo pequenos objetos, pois ali “nada era de ninguém”, “tudo era de todos” (QUEIROZ, 1965: 263).

Dinheiro não circulava ali e todos trabalhavam inclusive o beato. Ele dividia os bens de consumo e as tarefas diárias. Portanto, ao contrário do resto do sertão, ali ninguém passava fome. A fama do local, como em Canudos, era de que em seus rios corriam leite e as barrancas eram de cuscuz.

Naquela comunidade, ao lado das orações e ladainhas, o trabalho também constituía um dos meios de se conseguir a salvação das almas.⁴⁸ O trabalho limpava a alma e a fé a lapidava.⁴⁹ Estavam ali a esperar o dia do Juízo Final, conforme uma profecia clássica do messianismo brasileiro:

Quando Deus andou no mundo, disse: - “Adeus, mundo velho, até mil que dois mil não há de chegar... “Estamos no fim das eras; quem matou não mate mais, quem furtou não furte mais, estamos no fim do mundo.”⁵⁰

E foi assim que Caldeirão, assentado sob as bases do fanatismo religioso tomou a fama de local sagrado. Pois havia ainda a profecia de que “todos aqueles que não estivessem seguindo um caminho certo, procurassem segui-lo, já que se os povos do mundo se comportassem de acordo com os bons princípios haveria quarenta anos e dias para viverem”.⁵¹

Nesta série o artista faz uma nova tomada da realidade brasileira; não aquela mítica, mas esta diversa que vem de longe e que a preponderância do poder injusto e violento faz perdurar: a realidade do Brasil cruel. E é assim que o artista mantém relações entre o povoado do sertão e das cidades, num elo estreito de relações entre as mesmas condições de moradia do passado e do presente: os morros e favelas.

⁴⁸ Segundo José Lourenço, “a diminuição dos pecados era diretamente proporcional à quantidade de trabalho realizado”.

⁴⁹ DUBY, Georges. *São Bernardo e a arte cisterciense*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

⁵⁰ DUARTE, Raimundo. *O movimento messiânico de Pau de Colher, na Bahia*. Comunicação ao IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Salvador, 1960.

⁵¹ DUARTE, *op. cit.*, p. 7. Esta profecia, comum no Nordeste, também é habitualmente encontrada na Região Sul (e foi utilizada pelos monges).

2.2 FAVELA

A palavra “favela” tem origem numa flor branca de espinhos que era abundante nos morros da comunidade de Canudos (1897). A planta é poderosa porque sobrevivente da seca e do solo árido. Ela tanto atrai como repele o toque, como se pudesse ferir. A permanência, a resistência e aperfeiçoamento da ocupação urbana levaram ao uso de seu nome como referência: ela é um exemplo de como a necessidade pode gerar vida digna e bela.



Fig. 12. Flor de Favela (*Cnidoscolus quercifolius*). Esta planta é um arbusto espinhento bastante comum no nordeste e encobria os morros da região de Canudos. Seu nome é devido à semelhança de sua semente oleaginosa com a “fava” ou “feijão- fava”, bastante utilizado como alimento pelos sertanejos.

A primeira favela do Rio de Janeiro foi o Morro da Providência. Ela surgiu a partir de uma promessa que o governo fez aos soldados do Rio de Janeiro enviados à Guerra de Canudos, que consistia em entregar-lhes residências caso saíssem vitoriosos. No entanto ao retornarem e verem a promessa não ser cumprida, os soldados se apropriaram de uma região de morro, que passou a partir daí a ser chamado de Morro da Providência, em referência à providência tomada pelos soldados (Figura 14).

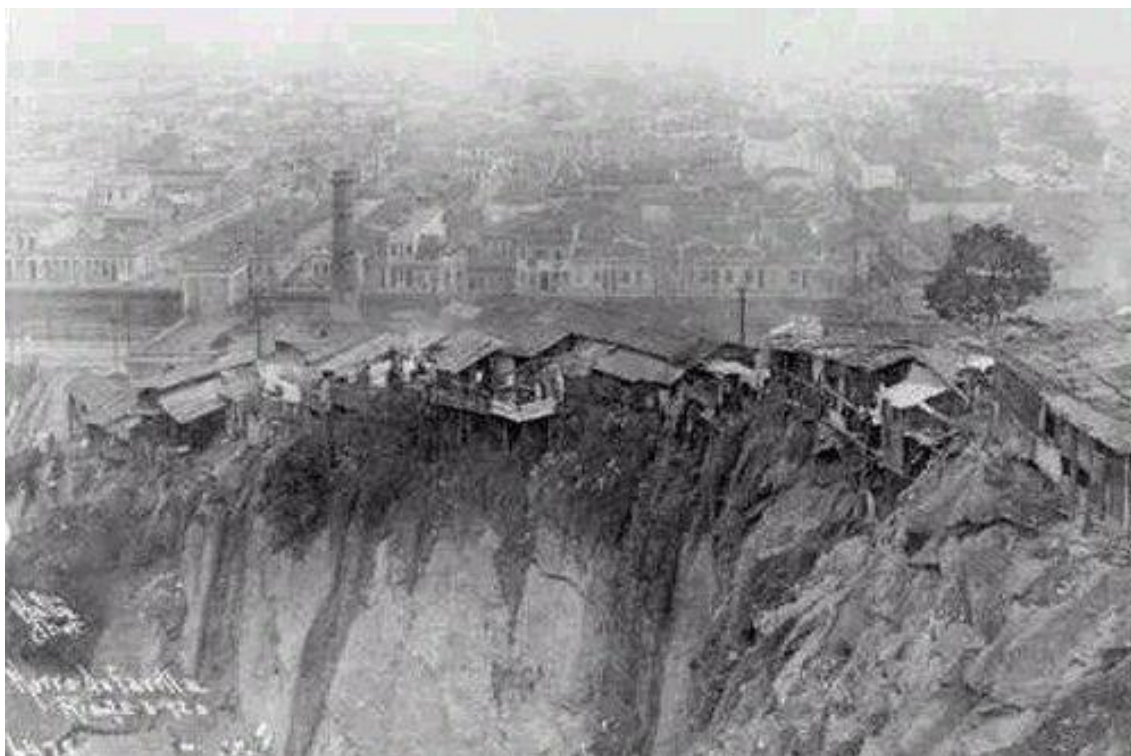


Fig. 13. Foto do então chamado Morro da Favela (depois Morro da Providência), no início de sua ocupação, no final do século XIX. Fonte: *Internet*.⁵²

A verticalidade das construções empilhadas no morro, que subjuga a escala das pessoas, é terrível, porém sublime. Portanto, é forte e significativo que o nome “favela” tenha mantido, no cenário da cidade, um elo inconsciente com a tragédia sertaneja de fundo, com a qual se abriu a ferida do Brasil moderno⁵³. É profundo que a flor se mantenha como a reminiscência quase carnal dessa origem, e para além dela. Existem ainda as conotações preconceituosas associadas à palavra “favela”, que estigmatizam seus moradores, ao invés da ênfase, em vez disso, na ideia de “comunidade”, que afirma um lugar de cidadania, uma nova imagem, outro projeto e outros compromissos para com esses muitos e imensos bairros populares.

Mas a palavra não se perde no processo e guarda intensa a força da memória social que contém e o fio poético da sua história. Favela significa a divisão social que funda nossas cidades, alicerçadas no escravismo. Seu universo pode ser um antro de contravenção, mas é antes de tudo o pouso e o *habitat* de trabalhadores do asfalto, um operoso bairro inclinado. A palavra “favela” tem

⁵² <http://portalarquitetonico.com.br/a-reforma-urbana-de-pereira-passos-no-rio-de-janeiro/> (acesso: 15/12/2014).

⁵³ WISNIK, José Miguel. *Favela*. Jornal o Globo. Segundo Caderno. Publicado em 06/09/2013.

origem numa flor. A permanência, a resistência e aperfeiçoamento da ocupação urbana nas favelas é um claro exemplo de como o esforço e a criatividade diante da necessidade e precariedade do Estado (e da natureza) podem gerar vida digna e bela.

A favela é misteriosa e guarda segredos que fascinaram poetas e artistas. Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), quem recusava a literatura como expressão de fuga da realidade e a utilizava como instrumento possível de modificação do mundo, escreveu um poema chamado *Favelário Nacional*.⁵⁴ Nele vemos um pouco da atmosfera de mistério e medo que temperam os cenários das gravuras de *Caldeirão*:

Tenho medo. Medo de ti, sem te conhecer,
Medo só de te sentir, encravada
Favela, erisipela, mal- do- monte
Na coxa flava do Rio de Janeiro.

Medo: não de tua lamina nem de teu revólver,
Nem de tua manha nem de teu olhar,
Medo que sintas como sou culpado
E culpados somos de pouca ou nenhuma irmandade.

Drummond confessava o medo de um mundo desconhecido que lhe chegava apenas através das trevas, denunciava a existência de dois mundos que se desconheciam, situando claramente a origem étnica dos favelados e a sua. O poeta revelava uma impossível solidariedade de destinos, claramente consciente de suas limitações em relação ao seu engajamento nas lutas sociais: “Tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo”.⁵⁵

Esse sentimento do mundo também impulsiona a produção de Adir Botelho. A favela aparece para fazer uma relação clara entre os povoados de penitentes que se abrigavam na comunidade de Caldeirão e os favelados urbanos de hoje.

⁵⁴ Em 1984, no livro *Corpo*, última coletânea de poemas que publicou em vida, Drummond integrou um longo poema composto por 22 estâncias. *Favelário Nacional* é uma delas.

⁵⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 67.

A verticalidade das construções empilhadas no morro, que subjuga a escala das pessoas, é terrível, porém sublime. Favela abriga o caos e as esperanças dos que padecem sob péssimas condições de sobrevivência.

2.3 UM REINO DO CÉU AQUI NA TERRA

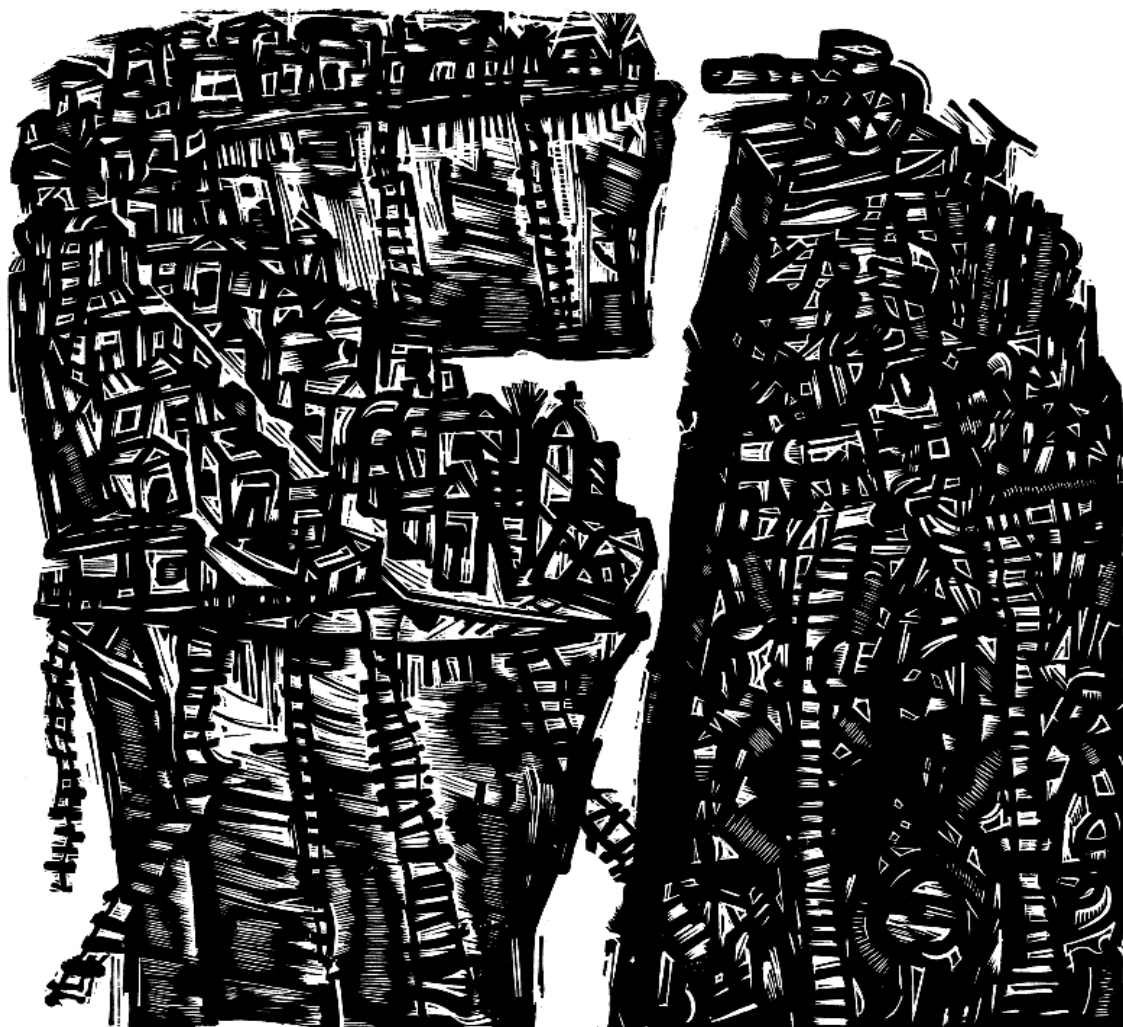


Fig. 14. ADIR BOTELHO. *O Reino do Céu aqui na Terra*. (1996). Xilogravura. 38 cm x 41 cm.

Para um homem religioso – acentua o historiador Mircea Eliade (1907-1986)⁵⁶ – situar-se num local, organizá-lo, habitá-lo, são ações que pressupõem uma

⁵⁶ Mircea Eliade (1907- 1986) foi professor, historiador das religiões, filósofo, mitólogo e romancista romeno, naturalizado americano, que estudou o homem do ponto de vista de sua dimensão histórica e sob a inspiração do contexto cultural particularmente vinculado ao sagrado.

escolha existencial: não se pode viver no caos, e a existência humana só é possível graças à comunicação permanente com o céu.⁵⁷

A verticalidade das construções empilhadas nos morros forma o cenário de *Caldeirão*. As casas simples se encaixam como tramas em meio ao caos entrelaçado pelas escadarias e casas que resistem ao arrepio da geometria. A irmandade dos penitentes buscava o céu e se amontoava em morros em direção ao alto, procurando sempre estar mais perto do céu. Era para ele que as atenções estavam voltadas. Para isso, o artista investe essas montanhas de um misterioso sentido transcendente, aptas a restaurar, ainda que momentaneamente, a ligação perdida entre o Céu e a Terra, como as montanhas sagradas – seja como meio privilegiado do espírito, seja como veículo por excelência da inspiração poética.

O morro da gravura é exatamente igual ao da Favela da Providência (Figura 16). Apesar da inversão de lados, são idênticos.



Fig. 15. Panorama atual da Favela da Providência. Fonte: *Internet*.

Portanto, os elementos presentes na gravura são ancorados na realidade da favela: barracos, igreja, becos, escadas e abismo. E assim *Caldeirão* toma

⁵⁷ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

forma por linhas confusas e vibrantes de um labirinto enigmático que prende a atenção do espectador.

Percorremos os becos e ruas, mas o abismo central e íngreme se impõe ameaçador em sua concavidade trágica. No morro da Providência ele serve para lançamento de lixo e de vítimas do tráfico. Este abismo cavado fundo na matriz de madeira é de um branco absoluto que isola a comunidade, dividindo a composição em duas partes: a favela caótica e o morro coeso.

Sabemos que nessa *comunidade-favela* todos eram iguais e viviam em comunhão, unidos pela miséria e pela fé. Por esta razão o abismo da gravura é a representação de uma fronteira nítida que separa o ideal do real. O sítio era um espaço em que se havia organizado o caos, a partir da criação de estruturas, formas e normas próprias. O abismo traz uma tensão que é sentida como uma queda, uma descida em profundidade. A queda é aquilo que há de mais vivo na sensação, de forma que a queda intensiva pode coincidir também com uma subida. Na gravura há várias escadas na base dos morros. Elas têm sentido duplo: podem ser instrumentos de elevação ou de fuga. Fuga da realidade cruel ou elevação espiritual.

A simbologia da escada está profundamente ligada à intermediação entre o Céu, a Terra e à evolução de natureza espiritual. Os seus degraus são as várias etapas a serem ultrapassadas para se atingir o divino, são vários tipos de exercícios espirituais, penitências ou provas de iniciação esotérica. A escada é sinônima de verticalidade, reata uma harmonia quebrada pela separação na gênese do mundo é um meio ou instrumento de evolução pessoal e de ascensão espiritual.⁵⁸

Existe ainda outro ponto de vista que nos auxilia a compreender melhor as gravuras que representam o cenário de *Caldeirão*: o termo *heterotopia*⁵⁹, que

⁵⁸ Os degraus são as várias etapas de evolução e de iniciação até se atingia perfeição nas várias filosofias esotéricas e estão associados às sete esferas planetárias ou ordens cósmicas.

⁵⁹ Heterotopia (de *hetero* = outro + *topia* = espaço).

Michel Foucault (1926-1984)⁶⁰ concebeu para descrever espaços com múltiplas camadas de significação.⁶¹ Uma *heterotopia* é uma representação física ou a aproximação de uma utopia (como a cidade de Caldeirão), ou um espaço separado que contém corpos indesejáveis para tornar-se um verdadeiro espaço utópico possível (como uma prisão). Esse diferente espaço, esse outro lugar, oferece uma espécie de desafio ao tempo e ao espaço tanto mítico quanto real, ao possuir suas próprias leis, seus próprios rituais e sua própria organização social.

Como proprietários tinham apenas a vida. Como capatazes, apenas o tempo. Conseguir se sustentar pelo próprio trabalho parecia o coroamento da palavra do patriarca de Juazeiro do Norte, "*Padim Ciço*".⁶² O Caldeirão não praticava o comércio. Seus integrantes não conviviam com a sociedade, numa existência praticamente apartada do mundo. Era somente trabalhar e rezar, segundo os desígnios do Beato José Lourenço. Só restava crença no absoluto como saída para a miséria. Viam-na como um castigo de Deus e encorajavam a prática de penitências como forma de obter a salvação. Para eles, as mazelas do Nordeste eram sinais de que o fim do mundo estava próximo e, portanto, não tardaria a grande viagem ao paraíso divino.⁶³ O fim traria a manifestação visível do Reino de Deus. Juazeiro do Norte seria elevada ao *status* de Jerusalém celeste⁶⁴ e o padre Cícero seria o próprio messias.

Caldeirão, portanto, conforme o título da gravura seria exatamente o reino do céu na terra. Existem nesta obra várias escadas localizadas na base do morro. Elas possuem sentido duplo: instrumentos de elevação ou de fuga. Fuga da realidade cruel ou elevação espiritual.

⁶⁰ Michel Foucault (1926-1984) foi um importante filósofo francês que discorreu sobre a história do saber, do poder e da loucura entre diversos assuntos.

⁶¹ O texto "*O Outro Espaço*" foi publicado pelo jornal francês *Arquitetura/ Movimento/ Continuidade* em outubro de 1984.

⁶² Apelido carinhoso dado ao padre Cícero.

⁶³ GOMES, Antonio Maspoli de Araújo. *A destruição da terra sem males: o conflito religioso de Santa Cruz do Deserto*. Revista USP, São Paulo, n. 82, p. 54-67, junho/agosto 2009.

⁶⁴ Em relação aos aspectos transcendentais da Jerusalém celeste como imagem da terrestre na Idade Média, ver COSTA, Ricardo da. "*Cluny, Jerusalém celeste encarnada (séculos X-XII)*". In: *Medievalia. Textos e Estudos* 21 (2002), p. 115-137. *Internet*: <http://www.ricardocosta.com/artigo/cluny-jerusalem-celeste-encarnada-seculos-x-xii> (Acesso: 15.02.2014).

O outro morro da gravura é mais estável e íngreme, formado por uma pedra sólida, monumental, de aparência mais ordenada. No cume desta montanha vemos a grande ameaça de um canhão posicionado sobre a montanha firme. O tiro é eminente, o canhão apontado parece significar a ameaça militar, que acaba por invadir e exterminar a comunidade (Figura 17).



Fig. 16. Ocupação militar na favela da Providência. Fonte: *Internet*.⁶⁵ Tem sido essa a prática das Polícias Militar e Civil do Estado do Rio de Janeiro, que, ao contrário, têm sido condenadas nacional e internacionalmente por sua violência, brutalidade e truculência quando atuam em comunidades pobres.

O canhão acima do morro é um elemento simbólico. Traz uma denúncia contra as invasões das favelas pelas forças militares que culminam com os bárbaros sequestros e mortes de jovens que ocorrem frequentemente nas cidades do Brasil, assim como ocorreu em Caldeirão. Tem sido essa a prática das Polícias Militar e Civil do Estado do Rio de Janeiro, que, ao contrário, têm sido condenadas nacional e internacionalmente por sua violência, brutalidade e truculência quando atuam em comunidades pobres.

⁶⁵ <https://outropolitica.wordpress.com/2008/06/24/contra-a-violencia-institucional-contra-os-pobres-no-rj/>. Acessado em: 14/11/2014.

A instabilidade do morro que é alvo prevê o desabamento, o desmonte de sonhos, utopias e ilusões construídas através da fé. Sua concavidade assume então uma silhueta de face humana, gritando em direção ao canhão que aponta para sua cabeça.

A imagem criada por Adir Botelho não é apenas um duplo da realidade, mas um triplo: não fornece apenas a réplica de uma realidade, mas o testemunho de outro lugar, de onde provém.⁶⁶ Reivindica uma evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelos traços incisivos da goiva do artista.

Através da geometria instável dos cenários, a estilização gráfica desse artista trata essas questões sob um viés existencialista e místico. A gravura joga com as duas potências da imagem: a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso cifrando uma história. Quando Jacques Rancière descreve a arte contemporânea como o regime de certa alteração de semelhança, de certa relação entre o dizível e o visível⁶⁷, de certa semelhança entre um sentimento e a linguagem, podemos ver na obra *O reino do céu aqui na terra* um perfeito exemplo disso.

A instabilidade da favela, formal e conceitual pode ser traduzida no fato de que a comunidade foi fundada simplesmente a partir da fé que tinham em seus corações. Entregaram seu destino ao beato e o abismo da gravura. Ter fé é dançar à beira do abismo.

2.4 O SILÊNCIO DAS HORAS

A esperança é uma corda. Segundo tal rito, o oficiante – faquir, xamã ou malabarista – lança uma corda, qual um laço. A corda eleva-se no ar, muito alto, sempre mais alto. Deveria cair. Mas o oficiante assegura que ela se fixou misteriosamente em algum lugar e, como prova, ele próprio ou seu discípulo sobe pela corda. A corda não se desprende. Sustenta-se, firme. E suporta o peso do homem que sobe.⁶⁸

⁶⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Espectador emancipado*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

⁶⁷ RANCIÈRE, Jacques, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁸ DESROCHE, Henri. *Sociologia da Esperança*. São Paulo, Edições Paulinas, 1985.



Fig. 17. ADIR BOTELHO - *Silêncio das horas* (1996). Xilogravura (30 x 32 cm).

O sofrimento de uma comunidade, não de um indivíduo, é o objeto da esperança de salvação messiânica. A solução é terrena e coletiva. Quando, no final do séc. XIX, a seca no Ceará matou cerca de 500 mil pessoas, iniciou-se um êxodo.⁶⁹ Surgiram multidões de miseráveis esmolando pão e comida para sobreviver, gente em constante diáspora. Tal situação social se caracterizava pelo processo de “anomia”.⁷⁰ Havia ainda, no Nordeste, um conflito constante e sangrento entre coronéis e também entre os cangaceiros que perturbavam a

⁶⁹ Em 1877, por exemplo, o sertão nordestino foi atingido por uma terrível seca que matou cerca de 500 mil pessoas e obrigou 3 milhões de sertanejos a buscar sobrevivência em outras áreas. Uma delas foi a Amazônia, onde se expandia a exploração da borracha.

⁷⁰ A anomia é um estado de falta de objetivos e perda de identidade, provocado pelas intensas transformações ocorrentes no mundo social moderno.

vida provincial. Isso significava que a segurança individual e da propriedade fora das capitais ou grandes povoados era quase nenhuma. Padre Cícero, por sua vez, foi o alento de ordem, de estagnação dos conflitos, um pacificador.

Para o sítio de Caldeirão foram enviados, pelo padre, assassinos, ladrões e miseráveis. Famílias inteiras, com toda aparelhagem doméstica, arrastando bodes, meninos chorões e papagaios gritadores, que se atiravam em caminhadas longas vindos de todos os recantos do Nordeste. Era comum a pilhagem de fazendas que atravessavam com o intuito de levar dádivas ao Padre Cícero, que idolatravam. O que todos buscavam era a remissão dos pecados e o ingresso no Paraíso Terrestre.

2.4.1 O paraíso terrestre

A busca pelo paraíso sempre fez parte da humanidade, em todos os cantos do mundo, em especial nas regiões desérticas. Transformou-se no grande objetivo daqueles que são excluídos dos sistemas econômico, social e político. O paraíso, na verdade, seria uma reação ao estado de insuficiência social que os pobres estariam vivendo.

A história do sertão é marcada pela ausência do Estado; o sertão passou da monarquia para a República, esquecido pelo poder central ficando à mercê das elites arbitrárias. O sertanejo continuou entregue à própria sorte.⁷¹

Diante da não possibilidade de se alterar a sociedade em que se vive, busca-se sua superação por outra sociedade. Mas onde estaria o paraíso? O mito da abundância e do paraíso e da abundância está profundamente arraigado à densidade do real.⁷²

Durante as secas que castigaram o Nordeste, o messianismo encontrou um ambiente propício para uma rápida disseminação. Nesse ambiente desértico

⁷¹ BEZERRA, Rosa. *A Representação Social do Cangaço*. Recife: Ed. do Autor, 2009.

⁷² ROSSI, Luiz Alexandre Solano. *O Messianismo e a Construção do Paraíso na História*. In: revista Aulas. Nº 4, abril/julho. São Paulo: Unicamp, 2007.

como os das passagens da bíblia surgiram muitos messias e, no entanto, não possuíam homogeneidade de condições materiais e mentais.

No entanto Caldeirão prosperou. O vínculo pela fé, isto é, a firmeza de propósito em desafiar o desespero é que mantém firme e coesa a comunidade em *Silêncio das Horas*. Na ânsia de pertencer a algo, entende a seca como um “castigo de Deus” para purificação dos pecados. Cada período de seca era uma etapa dessa purificação. Trabalhando e orando juntos em mutirão, no sítio em Caldeirão eles estavam no caminho certo. O morro aqui possui um movimento diferente do que aparece na gravura Um Reino do Céu aqui na terra (Figura 15). Ele se sustenta, a comunidade é compacta Suas estruturas internas, as geometrizações são características de Adir Botelho. A crítica de Arte Ângela Âncora da Luz definiu bem o artifício do gravador:

Em algumas obras somos levados ao encontro das geometrizações que nos remetem à arte indígena; em outras, o que se percebe é a intensidade de clarões brancos na própria figura, permitindo-a respirar livremente. Em outras até fundindo soluções (LUZ, 2002:11).

Eis que, como uma rocha talhada, ela fornece um anagrama gráfico de caldeirão. Ao contrário da gravura anterior (Um pedaço do céu na Terra, figura), em que o há uma figura que sugere um morro caótico, prestes a desabar, dessa vez há um equilíbrio.

No sítio *Caldeirão*, nada tinha dono, não havia posse. A vida era comunitária e o sistema cooperativo. Era dar para receber. E todos recebiam. Com o plantio de cana, arroz, feijão e a criação de animais, como bois e cabras, José Lourenço e seus companheiros resolveram o problema da fome numa região marcada pela estiagem e, conseqüentemente, pela falta de comida. Com esforço de todos a terra prosperou, graças a um sistema próprio de barragens, poços e cisternas. As lavouras derramavam-se pelos morros como uma surpresa verde – um tapete alegre de vegetação sadia, trabalhado com o suor daquela gente, pelos processos mais simples e rudimentares.

Contudo, a realidade é sobremaneira caótica e repleta de contradições. Vive-se com os pés plantados na carência, e com os olhos contemplativos, num reino de abundância e de fartura.

Ao rezar e trabalhar juntos em mutirão estariam todos no “caminho certo”. Lá eles alcançaram uma organização e harmonia. Era uma comunidade de “eleitos”, e a gravura *Silêncio das horas* traduz a solidez dos vínculos da comunidade na tensão de energias contidas na montanha que se ergue do chão e se destaca na paisagem.

A figura do monte é como um vaso fechado, dentro do qual se promovem as correntes de forças que geram tensão e provocam a impressão de um campo de forças. O núcleo é o monte, coeso, radioativo. Ao seu redor a luz, além dela orbitam cercas, armas e o obscuro.

O título da obra remete ao momento das orações, o silêncio requerido pelas preces. Podemos notar que a gravura possui três elementos simbólicos que podemos destacar além do monte, o fosso e a cerca.

Denominamos de “fosso” o branco silencioso que circunda o morro, semelhante aos que existiram nos castelos medievais. Ele significa algo que circula a comunidade de penitentes. Mas o que poderia ser?

O homem religioso vive duas espécies de tempo, o real e o sagrado. O mais importante para o fiel é o tempo sagrado. Na gravura *Silêncio das horas* ele é um tempo circular que abraça a comunidade, a justifica e a protege. É uma espécie de eterno presente mítico em que o homem se reintegra periodicamente pela linguagem dos ritos.⁷³

Os ritos de batismo ou de entrada eram: abandono dos bens materiais, confissão, penitência e juramento solene de obediência total ao beato. Afinal, ele era quem estava mais próximo de Deus. E ele não projetara apenas um

⁷³ ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 64.

lugar para trabalhar e viver, mas para oferecer um novo mundo com instrução moral, uma Jerusalém celeste sobre a Terra. Tarcísio Holanda descreve a rotina:

“A comunidade vivia para o trabalho e as orações diárias. O beato José Lourenço instituiu a Ordem dos Penitentes, que pregava a autoflagelação, o que era feito com chicotes com pontas de ferros inventados por antigos missionários. E entre obrigações e rezas, mantinha-se a paz no ajuntamento”.

Com efeito, em face de uma natureza hostil, a cada instante de sua história a Humanidade só trabalha sob a ameaça da morte.⁷⁴

Essa presença desnorteadora da morte faz com que o nordestino seja mais propenso ao fanatismo religioso. Somente a fé inabalável daqueles homens rudes, de rostos severos e mãos calosas como carapaças de tartaruga, seria capaz de fazer aquela terra produzir.⁷⁵

A “cerca” limita o espaço. Ela está relacionada simbolicamente à definição de fronteiras, proteção e isolamento que, em Caldeirão, se deram pela fé. O mundo exterior, segundo o beato, não valia a pena, pois era repleto de pecados. O vício não teria lugar na paisagem.

Mas o fato é que houve um cerco do exército. De longe os soldados que ficavam à espreita podiam ouvir as ladainhas dos penitentes que quebravam o silêncio das horas. A sociedade que se ergueu dentro do espaço aberto pelas palavras trovejantes do Beato transparece nessa obra de Adir Botelho como um conjunto de violência contida, condição que provoca medo e ainda algo mais, invisível, que, por ser levado ao seu apogeu, nos atrai pela pura força de sua condição extrema. Essa realidade não faz parte de nosso mundo: nós é que, num clima de pesadelo, fazemos parte do mundo dela.

⁷⁴ FOUCAULT, Michael. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007, p. 352.

⁷⁵ Sempre que um homem reza, reza por um milagre. Toda a natureza ontológica do homem é maleável ao sagrado. A crença do nordestino está ligada ao desejo de mudar o curso da natureza, e assim acredita nos rituais como capazes de influenciar.

2.5 CATEDRAIS



Fig. 17. ADIR BOTELHO. *Catedrais* (1996). Xilogravura. 50,5 x 40 cm.

Desde que esteja livre, não há nada que um homem busque de forma tão incessante e dolorosa como alguém para idolatrar.⁷⁶

⁷⁶ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os Irmãos Karamazov*. São Paulo: Editora 34, 2008, vol. II, p. 233.

O verdadeiro substrato do mito não é o pensamento, mas o sentimento. O mito explica fatos da realidade e fenômenos da natureza que não são compreendidos. O sertão é um mundo dramático. Não há nenhum fenômeno natural nem da vida humana que não seja passível de uma interpretação mítica, e que não a peça.⁷⁷ Tudo que é visto e sentido se envolve numa atmosfera especial. É por esta razão que animais conservam em si energias dominadas.

Assim, o Boi Santo de Caldeirão virou objeto de culto. Em *Catedrais* ele recebe uma posição privilegiada e se multiplica com uma espécie de altar que valoriza sua potência. Lá de cima o Boi Santo funciona como um operador plástico entre o céu e a terra. Para compreender melhor o destaque simbólico dado ao boi, assim como as estruturas que o sustenta, é preciso conhecer seu papel na história. Na verdade, ele tornou-se oportunamente o elo e o suporte sagrado do beato.

2.5.1 O Boi Santo

Em 1921, Padre Cícero foi presenteado com um boi da raça zebu, que, por seu temperamento calmo, passou a ser chamado de “Mansinho”. Ele foi entregue aos cuidados do beato José Lourenço e, como era um presente do “Padim Ciço”, os moradores de Caldeirão tratavam com grande apreço o animal. Achavam-no portador de virtudes divinas porque fora bento pelo Padre.⁷⁸ Traziam-lhe, além de flores e fitas, oferendas de rapaduras e farinha.⁷⁹ Com o tempo, o burburinho em torno do animal aumentou seus poderes. As aparas dos chifres e unhas, até a urina e excrementos do animal eram realizavam curas maravilhosas. Do seu casco eram extraídos fragmentos para, em pequenos saquinhos, serem colocados no pescoço como relíquias.

Em 1926, temerosos de que estes fatos e ainda as ocorrências denunciadas nas reuniões daquela “corte celeste”, trouxessem aborrecimentos a Juazeiro, o

⁷⁷ CASSIRER, Ernest, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁸ Um boato dizia que um trabalhador rural, ao pagar uma promessa, oferecera capim roubado ao boi Mansinho, que se recusara a comê-lo.

⁷⁹ Revista USP, São Paulo, n. 82, p. 54-67, junho/agosto 2009.

braço direito do padrinho o Dr. Floro Bartolomeu⁸⁰ mandou violentamente acabar com as reuniões e matar o boi, prendendo o Beato José Lourenço e seus assistentes (QUEIROZ, 1965: 261).

O boi foi sacrificado em praça pública acusado de ser uma versão matuta do bezerro de ouro relatado na Bíblia.⁸¹ Os seus adoradores recusaram comer-lhe as carnes, e elas acabaram por alimentar a pobreza de Juazeiro. O beato e seus colaboradores mais próximos não tiveram a mesma sorte. Segundo o jornal *A Gazeta do Cariri* eles foram obrigados a comer da sua carne e a beber de seu sangue.⁸²

Em *Catedrais* há um boi maior que ocupa a parte central mais escura e densa para depois multiplicar-se sobre estruturas e treliças que incluem as casas da comunidade numa rede flexível e transversal. Há hierarquia vertical nas linhas, que se dispõem umas sobre as outras valorizando os bois. Imóveis, eles se instalam numa espécie de altar, precisamente o lugar ideal para o mito. Em suma, um lugar privilegiado como fonte do poder, numa topologia da miséria. A estrutura desta gravura nos leva a duas vertentes de análise: a sobreposição temporal e a construção social.

2.5.2 A sobreposição temporal

Embora a noção de sobreposição temporal ou simultaneidade pareça estranha, na gravura ela reflete o tempo como próximo ao que Walter Benjamin denomina “tempo messiânico”: uma simultaneidade de passado e futuro, em um presente instantâneo. A estrutura gráfica é fechada e envolve a relação entre os acontecimentos que ocorre verticalmente como providencia divina, que é a única que pode planejar a história e pode ainda fornecer a chave para sua compreensão. O aqui e agora não é mais elo de uma corrente terrena, mas e,

⁸⁰ Floro Bartolomeu foi eleito deputado federal graças ao apoio político do Padre Cícero.

⁸¹ O “Bezerro de ouro” é o ídolo que, de acordo com a tradição judaico-cristã, foi criado por Aarão quando Moisés havia subido o monte Sinai para receber os mandamentos de Deus. Êxodo 32:1-8.

⁸² *A Gazeta do Cariri*, 26 de janeiro de 1922.

simultaneamente, algo que sempre foi e algo que se consumará no futuro. E, a bem dizer, aos olhos de Deus é algo eterno.

Limitamo-nos a ressaltar a ideia de um corpo gráfico que preenche o espaço num emaranhado estrutural edificante é uma analogia exata da idéia do messianismo. Ele é concebido como uma comunidade sólida que percorre a história promovendo mitos e edificando crenças, em sentido ascendente em busca da Terra Santa.

2.5.3 A construção social

Há uma concepção de espaço que nos leva ao aspecto social, através de segmentos que se articulam uns sobre os outros, como os mecanismos que agem sobre as forças produtivas, sobre os corpos e almas. Caldeirão foi construído pelo mutirão dos fiéis: “a diminuição do pecado era diretamente proporcional à quantidade de trabalho realizado” (QUEIROZ, 1965: 264).

Padre Cícero era o próprio Deus: tinha poderes de delegado, juiz, comandante, polícia e pai. Todas as autoridades da região obedeciam-lhe em tudo. Teceu uma teia de relacionamentos frutífera que levou ao fim dos movimentos armados. Eles foram relegados ao passado e ergueu-se um novo mundo com o alicerce da fé e do carisma do Padre.

A gravura *Catedrais* mostra em seus guindastes, treliças e pedestais a estrutura da construção da cidade imaginada, baseada no mito do boi e nos milagres do Padrinho.

2.5.4 As redes do poder

As tramas de *Catedrais* nos levam à definição de poder criada por Foucault (1926-1984): o poder não é atributo, mas relação de forças, que passa tanto pelas forças dominadas quanto pelas dominantes⁸³. Insere-se como uma teia

⁸³ DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2006, p. 37.

em todo lugar: por violência ou por ideologia, ora como polícia, ora como religião, sobre os corpos ou sobre as almas. Em *Vigiar e Punir*, Foucault apresenta o poder como afeto: incitar, produzir, desviar, ampliar ou limitar. O poder de afetar é uma função da força, é uma ação abstrata.

O poder não passa por formas, apenas por forças. Adir deu-lhe a forma diagramática, apresentando relações que caracterizam sua formação, a despeito de qualquer obstáculo ou atrito. Há toda uma infraestrutura que passa a cada instante por todos os pontos, através de ligações fixas de retas e ângulos, dinâmica na direção de um encontro com as figuras superiores, que repousam no cume. Mitos são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana.⁸⁴

As engrenagens da gravura são articuladas por essa regulamentação das relações sociais através da religiosidade. Apesar de não ter inovado do ponto de vista religioso, Padre Cícero fomentou o fanatismo através de novenas, o culto de Nossa Senhora das Dores e do Coração de Jesus e assim construiu muitas igrejas. Por todos os cantos da Serra havia trilhas de procissão. Foi a partir desta perspectiva religiosa – o trabalho como penitência – que a comunidade camponesa do caldeirão se organizou.

Governando a existência dos fiéis havia, assim, um conjunto de regras bem definidas⁸⁵ apoiadas a um substrato de crenças religiosas que davam àquela sua validade. Esse conjunto de regras desenvolveu-se à medida que o grupo tomava consistência, acabando por lhe dar a configuração especial.⁸⁶

Desta forma, fortalecia-se a vida familiar. Uma existência sem dúvida muito mais regradada e ordeira do que quando dispersos nas caatingas, ou reunidos em arraiais cujo policiamento era nulo.

⁸⁴ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990, p.17.

⁸⁵ Combatiam o roubo, a mentira, o homicídio e não toleravam o amor livre.

⁸⁶ QUEIROZ, 1965. *Op. cit.*, p. 214.

2.5.5 O elo

E assim o campo de força da gravura é constituído de uma tensão elétrica que percorre um circuito de linhas cuja ação é elevar o boi para liberar sua tensão existente. Mito e a religião são as ligas que soldam estruturalmente o universo simbólico de Caldeirão. Vive-se antes em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e desilusões, em fantasias e sonhos.

Entre o sistema receptor e efetuator que existe em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o sistema simbólico. Deste modo o homem vive uma realidade mais ampla, vive-se, pode-se dizer numa nova dimensão de realidade.⁸⁷

Caldeirão era um meio onde operavam emoções imaginárias, como esperanças e temores, ilusões e desilusões, baseadas na redenção. Essa irmandade de penitentes nos leva a concordar com Cassirer quando definia nossa espécie como *animal symbolicum*, ao invés de animal racional.⁸⁸

Para Joseph Campbell esse assunto é fonte inesgotável de mistérios. Os mitos são criados e são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana.⁸⁹ Com eles, o homem aprende uma nova e estranha arte: a arte de exprimir, e isso significa organizar os seus instintos mais profundamente enraizados, suas esperanças e temores. Por isso, o pensamento mítico não deve ser compreendido como mera ilusão ou patologia, mas sim como uma forma de objetivação da realidade. Em cathedral, portanto, as engrenagens e andaimes demonstram de uma forma simbólica como o pensamento mítico é uma construção ordenadora do mundo. O presidente dos Estados Unidos, John F. Kennedy (1917-1963) disse que “O maior inimigo da verdade é frequentemente não a mentira – deliberada, planejada, desonesta – mas o mito – persistente, entranhado e irreal”.⁹⁰

⁸⁷ CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Editorar WMF Martins Fontes, 2012, p. 50.

⁸⁸ CASSIRER, Ernst. *Op. cit.*, p. 50.

⁸⁹ CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990, p. 17.

⁹⁰ KENNEDY, John F. *Apud* JORGE, João Leandre. *Pecados da língua: o jogo de linguagem que se joga na sociedade*. São Paulo: Ed. do Autor, 2014, p. 89.

3 CENAS: CORPOS QUE SE ENCAIXAM

Neste capítulo faremos a análise das gravuras que revelam cenas movimentadas do “Massacre de Caldeirão”. A partir de agora, o cenário não importa mais: existe apenas um fundo branco que traduz uma espacialidade indeterminada. É uma superfície neutra onde os corpos se encaixam para formar uma figura única, como um rebanho. Os movimentos e a abstração gestuais propostos por esta espécie de massa humana nos proporcionam jogos saborosos de interpretação. Mas qual seria a razão da escolha simbólica da “massa humana” como sujeito da ação?

Quando falamos de uma massa queremos dizer um “ser organizado como corpo” (o corpo do exército, o rebanho de penitentes ou o corpo de bombeiros). Desta maneira poderemos expressar como essa massa age seguindo suas funções, mas sempre obedecendo a um terceiro. Nesse contexto em particular, encontraremos três lideranças que manipularam a multidão: o padre Cícero, o beato José Lourenço e o comandante do exército. O filósofo José Gil (1939-) esclarece seus papéis:

Aqueles que dispõem do poder- os fundadores de igrejas e de Estados, os padres, os chefes- dispõem também dos meios de adestração dos corpos, e aos olhos daqueles que eles submetem, possuem o poder que permite o controle e a manipulação das forças denotadas/conotadas pelo significante supremo: quer se trate de um Deus, uma Lei ou um nome.⁹¹

Essa afirmação esclarece a atmosfera que envolve Caldeirão e as relações profundas que forças que moldam o grupo: a superfície do corpo e a substância do corpo do outro se relacionam e agem numa espécie de transe. Elas convergem para o genocídio com toda potência e nós somos convocados como testemunhas.

A carga dramática do massacre se deve aos movimentos dessa massa humana diferente a cada obra. A dinâmica da aceleração contínua impede que as partes adquiram distinção: elas se desmancham e se fundem na unidade. A multidão em transe desloca-se no campo da gravura num fluxo contínuo. Seus movimentos falam por si, como unidades codificadas, organizadas numa

⁹¹ GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. São Paulo. Relógio D’água Ed., 1997.

coesão gestual e significativa, resultado de uma dupla transfusão: a vida e o sentido.

3.1 VESTIDOS DE LUTO

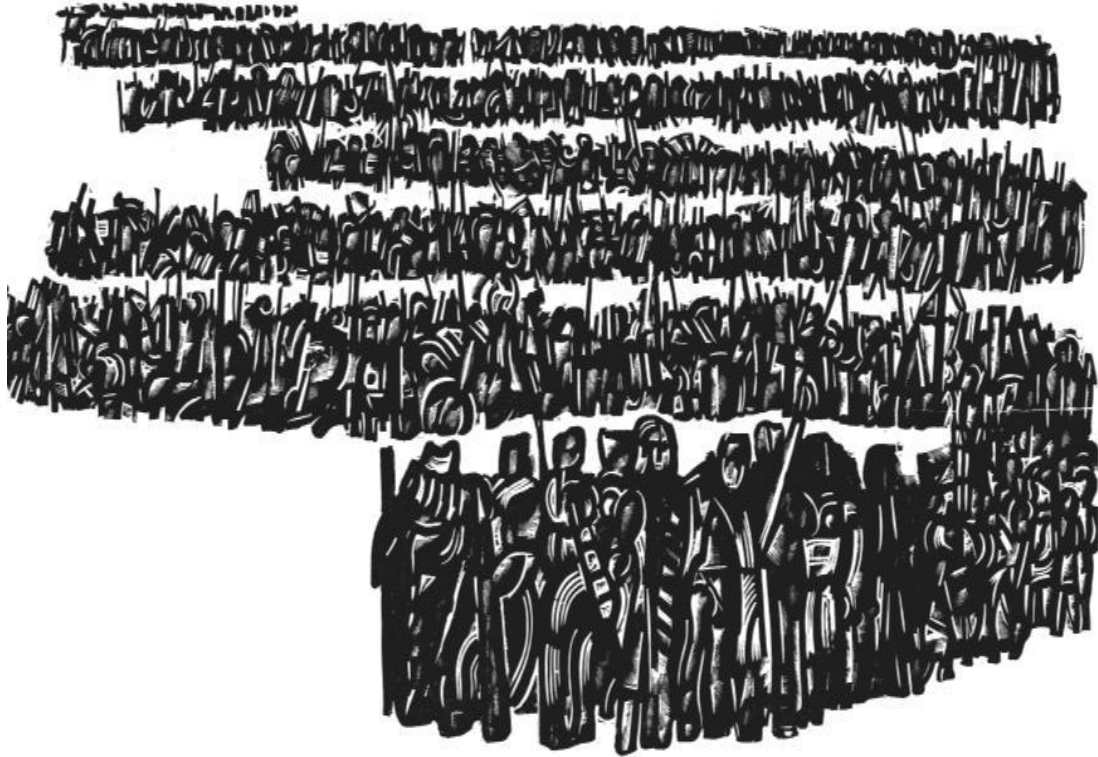


Fig. 18. ADIR BOTELHO. *Vestidos de luto* (1989). Xilogravura. 39,5 x 80 cm.

Ao clarear do dia a paisagem ressequida se nos apresentou movimentada pelas colunas de crentes, vestidos de luto, que a visita indesejável despertara em sobressalto; de longe, lembravam formigas negras, descendo pelos morros, percorrendo o fundo dos pequenos vales, acossados por algum imperativo climatério.⁹²

A perda é o movimento decisivo da religiosidade. O homem sempre adorou os mortos, teve medo deles e dirigiu-lhe preces. Essa é a origem do sentimento religioso, pois foi, talvez, à vista da morte que o homem teve pela primeira vez a ideia do sobrenatural e quis confiar em coisas que ultrapassavam a sua visão. O primeiro mistério que colocou o homem no caminho de outros

⁹² BARROS, José Campos Góes de, *op. cit.*

mistérios e elevou seu pensamento do visível para o invisível, do passageiro para o eterno, do humano para o divino.⁹³

Na gravura *Vestidos de Luto* vemos a procissão de luto pelo falecimento do Padre Cícero em 1934, cuja imagem emprestava bons ares ao ajuntamento do beato José Lourenço. A sua existência foi, com o prestígio irrestrito que exercia uma afronta indisfarçável a quase todos os governos do Nordeste, pois era a ele que todos obedeciam e veneravam.

3.1.1 O amor ao Padre

Sua morte cobriu todos de luto todos e em todas as fazendas e povoados os fiéis se reuniam para a oração e o choro coletivo. Tamanha Fé que o passar do tempo não destruía, a morte do padrinho também não aniquilou: não morreu, “viajou”, deixando órfãos os seus romeiros, que acreditavam em sua volta.

Estava no céu diante do Senhor preparando o advento do reino de Deus na terra. Era a Terceira Pessoa da Santíssima Trindade e iria ressuscitar em Caldeirão. A ele foram atribuídos vários milagres: a sua palavra ressuscitava os mortos, dava frescura aos campos e florescia as ervas dos caminhos; a sua presença dava maior serenidade ao coração dos justos e os maus encontram nos seus conselhos os caminhos do arrependimento.

No terreiro das fazendas e na bagaceira dos engenhos, em noites tranquilas, o sertanejo rude ouve histórias fascinantes dos milagres do padre; dos lábios inflamados da velhice e da palavra inflamada dos mocos entusiastas, cai à mesma centelha de Fe; esquecem-se as fadigas das vaquejadas penosas, ante as narrativas coloridas pela imaginação sentimental dos crentes; homens, mulheres e crianças atestam, com a mesma veemência, a missão sagrada do padre que veio salvar o mundo.⁹⁴

A comunidade messiânica era concebida como grande família, constituída pelo líder – o Pai, o Padrinho – e pelos membros, irmãos sob sua tutela. Ora identificavam-no com Jesus Cristo, ora com o Espírito Santo, ora com o Padre Eterno; seu nome passou afigurar nas orações, ao lado de Nossa Senhora. E até os mortos deveriam se apresentar primeiro ao Padrinho para depois irem para junto de Nosso Senhor. Tal era o grau de adoração que, familiarizados

⁹³ COULANGES, Fustel de. *A cidade antiga*. Ebooks Brasil. Digitalização do livro em papel. Ed. das Américas S. A., São Paulo, 1961, p. 32.

⁹⁴ BARROS. Op.cit., p.11.

com certas litogravuras que representavam Jerusalém, os romeiros acreditavam ver na Serra do Araripe exatamente o que elas reproduziam:

A um quilômetro de distância, enormes penedos formavam o Santo Sepulcro, onde o Padrinho fizera construir a capelinha do mesmo nome. Pelo caminho da Serra divisavam-se claramente as marcas dos joelhos de Jesus quando, carregando a cruz, subia o Calvário...⁹⁵

Era no sítio de Caldeirão que diziam ser o local onde havia sido morto o Redentor. À identificação com o Espírito Santo e com Deus correspondia à identificação de Juazeiro com Jerusalém. O próprio padre contribuía para a identificação, pois fora para Juazeiro porque “a Virgem Maria lhe aparecera e assim ordenara”, a fim de “ver derramar de novo o sangue de seu Filho”. Foi o que acontecera com a hóstia consagrada.⁹⁶ No entanto, seus milagres deram lugar a largas controvérsias dentro da hierarquia eclesiástica e da classe médica por causa de seus milagres.⁹⁷ Mas a verdade é que enquanto esteve vivo, a paz reinou na região: conseguiu fazer alguns dos mais perigosos cangaceiros da região largarem as armas e a vida dos crimes, assim como mediou os conflitos entre os coronéis da região.

De acordo com documentos, os seus bens se avaliavam em vários mil contos de reis; fez doações e deixou algumas fortunas para os seus afeiçoados. Quanto ao Estado, também foi contemplado em sua herança: coube-lhe um problema difícil: o beato Lourenço e o Caldeirão.⁹⁸

3.1.2 A lealdade ao beato

A comunidade de Caldeirão perdera a proteção do Padre, mas o Beato manteve a ordem com poder absoluto. Comandava a todos com seus sermões enérgicos e não raro utilizava palmatória e chicotes como instrumentos de disciplina ou suplício, tamanha era a exaltação mística da irmandade. Conduzia

⁹⁵ DINIZ, *op. cit.*, p.101.

⁹⁶ Em 1891 a beata Maria de Araújo fez o Padre Cícero passar a Santo: ao receber a comunhão das mãos deste, ela sentiu na boca transformar em sangue a hóstia sagrada.

⁹⁷ Padre Cícero foi a Roma defender-se perante o Tribunal do Santo Ofício e, embora fosse proibido de pregar, ainda pôde dar suas bênçãos.

⁹⁸ BARROS, *op. cit.*, p. 15.

seu rebanho pelas lombadas do Araripe, para vigílias penosas com longas orações e afirmava que a montanha os colocaria mais próximos de Deus.

O beato José Lourenço era chegado a certo fetichismo e, enquanto todos se vestiam de luto eterno pela morte do Padre, seu guarda-roupa chegava a ser luxuoso.⁹⁹ Um gesto seu nunca fora discutido por ninguém, pois suas decisões tinham força de lei. Dirigindo as almas, dispunha dos corpos sem nenhuma restrição, impondo penitências ou trabalhos que sempre foram executados com resignação e alegria.

Muitas vezes, durante a moagem, desatreavam-se os bois cansados e eram substituídos por fanáticos em pequenos grupos. Enquanto o “santo pastor” animava as forças dúbias dos menos exaltados, não raro lhes aplicava às costelas nuas a ponta enérgica de seu bastão. O beato mantinha suas regalias: sua mesa era sempre farta e vivia com cerca de dezoito mocinhas dos quinze aos dezenove anos que lhe confortavam as sestras.¹⁰⁰

O fanatismo era exaltado mais ainda durante a Semana Santa, quando sob o peso de uma cruz e seguido de seus fiéis, o Beato vagava, horas a fio pela caatinga, cantando entre um coro de vozes, à procura de um Calvário. Na sexta-feira caía em êxtase e era conduzido, em procissão, pela turba que exclamava, chorando: “Jesus está sofrendo”!¹⁰¹

Em *Vestidos de Luto* presenciamos uma procissão de penitentes. Nesta procissão, a união dos corpos revela a consciência da inevitável, fulgurante e iminente aproximação da morte. Serpenteando pelo vazio do deserto revelam o lento deslocamento num grafismo tenso. A procissão mantém-se ordenada e coesa a entoar as ladainhas pelos morros da região que aconteciam antes mesmo da morte do Padre Cícero. Pois em virtude das perseguições que sofreu, davam-lhe a palma do martírio:

⁹⁹ Sua indumentária variava do corpete rubro e calças pretas às vestes talares, conforme as exigências de sua estranha liturgia. As roupas eram confeccionadas com algodão plantado, colhido, tecido e tingido pelos próprios penitentes, cuja indústria tinha o sabor histórico de seus métodos.

¹⁰⁰ De acordo com o relatório do tenente “com voz doce e suave as duas mocas os fizeram sentir que o seu protetor era o mais justo dos homens deste mundo” (BARROS, 1937: 36).

¹⁰¹ BARROS, *op. cit.*, p. 99.

O Padre Cícero Romão
 Tem de ser preso e arrastado
 Para que assim nos livre
 Do nosso grande pecado.¹⁰²

O cortejo da gravura prossegue sem cenário, desloca-se no vazio. Não há horizontes, não há expectativas. Aqui o horizonte pode ser visto como metáfora de perspectivas. Quando afirmamos ter um “horizonte de expectativas” queremos dizer que o futuro está “atravessado de possibilidades”.

O espaço aberto expõe as contraturas e paralisias da Figura, numa espécie de tensão contida de movimento. A união dos corpos é a consciência da inevitável, fulgurante e iminente aproximação da morte do mártir e de si mesmos.

A calma que proporcionava aquele que vos falava mantém a procissão ordenada e coesa. Isso nos leva a rememorar o conceito nietzschiano de “complexo de rebanho”. Desde que existem homens, há rebanhos (clãs, comunidades, tribos, Estados, Igrejas), sempre muitos a obedecerem poucos que mandam. A obediência foi até agora a coisa mais longamente exercitada e cultivada pelos homens. O filósofo vai mais além quando considera justo supor que era inata em cada um a “necessidade de obedecer”, como uma “consciência formal” que diz: você deve fazer isso e absolutamente se abster daquilo. Esse “você deve” ecoa na cabeça dos homens:

Esta necessidade procura saciar-se e dar um conteúdo a sua forma; nisso ela agarra em torno, conforme sua força, impaciência e tensão, de modo pouco seletivo, como apetite cru, e aceita o que qualquer mandante – pais, mestres, leis, preconceitos de classe, opiniões públicas – lhe grite no ouvido.¹⁰³

Os penitentes eram seres fustigados que necessitavam do padre para abastecer-lhes as esperanças. O rebanho que louvava o Padre Cícero era pastoreado pelo beato José Lourenço com seu cajado dizia: “Foi deixado que no fim das eras há de vir o conselheiro com o bastão na mão aconselhando o

¹⁰² QUEIROZ, *op. cit.*, p. 244.

¹⁰³ NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

seu rebanho; quem quiser acreditar é este, quem não quiser é este mesmo”.¹⁰⁴

Ou então:

Olhem para este homem que se apresenta diante de vocês é o conselheiro, prometido no princípio do tempo mas é um só, reparem o meu jeito... Fiquem vocês sabendo que o homem do cajado na mão só existe um .¹⁰⁵

Fora este, eram todos iguais. E é assim que eles foram transcritos graficamente: mergulhados na desordem empírica das aparências, na confusão dos sentidos, na indistinção, no intercâmbio das personalidades, vinculados pela alma. Mas qual seria a natureza deste vínculo?

3.1.3 O vínculo das almas

Para Sócrates, o vínculo é a excelente elegância do espírito, mas para Teofrasto ele é um engano silencioso. Para Giordano Bruno, o vínculo é tristeza alegre, alegria triste. Segundo os platônicos, o vínculo dá forma à matéria com uma infinidade de condições: vivifica e estimula; ordena, rege e inflama; move, ilumina, satisfaz completamente todas as coisas.¹⁰⁶

O vínculo propõe a única condição de sobrevivência ou de resistência. Nesta gravura o artista traz o aspecto sagrado da união, onde a continuidade dos seres, para além da solidão, atinge sua expressão mais sensível.

A multidão nega sua solidão no amor recíproco de Deus e dos eleitos. O que nessa totalidade formalizada se encontra é o caminho que leva do isolamento a fusão, do descontínuo ao contínuo construído através da fé. A serenidade atinge a profundidade dos corpos: estes encerram zonas carregadas de transcendência. Escondem sua alma em regiões onde a mão do artista achou apropriado não atingir. Duplicam-se em sombras espirituais e desdobram-se em um mesmo modo de ser e agir: a mesma fisiologia para uma busca de conciliação, no amor e na submissão que substitui a solidão do indivíduo.

¹⁰⁴ Ele próprio se apresentava convicto de ser um enviado da divindade.

¹⁰⁵ QUEIROZ, op. cit., p. 265

¹⁰⁶ GIORDANO BRUNO. *Vínculo*. São Paulo: Ed. Hedra, 2012.

Vestidos de Luto mostra a totalidade dos seres num deslizar cego para a perda. Unidos pelo vínculo legítimo da Fé (e do sofrimento), eles se prolongam numa forma serpenteada – como formigas – em um caminho guiado pela ideologia religiosa do messianismo. A crença no retorno do Padre Ihes oferece ordem e o sentido, permitindo a circulação das forças.

Esse futuro simbólico, que Cassirer chamou de “futuro profético”¹⁰⁷, era um uma tarefa ética e religiosa: a esperança de um novo céu e uma nova terra significa o fim de todos os dias. Mas essa negação implica um novo e grandioso ato de integração: o homem aventura-se para além de sua existência finita.

Vemos o mesmo agrupamento serpenteado em *Estranha farândola*, da série *Canudos* (Figura 19). Porém com um sentido diverso: os fiéis aparecem armados em posição de desafio. Sabemos que, ao contrário de Caldeirão, a comunidade de Canudos resistiu até o último homem contra a tomada do exército (1897). A fórmula, portanto, muda de acordo com a referência factual e, no entanto, seu impacto guarda a mesma potência. Deste modo, o desespero humano aparece nas duas obras com suas formas distintas: o desespero-fraqueza e o desespero-desafio.

As duas gravuras trazem o desabamento das barreiras corporais (individualidades) em favor de uma substância única. Os contatos transmitem as virtudes e moldam afetos. O grupo é inseparável, que não tem começo nem fim, onde não sobrevivem diferenças entre os seres. Pois a união da irmandade era uma questão de necessidade e de destino: o fim do mundo estava próximo e não tardaria a grande viagem rumo ao paraíso divino – “a manifestação visível do Reino de Deus”.

¹⁰⁷ CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia de cultura humana*. São Paulo: Editorar WMF Martins Fontes, 2012, p. 94.



Fig. 19. ADIR BOTELHO. *Estranha Farândola* (1989). Série *Canudos*. Xilogravura. 39,5 x 80 cm.

A composição da obra nos permite uma autópsia poética: a superfície do corpo do outro e a substância do corpo se relacionam. Mais do que corpos, são os espíritos que se encaixam. A problemática que o artista apresenta na obra não é apenas plástica ou estética: é ética. A aparência do ser humano é menos importante que sua humanidade. Em vestidos de Luto Adir Botelho consegue materializar aquilo que o homem perdeu: a união espiritual. Vejamos agora como os seres se juntam: o homem e o cavalo, união comum nas obras de Adir Botelho.

3.2 COMBATE



Fig. 20. ADIR BOTELHO. *Combate* (1986). Xilogravura. 38 x 52 cm. Série Caldeirão.

Vem em cavalgada, e a terra estremece duas vezes,
 E o coração como a terra estremece duas vezes também.
 Vem do fundo do mundo,
 Vem do abismo das coisas,
 Vem de onde partem as leis que governam tudo;
 Vem de onde a injustiça derrama-se sobre os seres,
 Vem de onde se vê que é inútil amar e querer,
 E só a guerra e o mal estão dentro e fora do mundo.¹⁰⁸

Combate nos mostra o momento em que batalha começa: o comandante ergue sua arma e ordena o ataque. Vem em cavalgada, e a terra estremece. Clarins de horror múltiplo. Os soldados se articulam nas sombras formando Homens-cavalo que vem de longe. Os homens são viris, guerreiros, dominados ou dominadores, que testificam o destemor e o medo, a loucura e a sobriedade. Para Ângela Âncora da Luz, nas obras de Adir, os cavalos compartilham os

¹⁰⁸ PESSOA, Fernando. Ode Marcial. In: *Poesia Completa de Álvaro de Campos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 137.

sentimentos, simbioticamente irmanados às figuras que os acompanham.¹⁰⁹ A forma adapta-se ao seu conteúdo.

A cavalaria prolonga-se numa concavidade que nos mostra toda sua extensão em perspectiva. A figura se aproxima de nós. Ela firma-se num ritmo definido que estabelece uma progressão constante. A composição se equilibra num jogo ordenado em preto e branco com linhas de força que acentuam a dinâmica nas formas. Tudo se funde no movimento, cujo calor ferve os instintos.

Em *Combate*, as figuras que antes estavam contidas em *Vestidos de Luto*, partem em movimento. Com uma oscilação de volumes viciosa, elas rompem o espaço em torrentes de excitação. E é aí que o cio sombrio e sádico do ataque gera uma metamorfose nas sombras. O batalhão adquire uma existência animal impulsiva e cheia de vitalidade.

A gestualidade dos soldados que erguem suas espingardas obedece ao eco de uma ordem do comandante. Os seus movimentos repercutem no silêncio do espaço branco: o barulho dos cascos, o relinchar dos cavalos, o uivo dos soldados, o barulho das mãos sobre as armas e suas articulações são apelos da nossa imaginação. A ordem de ataque dada pelo comandante movimenta a aproximação do corpo bruto em direção ao massacre. Neste corpo do exército está a possibilidade e a vocação do assassínio, perversão propriamente militar:

Sem poder dizer e ouvir-se, o soldado falará com o seu corpo feito para matar, na imagem remanescente e abafada das ordens disciplinares gritadas, clamadas, vociferadas por todos os chefes.¹¹⁰

A ordem induz nos soldados movimentos sintomáticos e rítmicos. A gravura pode assim dar-nos a ilusão de que eles vão sincronizar no tempo os seus movimentos com o ritmo da voz do comandante. Certamente é porque estes corpos estão impregnados de potência destruidora. Respiram no tempo, exalam tempo e carregam-se de morte. É assim que entramos numa expectativa de ação virtual do massacre. Os dois sintomas da ação são a metamorfose e o impulso.

¹⁰⁹ LUZ, Ângela Âncora da, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁰ GIL, José, *op. cit.*, p. 91.

3.2.1 A metamorfose

Os movimentos fundem os corpos e causam uma metamorfose. As forças envolvidas encontram o lado primitivo e animal do homem com formas que unem os soldados aos seus cavalos. A metamorfose sugere a lembrança dos Centauros. Na mitologia grega eles eram criaturas com cabeça, braços e dorso de ser humano, enquanto o resto do tronco e pernas era semelhante aos dos cavalos. Essa carga de Identidade selvagem aparece também em outras obras de Adir Botelho como em *Cavalos Negros* (Figura 21) e *Sertão é isso* (Figura 22).



Fig. 21. ADIR BOTELHO. *Cavalos Negros* (1979). Xilogravura (duas matrizes). 47 x 94 cm. Série Canudos.

Embora as técnicas destes trabalhos sejam diferentes entre si, é possível, deduzir a importância dessa analogia e fazer algumas observações. Eles podem traçar uma metáfora do conflito entre os baixos instintos como em *Sertão é isso*, e também formar uma figura maciça e violenta como em *Cavalos negros*. Uma metáfora crítica do grau de civilização envolvido.

Os centauros¹¹¹ foram tomados pela luxúria e pela violência, causada pela embriaguez. O organismo selvagem, nervoso, absurdo que comete ato de brutalidade revela sua identidade. Com tal comportamento desmedido, a visão do instinto animal se revela na gravura e no desenho de Adir Botelho.



Fig. 22. ADIR BOTELHO. *Sertão é isso* (1979). Desenho a carvão. 50 x 70cm. Série Canudos: agonia e morte de Antônio Conselheiro.

Os traços de animalidade são apenas indícios do espírito animal que habita o corpo dos homens: eles alongam e impõem patas e cascos. A sombra adquire uma existência animal impulsivo e determinado. Essa deformação, essa metamorfose corresponde à deformação espiritual contida nas figuras.

3.2.2 A Selvageria da forma

¹¹¹ Os Centauros foram convidados para as bodas de Píroto com Hipodâmia e, após terem se embriagado, foram tomados pela luxúria e a violência: tentaram raptar e violar a noiva.

Para desenvolver o princípio de selvageria da forma, é importante passar pela distinção entre os aspectos do realismo feitas por Didi-Huberman. Para ele, existem dois tipos de realismo: o realismo visual e o intelectual:

O primeiro é o que percebemos com os olhos, enquanto o segundo se vale do desenho para descrever o objeto com adjetivos (...). A oposição entre ambos é acentuada pelo fato de que o realismo intelectual procura mostrar elementos do modelo que não se veem, mas que o artista julga indispensável. Inversamente, ele negligencia elementos que saltam aos olhos, mas que para um artista expressionista são desprovidos de interesse.¹¹²

A imaginação do artista não inventa arbitrariamente as formas das coisas, mostra-nos essas formas em seu aspecto verdadeiro, tornando-as visíveis e compreensíveis. Ele escolhe certo aspecto da “realidade”, gera um processo de subjetivação. Somos forçados a olhar para o mundo com os olhos dele. Deste modo peculiar, essa luz justifica a selvageria formal como uma deformidade espiritual dos envolvidos no massacre. Não se trata apenas de um fulgor momentâneo, a cena torna-se duradoura e permanente.

Através de seus personagens e de suas ações, Adir Botelho cristaliza sua visão do absurdo da guerra no impulso do ataque.

3.2.3 O impulso

O impulso (ou instinto) é a força que leva o indivíduo a agir. São exigências primitivas, cegas, irracionais, brutais que procuram a satisfação imediata. Nesta gravura, motivados pelo impulso de violência, os soldados se dirigem ao sítio num ataque surpresa.

O barulho dos canhões, as salvas de tiros, as sequencias de bombas acordam a comunidade de Caldeirão nas primeiras horas do dia. Mal tiveram tempo de rezar os benditos, as ladainhas e o pai nosso como faziam todos os dias ao nascer do sol.¹¹³

¹¹² DIDI- HUBERMAN, Georges. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da Arte segundo Georges Bataille. In: *Imagem e conhecimento*. Organizado por Annateresa Fabris, Maria Lúcia Bastos Kern. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 98.

¹¹³ QUEIROZ, Maria Isaura de, *op. cit.*, p. 248.

As emoções suscitadas pelo ataque não pertencem a um passado remoto. Estão aqui, vivas e imediatas. Temos consciência de seu pleno vigor, a sua imagem, a força e pressão dos movimentos.

A arte de Adir busca as profundidades envolvidas em uma determinada tragédia. Um massacre quer aconteça no Nordeste ou numa favela do Rio de Janeiro, acontece por impulsos de morte que, com que seu próprio vigor, causam sua metamorfose.

Isso ocorre num mundo de formas sensuais puras, que diz respeito à sua essência e caráter. Por isso, a medida e o ritmo desses movimentos não são o de um estado emocional isolado. A massa se move ordenada, em fluxo, em desespero. Se em *Vestidos de Luto* vemos um “desespero-fraqueza” tencionado na fé; em *Combate*, eles se comportam com uma espécie de “desespero-desafio”. Todo impulso possui raízes e também motivação. Qual seriam as razões para um massacre como Caldeirão? Qual seria a sua mecânica abstrata?

3.2.4 A mecânica abstrata da violência

O visível na obra de Adir Botelho é uma força latente que age tencionando as figuras para recriar sua realidade no conflito.

As causas de conflitos na humanidade são sempre econômicas, morais ou religiosas, sempre com o emprego de violência. Por este aspecto, o homem de hoje é ainda um primitivo, essencialmente confuso, e sua realidade é fazer parte de uma massa.

A massa anônima é apenas material de construção, não pode dirigir. Obedece apenas, e geralmente as suas manobras em violência. Nos conflitos, os problemas do pão sempre destroem a padaria.¹¹⁴ Em cada ato de violência há três partes interessadas: o agressor, a vítima e o observador.¹¹⁵ Neste triângulo cada um possui motivações diferentes. A guerra é a violência entre os combatentes, enquanto a violência do observador chama-se Lei.

¹¹⁴ GASSET, Ortega Y. *A Rebelião das massas*. São Paulo: Relógio d'Água, 2002, p. 122.

¹¹⁵ HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Sem as leis religiosas e políticas a vida seria mais sórdida, mais curta. Assim, a engrenagem da violência tem três causas principais: a competição, o medo e a glória. A primeira leva-o a invadir pelo ganho; a segunda, pela segurança; a terceira, pela reputação. Estas três motivações fazem parte da história do Massacre de Caldeirão.

A competição por território sempre motivou brigas entre os animais e também entre os homens. Os padres salesianos, logo após a morte do padre Cícero, declararam-se herdeiros por direito daquela região. As queixas dos fazendeiros eram relacionadas à falta de mão de obra escrava na região. No entanto a polícia não tinha a mínima estrutura para lidar com aquele ajuntamento de pessoas. Faltava apenas um pretexto para acender o pavio daquela situação.

O pretexto foi um boato transmitido por um informante ao capitão José Bezerra: havia chegado ao sítio certa caixa “possivelmente contendo de armas e munições vindas da Alemanha”.¹¹⁶ Era verdade que havia chegado uma caixa, mas continha apenas uma imagem de Nossa Senhora das Dores. E a igreja que estava sendo construída pelo mutirão estava quase pronta para recebê-la.

O boato seria um indício de que o beato e seus fanáticos preparavam-se para atacar a cidade do Crato, terra dos Coronéis. A tensão crescente fez com que a comunidade fosse diretamente relacionada a Canudos, e o beato José Lourenço ao fanático Antônio Conselheiro. Caldeirão fervia e incomodava, por isso deveria ser implacavelmente exterminado.

Quando suspeitamos que um vizinho possa atacar por competição, estamos propensos a um ataque preventivo. O massacre pode ser compreendido pela ameaça contida no boato: para assegurar o controle e a ordem da região, assim como a reputação do Governo, posta em xeque pelos jornais, que alimentavam mais os rumores e a tensão. Um novo Canudos não poderia ocorrer. O próprio tenente Barros, que participou do ataque, descreveu claramente as razões da missão militar em Caldeirão:

O governo resolveu pôr fim aquele núcleo de fanáticos, pela razão muito forte de que, mais cedo ou mais tarde, poderia ser explorado por qualquer ambicioso, inteligente e audaz, criando-lhe imprevisíveis

¹¹⁶ Revista USP, São Paulo, junho/ agosto de 2009, nº 82, p. 54.

embarços, tanto mais quanto já temos os tristes exemplos de Contestado e Canudos, onde sofreu revezes o próprio exército vencedor no Paraguai.¹¹⁷

Ao amanhecer no dia 11 de maio de 1937 o sítio foi bombardeado pela Força Aérea Brasileira e, por terra 200, soldados da Polícia militar do Ceará atearam fogo nas casas dos penitentes. Saldo do ataque: a vila incendiada e mais de mil camponeses mortos.

3.4 CONFLITO



Fig. 23. ADIR BOTELHO. *Conflito* (1986). Xilogravura, 39 x 54,5 cm. Série *Caldeirão*.

Como rezes bravias num curral, homens, mulheres e crianças se comprimiam, uns contra os outros, olhando-nos com ódio e temor; a severidade dos semblantes, a atitude reservada e a uniformidade negra das indumentárias não deixavam de emprestar a cena uma grandiosidade lúgubre e triste, como uma expectativa de catástrofe (BARROS, 1937: 99).

Em *Conflito* somos confrontados com uma dinâmica nova da massa humana. Ela envolve uma ilusão da tridimensionalidade, de deslocamento súbito em

¹¹⁷ BARROS, op. cit., p. 30.

profundidade com a rapidez do instante mortal. O deslocamento das figuras ocorre conforme uma dissolução e reintegração formal, na instantaneidade do momento final do massacre.

Como podemos imaginar, a imagem de Nossa Senhora das Dores foi de pouca serventia na proteção dos fiéis. Mas a tragédia já havia sido anunciada como purificação: as profecias e rezas do beato já havia lhes dado o sinal que o fim estaria próximo e, portanto, não tardaria a grande viagem ao paraíso divino. A passagem que Euclides da Cunha escreve sobre da batalha final de Canudos nos auxilia a visualizar a realidade desta cena:

E cumulava-se a embriaguez e o estonteamento daquelas almas simples. Desbordavam as emoções isoladas, confundindo-se repentinamente, avolumando-se, presas no contágio irreprimível da mesma febre; e, como se as forças sobrenaturais, que o animismo ingênuo emprestava às imagens, penetrassem afinal as consciências, desequilibrando-as em violentos abalos, salteava a multidão um desvairamento irreprimível. Estrugiam exclamações entre piedosas e coléricas; desatavam-se movimentos impulsivos, de iluminados; estalavam gritos lancinantes, de desmaios. Apertando ao peito as imagens babujadas de saliva, mulheres alucinadas tombavam escabujando nas contorções violentas da histeria, crianças assustadiças desandavam em choros; e, invadido pela mesma aura de loucura, o grupo varonil dos lutadores, dentre o estrépito, e os tinidos, e o estardalhaço das armas entrebatidas, vibrava no mesmo ictus assombroso, em que explodia o misticismo bárbaro... Mas de repente o tumulto cessava. Todos se quedavam ofegantes.¹¹⁸

Em *Conflito*, os corpos das vítimas estão amontoados no chão, enquanto outros se afastam. Na composição há um ritmo que se articula numa atmosfera caótica de barulho e tumulto. É nesta absorção do aspecto dinâmico das formas que consiste a nossa experiência estética, é através deste antagonismo de forças que ingressamos no território das formas vivas.

Há um abalo sísmico, uma vibração intensa que atravessa toda a figura para depois reunir as vítimas no centro da arena do conflito. A tensão envolvida no fluxo do deslocamento proporciona um jogo de ação e reação que se relaciona diretamente as ideias estéticas de Fernando Pessoa citadas. O poeta valoriza a

¹¹⁸ CUNHA, Euclides da. *Op.cit.*, p.254.

força em detrimento da beleza na obra de arte e em conflito as forças pulsam numa ação de sístole e diástole.

3.4.1 Sístole e diástole

As forças se manifestam na vida. Elas se apresentam de forma antagônica: integração e desintegração, anabolismo e catabolismo, atração e repulsão. Sem o equilíbrio de forças não há vida, nem arte. Portanto, é necessário que haja uma reação correspondente para cada ação. Esse automatismo de reação configura o fenômeno específico da vida. Os movimentos e a polissemia de gestos determinam simbolicamente este ritmo vital.

A sístole é o movimento que contrai o nosso coração e aqui aperta os corpos, comprimindo-os numa monocromia agonizante. A diástole é o movimento que bombeia o nosso sangue e aqui estende, dissipa e define a fuga das figuras para além dos limites da matriz num movimento desesperado. Os corpos extrapolam o campo num movimento circular e se projetam para fora, conquistando espaço e liberdade.

Ao centro desta ciranda trágica, os mortos jazem amontoados no chão. Eles atraem nosso olhar após percorrermos a confusão elevada ao extremo da fuga. Revivemos todo o percurso novamente: sístole e diástole. A composição funciona como convulsões ordenadas e rítmicas, numa visão instantânea do caos no turbilhão do massacre.

Esse processo contínuo e dinâmico da cena obedece a um ritmo que lembra as ondas do mar, que fluem, refluem, e deixam marcas nas ondulações da areia. Quando saímos da realidade imediata das coisas, vivemos no ritmo das formas espaciais, na oscilação continua entre polos opostos. Temor, exaltação e desespero cristalizados no momento final.

A vivacidade da obra oferece relações entre formas e grandezas ao encontrar o ritmo natural das forças vitais. Esta é a essência desta linguagem gráfica, constituída como a organização de uma experiência bizarra e passional.

Importante citar aqui dois artistas que utilizaram a gravura como ferramenta de divulgação dos horrores e sofrimento causados pela guerra. Suas obras não

narram fatos, mas buscam – como em Adir Botelho – uma forma de autoconhecimento.

3.4.2 Conflito e autoconhecimento

Todas as situações de conflito são antagônicas e perturbam a ação ou a tomada de decisão por parte da pessoa ou de grupos. O conflito, no entanto, pode ter efeitos negativos como positivos, como o fator motivacional da atividade criadora que gera um autoconhecimento. É um desequilíbrio de forças do sistema social que deveria estar em repouso, isto é, equilibrado quanto às forças que o compõem.

Goya (1746-1828) foi um artista que se envolveu permanentemente com o choque de forças emocionais envolvidas em uma guerra. Utilizou largamente a técnica da gravura em metal em 1810 para produzir uma série chamada *Os Desastres da Guerra (Figura 24 e 25)*. Nela, ele detalha as crueldades cometidas na Guerra da Independência espanhola (1807-1814) com 82 gravuras marcantes. Sua arte foi um ataque contra a conduta insana dos seres humanos e a falta de sentido no sofrimento causado pela guerra.

Se antes a guerra era romântica e heroica, com Goya ela foi descrita pela primeira vez como algo fútil, sem glória, sem romantismo e sem heróis: pois nela existem somente assassinos e mortos.



Fig. 24. GOYA, Francisco. *Os Desastres da Guerra* (1810). Prancha 64. Gravura em metal (Água-forte). Mortos se unem numa só figura. A sociedade se singulariza pelos traços de fusão entre os grupos, assim como pela conquista ou extermínio.

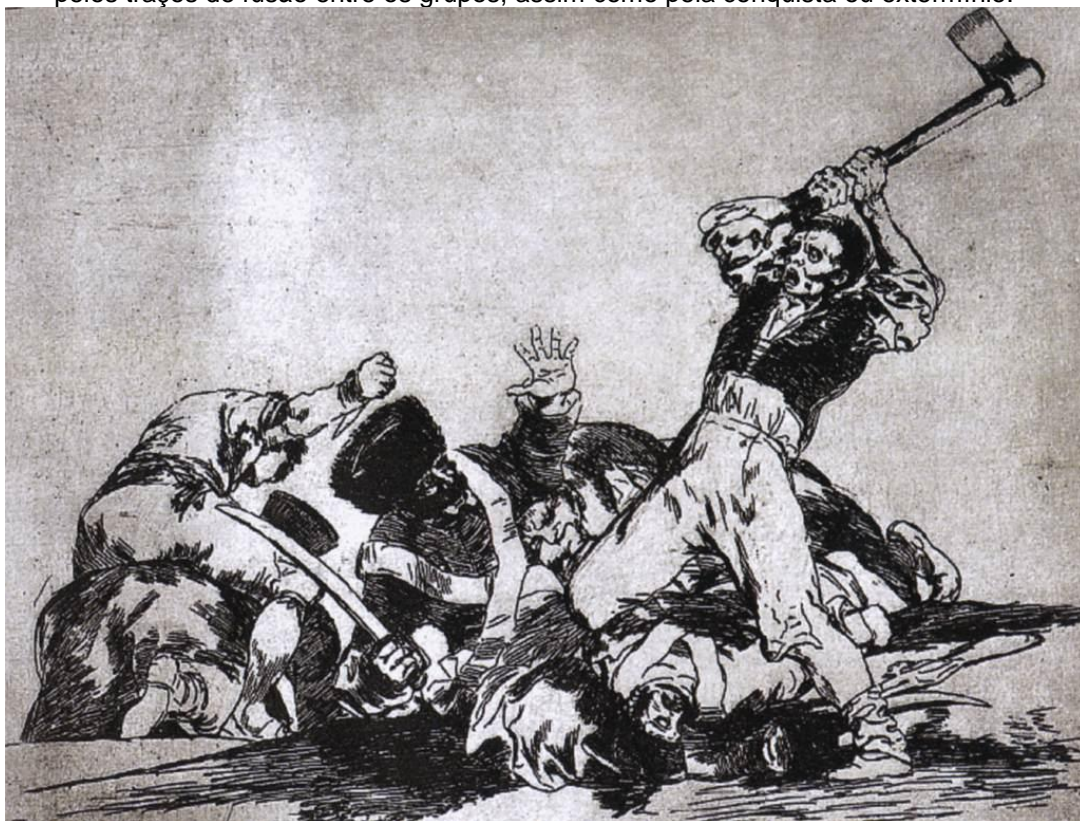


Fig. 25. GOYA, Francisco. *Os Desastres da Guerra* (1810-1815). Prancha 82. Gravura em metal. A face do soldado parece denunciar o desgaste físico e emocional perante o massacre. Já não há mais forças, mas não também não há piedade.

Em *Desastres da Guerra e Caldeirão* os corpos das vítimas aparecem como figuras polimórficas amontoadas pelo chão. São homens, mulheres e crianças anônimas que foram massacrados sem compaixão pelo exército.

Diante da impossibilidade de produzir registros do real, Botelho volta-se para mecanismos sociais da memória e forma uma escritura da história.¹¹⁹ A realidade crua de um massacre necessita ser transformada em simulacro estético – não como verdade empírica, mas conceitualmente, em formas puras.

Deste modo, a imaginação poética parece ser de fato a única chave para a compreensão da realidade.¹²⁰ A Arte é a válvula de escape do vazio do mundo.¹²¹

Outra artista que registrou de forma marcante as mazelas da guerra foi Kate Kollwitz (1867-1945). Suas séries de xilogravuras, litografias e água-forte têm forte teor expressionista e abordam as duas guerras mundiais de diferentes ângulos: a luta dos camponeses e operários alemães contra o poder constituído, o infanticídio, a fome e, principalmente, a dor materna. Kate inspirou-se também nos textos da literatura (principalmente em Goethe e Tolstói) para compor suas gravuras. Uma de suas obras mais marcantes chama-se *As mães* (Figura 26). Nela, sentimos a tensão do medo e da dor que envolve o abraço apertado das mães. Elas olham escabreadas para todos os lados e protegem um pequeno sobrevivente como se fosse o último.

¹¹⁹ HERKENHOF, Paulo. Adir Botelho. In: *Canudos: agonia e morte de Antônio Conselheiro; desenhos a carvão*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2006, p. 31.

¹²⁰ CASSIRER, Ernst, *op. cit.*, p. 254.

¹²¹ BERGSON, Henri. *Apud*. Cassirer, p. 263.



Fig. 26. KOLLWITZ, Kate. *As mães* (1921). Xilogravura. Série *Guerra*. As mãos e os olhares arregalados são marcantes nas gravuras de Kate. As mãos sempre agarram algo e os olhos expressam dor e desconfiança. A gestualidade das figuras é significativa de desespero.

As gravuras de Kate são altamente impactantes. Sua exposição no Brasil na década de 1950¹²² impulsionou o desenvolvimento da arte social no país e estimulou a produção dos grupos de gravura. Certamente ela influenciou Adir Botelho. As xilogravuras de Kate representam o ápice do expressionismo através da linguagem corporal e facial dos corpos unidos em luta ou em sofrimento. A tensão das figuras da série de xilogravuras *Guerra* guarda semelhanças com a solução gráfica utilizada em *Caldeirão*. Em *As Mães*, a figura é uma massa coletiva, ou seja, ocorre uma fusão dos personagens cujo

¹²² O impacto das exposições de Kate Kollwitz no Brasil na década de 50 e inícios dos anos 60 no MAM – RJ (coletiva, 1956) e no Museu de Arte de São Paulo (1961) contribuíram para instalar o debate sobre as possibilidades de eficácia social da arte. Nesta época, a gravura brasileira era efervescente com seus “Clubes de Gravura”. Curioso notar que, em 1933, Mario Pedrosa já havia feito uma exposição no Clube de Artistas Modernos de São Paulo. Em 1956, foi lançada uma pequena publicação contendo reproduções de suas gravuras pela editora Estampa- enquanto na mesma época ela era perseguida pelo regime nazista, que considerava sua arte “degenerada”.

elo é o sofrimento pela perda dos filhos. O sentimento de perda é o mesmo que une as figuras em *Vestidos de Luto*. A figura como carimbo, descolada do fundo, é bastante utilizada por Adir Botelho, e isso pode ter sido influência de Kate. Na gravura *Os Pais* (Figura 27) vemos o mesmo esquema gráfico: união de personagens cuja gestualidade potencializa a força dramática da obra.



Fig. 27. KOLWITZ, Kate. *Os pais* (1923). Xilogravura. Série *Guerra*.

Ainda na série *Guerra*, a gravura *Os Voluntários* (Figura 28) traz a mesma relação de ambivalência de forças entre as figuras. Nela vemos uma procissão de trabalhadores que se arrasta, unida pelo sentimento de revolta que o trabalho árduo com a terra oferecia. As lutas campais e as lutas urbanas formam massas humanas que dialogam com a ótica de Adir Botelho. Aqui forma-se um grupo único numa massa compacta de miseráveis trabalhadores em marcha. Movimentam-se exaustos e coesos, alongam-se e comprimem-se quando sofrem.



Fig. 28. KOLLWITZ, Kate. *Os Voluntários* (1922). Xilogravura. Série *Guerra*.

Pensar em gravura implica, entre outras coisas, examinar um significativo segmento de obras que viu nessa forma de produção artística a região potencialmente mais favorável à emergência do desejo de intervenção social. Deste modo, a uma situação em que o real se mostra inevitavelmente apartado e indiferente a escala da afetividade humana, a sensibilidade expressionista se exerce em dois sentidos: de um lado por obras que diante da constatação da impossibilidade de uma comunhão almejada, investem a arte como o único elo capaz de reatamento a unidade perdida; do outro, por meio de obras que deslocam a angústia frente a esse fracasso para a região mais obscura e sem redenção da própria natureza humana: sua bestialidade.

Se em nossa análise traçamos a relação entre Goya, Kate e Adir a partir do tratamento expressionista dado em as massas humanas, são porque acreditamos que suas visões convergem para o sentido de que as multidões agem segundo suas funções, mas estimuladas pelo modulador global: o afeto. O amor e o ódio fornecem a energia necessária para as metamorfoses que vemos. As categorias de emoções postas em jogo e os gestos implicados nas obras são, portanto, nossos objetos de estudo quando abordamos obras

expressionistas. A grande vítima da guerra e sempre a verdade, e por isso alguns artistas atuam como investigadores testemunhas e advogados.

3.4.3 O artista como advogado

Talvez para um artista não seja possível esquivar-se da tarefa de advogado. A Arte possui outra feição além da estética: a feição social, pois o artista vive em sociedade.

O valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo, o resumo de sua experiência emotiva; e como é pela emoção, e pelo pensamento que ela provoca que o homem mais realmente vive na terra, a sua verdadeira experiência. Registra-a ele nos fastos das suas emoções e não da crônica do seu pensamento científico, ou nas histórias dos seus regentes e dos seus donos.¹²³

O artista tem o poder de deixar marcada em sua passagem pelo mundo o “resumo das experiências emotivas que moldam o ser humano”. As gravuras que falam das guerras são sempre denúncia, pois a grande vítima da guerra é a verdade. Por essa razão, Adir Botelho propõe uma denúncia sobre o massacre de Caldeirão, assim como o fez em Canudos e Pedra Bonita. Nossas histórias cruéis são esquecidas. Uma das funções do artista é a de registrar a memória coletiva.

¹²³ PESSOA, 1974, *op. cit.*, p. 218.

4 SERTANEJO

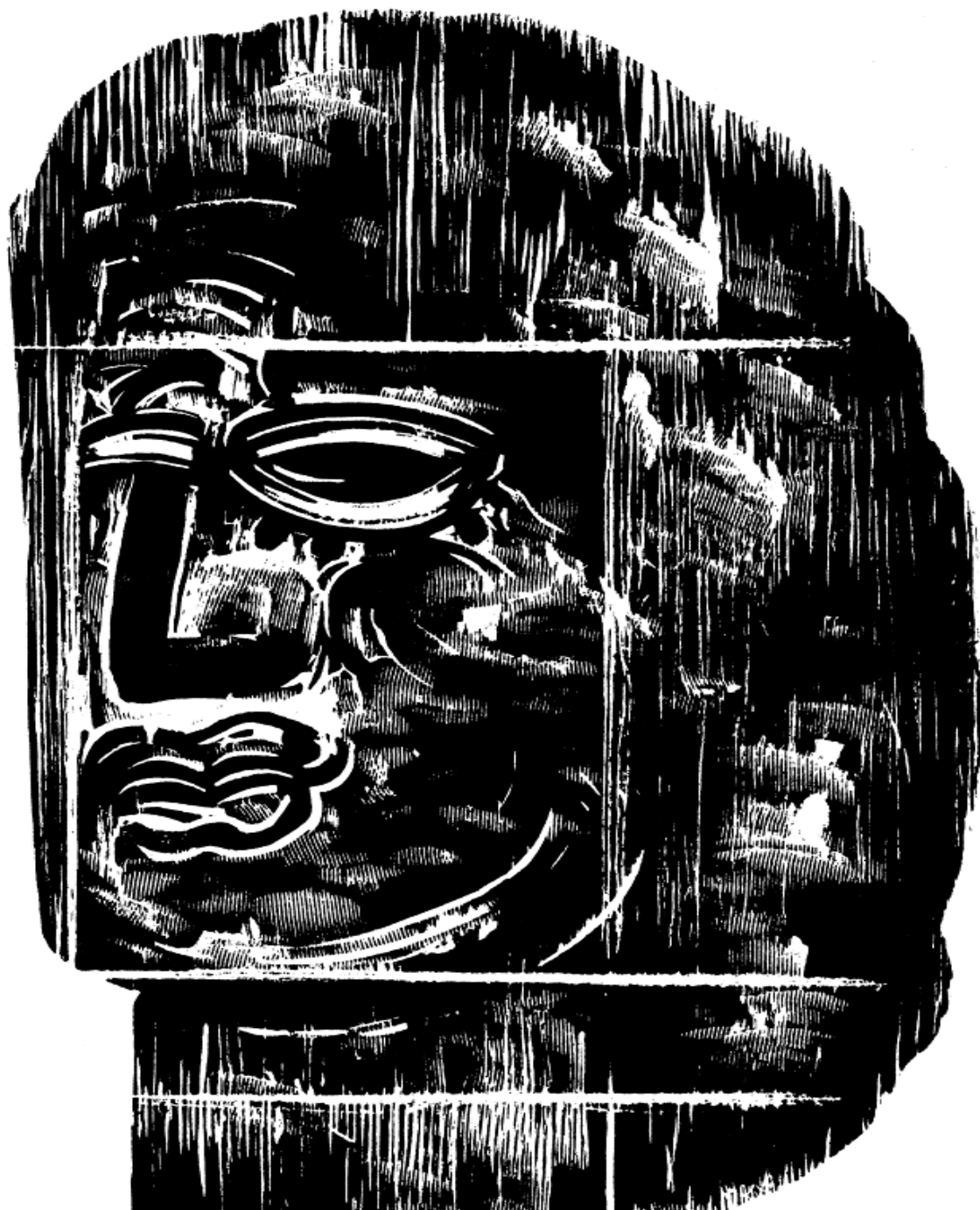


Fig. 29. ADIR BOTELHO - *Sertanejo* (1986). Xilogravura. 41 x 24 cm. Série Caldeirão.

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. (...) É o homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se arrebatado pelas superstições mais absurdas. Uma análise destas

revelaria a fusão de estádios emocionais distintos. A sua religião é como ele: mestiça.¹²⁴

Finalmente apreciamos a face do protagonista de Caldeirão: o sertanejo. Até então oculto porque dissolvido na massa humana do conflito, se ele aparece agora, é numa espécie de retrato *pós-morte*. Sua imagem decapitada nos revela o registro último do nordestino. Mas quem é esse homem fustigado pela seca, pela fome e pelas angústias das misérias profundas? Para Adir Botelho, esses elementos talham a face do Sertanejo, uma face rígida como uma máscara, sob a qual buscaremos encontrar uma vida cheia de perguntas e respostas.

Sozinho, ele não mais parte do corpo móvel e plástico do grupo. Já não pode transformar-se: jaz decapitado. Cumpre-se a metamorfose: o corpo morre, mas atinge a imortalidade na medida em que sua pele – marcada pelos cortes secos – vale como matriz e atua como dispositivo de memória. Opera a transformação da energia em sofrimento e grava-o na superfície do papel.

De imediato, há de se destacar que esta obra se assemelha muito com a imagem do rosto de Jesus Cristo gravado no Santo Sudário de Turim. Por isso vamos renomear esta obra como o “Santo Sudário Nordestino”.

4.1 O SANTO SUDÁRIO NORDESTINO

O Santo Sudário de Turim¹²⁵ é o manto de linho que envolveu o corpo de Jesus Cristo e que gravou misteriosamente a imagem de seu corpo com nitidez. Ao observarmos a imagem em negativo deste manto temos a visão perfeita dos traços fisionômicos e seus ferimentos derivados da crucificação (Figura 30). O Sudário é considerado a maior relíquia da Igreja Católica e guarda mistérios.

¹²⁴ CUNHA, Euclides da. *Sertões*, *op. cit.*, p. 92.

¹²⁵ Ele está guardado na Catedral de Turim, na Itália, desde o século XIV. Pertenceu desde 1357 à casa de Saboia que, em 1983, o doou ao Vaticano. A peça é raramente exibida em público, a última exposição foi no ano 2010 quando atraiu mais de 50 mil fiéis.



Fig. 30. Detalhe do Santo Sudário em negativo.

As semelhanças entre as imagens do Sudário e do Sertanejo permitem-nos uma aproximação entre elas. São retratos que registram em linhas as marcas deixadas por uma vida repleta de provações e desgastes diários. A vida não foi fácil, e por isso seu registro último apresenta menos uma presença do que uma intensidade. Suas vidas gravadas nos levam a interpretar, articular e sintetiza-

las como registro de sua experiência humana. Os registros da vida de Cristo estão na Bíblia, mas o sertanejo permanece uma incógnita. Resta-nos perguntar: que espécie de vida sofrida esse registro se refere? Quem é afinal esse sujeito que permeia a obra de Adir Botelho e a quem chamamos de sertanejo? Para melhor empreendermos a leitura dessa gravura enigmática, precisaremos decifrar a escrita de suas fendas existenciais. Foram nelas que o fanatismo religioso penetrou para curar as feridas da vida amarga e para livrá-los do desespero.

Em *Vestidos de Luto* os sertanejos e suas famílias formam uma irmandade serpenteante por desertos em busca da cidade de Deus. Esse povo que habita o sertão vive em seu dia a dia uma difícil presença no mundo. Se Cristo passou por esse mundo sob o aspecto humilde de um servo e andou por outros desertos, poderia ter nascido no sertão, na figura de um sertanejo. Pois, se ele se revestiu realmente com essa aparência, foi para manifestar a todos que nunca devemos julgar-nos excluídos de nos aproximarmos d'Ele, que para isso não é necessário prestígio ou crédito.

4.2 O HOMEM QUE HABITA O SERTÃO

Um sujeito se constitui pelas práticas de sujeição.¹²⁶ As condições de vida a que se sujeita o sertanejo levam-no a compreender-se num combate diário e sem tréguas, exigindo-lhe todas as energias. É um condenado à vida. Ele aprestou-se cedo para a luta: fez-se forte, esperto, resignado e prático. O homem que melhor descreveu o sertanejo foi Euclides da Cunha, em seu livro *Os Sertões: campanha de Canudos* (1897), ele o descreve como:

Tendo sobre a cabeça, como ameaça constante, o sol, arrastando de envolta no envolver das estações, períodos sucessivos de devastações e desgraças. Atravessou a mocidade numa intercadência de catástrofes. Fez-se homem, quase sem ter sido criança. Salteou-o logo, intercalando-lhe agruras nas horas festivas de infância, o espantinho das secas no sertão. Cedo encarou a existência pela sua face tormentosa (CUNHA, 1897: 83).

¹²⁶ FOUCAULT, Michel. Ética, Sexualidade, Política. In: *Uma estética da Existência*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 291.

A atmosfera absorve-lhe, com avidez de esponja, o suor da fronte. Viver é adaptar-se, a seca é inevitável. Por isso, certamente o heroísmo tem nos sertões, para todo sempre perdidas, tragédias espantosas. Elas surgem de uma luta: a insurreição da terra contra o homem. Mas a seca não apavora o sertanejo. É um complemento à sua vida tormentosa. Enfrenta-a de modo estoico. Apesar das dolorosas lições que recebe, alimenta a todo o transe esperanças de uma resistência impossível. A princípio este reza, olhos postos na altura, como escreveu Euclides da Cunha:

O seu primeiro amparo é a fé religiosa. Em paragens mais benéficas a necessidade de uma tutela sobrenatural não seria tão imperiosa. Ali, porém, as tendências naturais como se acolchetam as vicissitudes externas e deste entrelaçamento resulta, copiando o contraste que observamos entre a exaltação impulsiva e a apatia enervadora, a indiferença fatalista pelo futuro e a exaltação religiosa.¹²⁷

O sertanejo, mais do que qualquer outro, está na terra. O futuro é sempre uma ameaça. E sem que lhe amortença a crença, sem duvidar da Providencia que o esmaga as mesmas horas murmurando as preces costumeiras, apresta-se ao sacrifício: arremete a enxada com a terra, busca nos extratos inferiores a água que fugiu da superfície. Por fim tudo se esgota e a situação não muda. E assim se vão famílias inteiras a esvaziar o sertão, num êxodo penosíssimo para a costa, para as serras distantes, ou qualquer lugar onde haja o elemento primordial da vida.

A figura 31 mostra a face de um vaqueiro sertanejo, o mais forte e mais bravo filho do sertão. Suas vestes são uma armadura de couro de bode ou de boi, e lhe protegem dos espinhos da caatinga.

Para os seus celeiros convergiam todos os produtos da comuna, com o seu ferro e o seu sinal eram marcadas todas as reses da fazenda, todos os cavalos. Mas, explicava modesto e desprendido, “aqui nada me pertence, é patrimônio de todos que vivem nesta irmandade e recorrem a nossa proteção” (QUEIROZ, 1965: 266).

¹²⁷ CUNHA, *op. cit.*, p. 94.



Fig. 31. Vaqueiro sertanejo. Fonte: *Internet*.¹²⁸ Não é preciso que o sol nasça por trás das cordilheiras para que o sertanejo inicie sua labutação de todos os dias. Junto com os raios matinais expelidos pelo sol a cada amanhecer, revigoram-se as forças e a fé do homem rural que não cessa de pedir graças e proteção ao Deus dos céus.

As circunstâncias históricas, em grande parte são oriundas das circunstâncias físicas. O sertão favoreceu as agitações religiosas e o aparecimento dos messias singulares que, seguidos por fanáticos numerosos, existiram em Canudos, Pedra Bonita e Caldeirão. Da consciência da fraqueza para debelar-se contra a natureza, resulta mais forte, esse apelar constante para o maravilhoso, essa “condição inferior de pupilo estúpido da divindade”.¹²⁹ Por isso, haveremos de compreender também a alma do sertanejo, para descobrir o que, na gravura, se esconde sob a pele.

¹²⁸ http://www.cafecomlucao.com/2013_05_01_archive.html (acesso 15.01.2015)

¹²⁹ CUNHA, *op. cit.*, p. 97.

4.3 A GEOGRAFIA DOS AFETOS

O homem só é homem na superfície.
 Levante a pele, disseque: aí começa o maquinismo.
 Depois, nos perdemos em uma substância insondável,
 Alheia à tudo o que conhecemos e, todavia, crucial.¹³⁰

A pele é um mapa. Traz a geografia das forças e dos afetos na face do sertanejo. Ao observá-lo com atenção, perceberemos em seus traços os sofrimentos e resistências à lógica do adoecimento e da pobreza. Revela-nos algo pelos cortes profundos da goiva que ferem e enquadram sua face. Sua epiderme, seca, fica enrugada como uma couraça sobre a carne morta. As suas rugas parecem sangrar – em negativo – as esperanças perdidas.

O artista alcança a natureza dupla da imagem: registra tanto o corpo quanto a alma ao criar um protótipo desse sertanejo como uma entidade sensível.

Todos os traços do sertanejo – suas rugas de sol, de trabalho e de sofrimento em sua pele escura e queimada – estão enquadrados pelas linhas mais profundas e retas cuja função é atrair nossa atenção para seus gestos faciais.

Os lábios do *Sertanejo* apertam-se. Em Adir quase nunca se constata o “grito”, mas há a expressão de uma “voz” intensa, contida e criativamente vigiada.¹³¹ No lugar do “grito”, Adir coloca um “coro de vozes” que entoia a denúncia.

Em *Sertanejo*, um homem murmura sozinho e entoia um desencanto e frustração perante os engodos da vida. Decerto que ele não tenha percebido ainda nenhum sinal da libertação prometida, permanece ainda um calmo e convencido do momento da passagem, ou seja, o encontro tão esperado e finalmente próximo com Deus. Seria possível ao sertanejo testemunhar alguma consolação recebida em troca dos sacrifícios como uma espécie de ascensão? Ou permanecerá na escuridão por conta de seus pecados? Buscamos a expressão do seu olhar, mas ele se encontra mergulhado na escuridão.

¹³⁰ MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 108.

¹³¹ CASTRO, Sílvio. Canudos e o Brasil cruel na gravura de Adir Botelho. In: *Adir Botelho-Canudos/xilogravuras*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002, p. 19.

O olho de quem se insula no deserto embriaga-se com a luz do sertão.¹³² O embaralhamento da vista, entretanto, não era perene e o observador, depois de ofuscado, reabilitava-se. Uma metáfora de Euclides da Cunha sobre a dificuldade de olhar as paragens sertanejas está, não gratuitamente, em *Canudos*, no capítulo em que fala deste homem:

Uma moléstia extravagante completa a sua desdita – a hemeralopia. Esta falsa cegueira é paradoxalmente feita pelas reações da luz; nasce dos dias claros e quentes, dos firmamentos fulgurantes, do vivo ondular dos ares em fogo sobre a terra nua. É uma plethora do olhar. Mas o Sol se esconde no poente a vítima nada mais vê. Está cega. A noite afoga-se de súbito, antes de envolver a Terra. E na manhã seguinte a vista extinta lhe revive, acendendo-se no primeiro lampejo do levante, para se apagar, de novo, à tarde, com intermitência dolorosa.¹³³

Esse turvamento inicial que se abria em claridade tinha ainda outra face, a da redenção e do quadro do Paraíso, a evocar uma imaginação cristã.¹³⁴ Portanto, há um abismo entre miragem e paisagem. Aliás, ao embrutecimento e à entrega ao desatino, arguia Euclides, devia-se a visão não lapidada e simplória da gente agreste, estrangeira nos domínios da verdade. E é assim que a face do sertanejo alimenta dois processos: um de produção de signos e outro de produção de subjetividade.

No sertão, os messias haviam desenvolvido um estratagema contra a morte: haveria salvação, mesmo antes da morte, portanto não haveria morte. Iluminasse de repente a face do sertanejo para nós com uma clareza inesperada: afinal, terá ele o êxtase da verdade e morrerá como um cão?

4.4 O ESPAÇO DE LIMIAR

Quando vemos o rosto do Sertanejo, não fixamos nenhum ponto preciso do espaço objetivo: nem os lábios, nem os olhos, nem os cabelos; mas se neles

¹³² NOGUEIRA, Nathália Sanglard de Almeida. Sobre o olhar, o testemunho e a experiência de Euclides da Cunha nos sertões baianos. In: *Revista Ars Histórica*, nº 6, ago./dez. 2013, p. 128-147.

¹³³ CUNHA, *op. cit.*, p. 235.

¹³⁴ GOMES, Gínia Maria de Oliveira. *A travessia de uma Terra ignota: leitura de Os sertões, de Euclides da Cunha*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira. Porto Alegre: UFRGS, 1999, p. 133-156.

nos detemos e para logo mergulharmos para um espaço indefinido, monocromático, percorrido por movimentos finíssimos, uma neblina invisível que envolve seu rosto. Então surgem as vibrações mínimas, imperceptíveis, que anunciam a alma neste espaço de limiar que é sua pele. Ela não apresenta a elasticidade das figuras da série, mas ainda opera um tipo de metamorfose: pode escolher entre dilatar-se ou comprimir-se, ausentar-se do olhar ou da fala. No entanto, ao retrair-se, ela gera expressões de defesa. A pele do rosto do sertanejo corresponde então a um anagrama que desperta nossa imaginação. A metamorfose que se mostra em *Sertanejo* é da forma superficial à espiritual. De fora para dentro e vice-versa.

Para decifrar este anagrama tomaremos como ponto de partida a concepção de Deleuze e Gattari a respeito do poder de expressão do rosto no cinema.¹³⁵ Antes do rosto, afirmam eles, há a “rostoidade” (*visageite*), máquina abstrata com dois dispositivos: um muro branco e um buraco negro.

Todo rosto concreto tem o seu muro branco, as suas zonas desérticas imensas (tal como aparecem nos grandes planos do rosto, do cinema), como o seu buraco negro (os olhos, o olhar) O muro branco é a superfície de inscrição, o buraco negro reenvia para um processo de subjetivação”.¹³⁶

O rosto sertanejo em foco é um espaço potencial de buracos e linhas de fuga infinitas. É assim este espaço de limiar no rosto, cava para aquém uma linha de fuga infinita.

A linha de fuga na obra de Adir Botelho é sempre movimento. Ao enquadrar a face do sertanejo por linhas mais profundas e retas, o artista aumenta o foco nas suas expressões faciais. Estas são contidas como se ainda não tivessem presenciado nenhum sinal da libertação prometida. No entanto transparece algum tipo de consolação.

¹³⁵ DELEUZE, Gilles, 1925-1995. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

¹³⁶ DELEUZE, *apud*. GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. São Paulo: Relógio D'água Ed., 1997, p. 164.

O homem do sertão parece feito como um molde único (como dizia Euclides da Cunha) e o Sertanejo apresenta-se como o seu protótipo. Em sua face, as rugas parecem sangrar (em negativo) as esperanças perdidas.

4.5 AS RUGAS SÃO SIGNOS

Para além dos rostos concretos, as rugas são marcas que nos oferecem a tentação permanente de gerar processos de significação. Elas deixam gravadas as expressões predominantes na vida do sujeito. As rugas são signos porque a fala necessita de um rosto, uma subjetividade que ancore as palavras.



Fig. 32. Foto de Fred Veras.¹³⁷ A pele cor de barro esbraseada pelos raios escaldantes do sol do sertão é a marca principal do nordestino, que não cessa de pedir graças e proteção a Deus.

Interpretar as feições do rosto é um equívoco necessário. Elas declaram a existência de um impulso inevitável que faz com que tomemos o exterior pelo interior:

¹³⁷ <http://fredveras.blogspot.com.br/2011/05/sertao-preto-no-branco.html> (acesso 15.01.2015)

Preenchemos a aparência física do ser que vemos com todas as noções que dele temos, e no aspecto total que nos representamos, essas noções ocupam a parte maior. Elas acabam por encher tão perfeitamente as macas do rosto, por seguir a linha do nariz numa aderência tão exata, elas moldam tão bem a sonoridade da voz como se esta mais não fosse que um invólucro transparente que, de cada vez que vemos este rosto e ouvimos essa voz, são essas noções que reencontramos e que escutamos.¹³⁸

O interior é esquematizado pelo exterior. Existe também outro ponto de vista que devemos considerar: cada um tem o rosto que merece. O rosto é um mapa. A experiência vivida do outro não escapa a nossa vista, esgueirando-se entre os sinais visíveis: expressões do rosto, gestos, palavras, movimentos do corpo. Estabelecemos deste modo o rosto como uma fronteira entre duas regiões, onde os afetos e a experiência de vida operam uma metamorfose.

4.6 O ESPAÇO DA METAMORFOSE

Quando olhamos para o rosto do *Sertanejo*, não fixamos nenhum ponto preciso do espaço objetivo, percorremos todos: os lábios, os olhos, os cabelos; mas se neles nos detemos e para logo mergulhamos para um espaço denso, monocromático, percorrido por movimentos finíssimos, uma neblina invisível que envolve seu rosto. Nele esperamos o surgimento do que buscamos, através de vibrações mínimas, imperceptíveis, que anunciam a tensão espiritual. A pele retrai-se e, porque é elástica, e a figura pode escolher dilatar-se ou comprimir-se, ausentar-se do olhar ou da fala: são expressões de defesa. Pode escolher desfolhar-se por que e o espaço da metamorfose exterior em interior, do corpo em espírito.

Notamos que em seu universo silencioso, os seus gestos faciais exprimem um estado de estupefação. Há vestígios das suas últimas palavras, que não ouvimos. Na expressão do condenado, a dor é reabsorvida e transformada em transparência para todos que o veem nesta obra.

¹³⁸ PROUST, Marcel. <http://proust.net.br/capitulo/capitulo-iii-ambientacao-e-critica-social/> (acessado em 21/ 09/2014).

5 CONCLUSÃO

Nas gravuras da série *Caldeirão* nada se mostra imediatamente. O seu universo traz consigo uma trama de relações temporais, espaciais, históricas, estéticas. São diversos enigmas e segredos que, à medida que se revelam, escondem outros.

É característico desta série as figuras descoladas do fundo, que proporcionam movimentos com seu volume plástico. Emancipam-se para criar geometrias vivas (cenas) e gestos vigorosos (cenários) concebidos em relação a um eixo orgânico. As energias que delas emanam consomem-se num conflito interno de forças que mutuamente se estimulam sem parar no campo de ressonância da gravura. Todos estes princípios estilísticos e técnicos adotados pelo artista possuem significado além do formal: são sintomas da essência e da condição humana, repleta de antagonismos.

O artista “destila”¹³⁹, alcança a essência necessária ao ser. É isso que faz Adir Botelho em *Caldeirão*. No repertório do massacre, o artista estipula e vitaliza a essência poética dos acontecimentos com metáforas expressivas, mas também se mantém em diálogo atualizado com o nosso tempo.

As formas criadas por Adir Botelho ajudam-nos a experimentar o mundo como algo permeado de significados e possibilidades, e nele podemos acompanhar o estremecimento da solidez individual. Sua linguagem plástica materializa a todo o instante as forças dinâmicas, as atividades especulativas que as envolvem e os afetos que lhes dão ritmo. Na aproximação dos elementos, contatos inesperados surgem e se fundem em reações surpreendentes. Há um desencadeamento de energias poderosas e incontroladas que agem na dissolução das formas constituídas e na supressão dos limites de individualidades. Tudo se define num antagonismo de forças.

¹³⁹ LUZ, Ângela Âncora da. *Roberto Moriconi: vida e obra*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2012.

Adir Botelho “destilou” a história de Caldeirão e sua obra alcança status de testemunho. Mais do que isso, podemos dizer que se trata de um inventário poético da guerra. A dinâmica das gravuras desta série corresponde a uma realidade feita que resiste em se transformar em pura imagem. E quando olhamos para elas, tudo se revela em vínculos imperfeitos e suas tramas de relações inseridas num espaço indefinido, onde tudo se funde. No qual se passa com nitidez do preto para o branco, da cor para o grafismo, da forma para a mancha, da figura para a abstração. Dessa maneira figuras fundem-se ou duelam em obras que alcançam uma simbiose onde tudo se integra em perfeita composição. Há uma correspondência rítmica, nunca ao acaso, que revela significados com uma segurança e uma clareza mutante.

Com sua caligrafia poética, Botelho escreve a história e, mais que isso, grava-a na madeira, onde o seu gesto já experimenta a resistência das coisas e incorpora a sua decisão o caráter dubitativo daquilo que ainda não ganhou sentido, e que por isso oscila entre ser tudo e nada. Seus traços abrem caminho pelos veios da madeira e da memória, atravessando o silêncio dos tempos para abrir caminhos a inesgotáveis questionamentos a respeito de nossa humanidade.

A inquietação em relação aos conflitos humanos, em especial aos movimentos messiânicos ocorridos no Nordeste brasileiro é uma atitude de denúncia. Sua linguagem demonstra uma força expressiva que ultrapassa todos os ensinamentos dominados e se torna uma caligrafia única, assimétrica, sintética, que buscamos decifrar com a ajuda de poetas, filósofos e artistas.

Nesta série, a História é uma potencialização das circunstâncias. Os eventos são a máscara sob a qual o artista procurou uma vida de ações e paixões, de perguntas e respostas, de tensões e soluções. Se um massacre dá-nos a oportunidade de conhecer o polimorfismo humano, ele nos liberta das aberrações de um momento singular. Afinal, a história nunca é apenas uma soma de fatos ou eventos externos, mas uma forma de autoconhecimento. E a imaginação poética é a única chave para compreensão da realidade. Pode

apresentar-nos a visão mais bizarra e grotesca e mesmo assim ter uma racionalidade própria – a racionalidade da forma.

Enfim, o percurso conceitual do artista, mergulhado no tema da violência e da morte, acaba por nos revelar que tudo pode transformar-se num instante de guerra ou de Arte.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Sentimento do Mundo**. Sentimento do mundo: Poesia Completa. São Paulo, 1984.
- ARGAN, Júlio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BARROS, Jose Campos Góes de. **Ordem dos Penitentes**.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória-ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BEZERRA, Rosa. **A Representação Social do Cangaço**. Recife: Ed. Do Autor, 2009.
- BOTELHO, Adir. **Adir Botelho: Canudos-xilogravuras**. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2002.
- BOTELHO, Adir. **Canudos: agonia e morte de Antônio Conselheiro-desenhos a carvão**. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Belas Artes, 2006.
- BRAGA, Gabriel Ferreira. **O Beato José Lourenço e a comunidade de Santa cruz do deserto**. Fundação Perseu Abramo: www.fpa.com.br
- BRAICK, Patrícia Ramos. **História: das cavernas ao terceiro milênio**. São Paulo: Moderna, 2007.
- BRETT, Guy. **A Lógica da teia**. In: PAPE, Lygia. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia de cultura humana**. São Paulo: Editorar WMF Martins Fontes, 2012.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- COSTA, Ricardo Da. Cluny, **Jerusalém celeste encarnada (séculos X-XII)**. In: Revista Mediaevalia. Textos e Estudos 21 (2002). *Internet*: <http://www.ricardocosta.com/artigo/cluny-jerusalem-celeste-encarnada-seculos-x-xii> (Acesso: 15.02.2014).
- COULAGES, Numa-Denys Fustel. **A cidade antiga**. Versão para E-book, E-Books Brasil. Digitalização do livro em papel. Ed. Das Américas S.A., São Paulo, 1961.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2007.

DESROCHE, Henri. **Sociologia da Esperança**. São Paulo, Edições Paulinas, 1985.

DIDI- HUBERMAN, Georges. Pensamento por imagem, pensamento dialético, pensamento alterante: a infância da Arte segundo Georges Bataille. In: **Imagem e conhecimento**. Organizado por Annateresa Fabris, Maria Lúcia Bastos Kern. São Paulo: EDUSP, 2006

DOSTOYEVSKY, Fiodor. **Os Irmãos Karamazov**. São Paulo: Editora 34, 2008. Volume II.

DUBY, Georges. **São Bernardo e a arte cisterciense**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da Arte**. Rio De Janeiro: Ed. Guanabara, 2002.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Outros Espaços** (conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos, 14 de março de 1967). 8l

FRANÇA, Delza Lucena de. **Caldeirão de Santa Cruz do Deserto: História de uma Comunidade Camponesa**. Monografia apresentada ao Centro de Humanidades para obtenção do título de especialista em História do Brasil, Crato, Universidade Regional do Cariri, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GASSET, Ortega Y. **A Rebelião das massas**. São Paulo: Relógio d'Água, 2002.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. São Paulo: Relógio D'água Ed., 1997.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. São Paulo: EdUSP, 1999.

GOMES, Antônio Maspoli de Araújo. **A destruição da terra sem males: o conflito religioso de Santa Cruz do Deserto**. Revista USP, São Paulo, n.82. Junho/agosto 2009.

GULLAR, Ferreira. **Artes Plásticas**. Suplemento dominical do Jornal do Brasil, 12 de janeiro de 1957.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

HOLANDA, Tarcísio. **A Chacina de Caldeirão**. Jornal do Brasil/ especial. Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1981.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2012.

JORGE, João Leandre. **Pecados da língua: o jogo de linguagem que se joga na sociedade**. São Paulo: Ed. Do Autor, 2014.

KELLY, Celso. **Três gênios rebeldes**. Rio de Janeiro, Ministério da educação e cultura- Os cadernos de Cultura, Departamento de imprensa nacional, 1953.

KIERKEGAARD, Søren. **O desespero humano**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

KOSSOVITCH, Leon. **Signos e poderes em Nietzsche**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. P.76.

LUZ, Ângela Âncora da. **Roberto Moriconi: vida e obra**. Rio de Janeiro: Caligrama, 2012.

MEDEIROS FILHO, João. **Os Degredados Filhos da Seca**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004.

PEREIRA, Ricardo Antônio Barbosa. **Canudos: tragédia e arte na xilogravura de Adir Botelho**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2011.

NAVES, Rodrigo. **Goeldi**. Série Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: companhia Jose Aguilar Editora, 1974.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Dominus Ed., 1965.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **Santa Cruz do Deserto: memórias de Caldeirão**. Proj. História. PUC. São Paulo, nov. 1998.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.

READ, Albert. **O Significado da Arte**. Lisboa: Ulisséia, s/d.

ROSSI, Luiz Alexandre Solano. **O Messianismo e a Construção do Paraíso na História**. In: revista Aulas. Nº 4, abril/julho. São Paulo: Unicamp, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

WISNIK, José Miguel. **Favela**. Artigo do Jornal o Globo. Segundo Caderno. Publicado em 06/09/2013.

ANEXO 1

TRAJETÓRIA ARTÍSTICA DE ADIR BOTELHO

De modo paralelo à sua carreira de professor, Adir Botelho teve uma carreira das mais ativas e produtivas como xilogravador, diagramador e *designer* de decoração de carnaval das ruas do Rio de Janeiro. Suas obras estão representadas em acervo no MASP, Itaú Cultural, Museu Nacional de Belas Artes, Biblioteca Nacional e MAM do Rio de Janeiro. Entre os muitos eventos que participou e prêmios que recebeu, podemos citar os seguintes: expositor na V, VI, VII, VIII e IX Bienais de São Paulo; expositor no Salão Nacional de Arte Moderna, de 1954 a 1972 (Prêmios de Isenção de Júri e Viagem ao País, em 1958 e 1959); Salão de Arte Moderna do Paraná, 1962, (Prêmio de Melhor Gravador Nacional).

Entre os livros que escreveu podemos citar:

- 1- Canudos: xilogravuras/ Adir Botelho. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002. Eleito o livro do ano pela Associação Brasileira de Críticos de Arte.
- 2- Canudos: agonia e morte de Antonio Conselheiro: desenhos a carvão / Adir Botelho. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Belas Artes, UFRJ, 2006.
- 3- Adir Botelho: xilogravuras. Rio de Janeiro: Ed. Teatral, 2012.
- 4- Adir Botelho: barbárie e espanto em Canudos. Coleção Museu nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2012.
- 5- Teatro da Gravura no Brasil (em edição).