

**Artistas do Ateliê de Gravura da
Escola de Belas Artes e
a Tradição Popular: Anos 50 e 60.**

Dra. Maria Luisa Luz Tavora – CBHA - UFRJ

Artistas do Ateliê de Gravura da Escola de Belas Artes e a Tradição Popular: Anos 50 e 60.

Dra. Maria Luisa Luz Tavora
CBHA - UFRJ

Nosso interesse pela gravura artística mobilizou-nos a pesquisar sua ativação em meados dos anos 50 e por toda a década de 60, através da produção de diferentes artistas no Rio de Janeiro. Nossa tese de doutoramento, intitulada *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 50 e 60*, ao buscar uma análise da ativação deste meio expressivo, nos anos citados, estruturou-se de maneira a dar conta das relações constitutivas do campo de sua produção, de sua reprodução e de sua circulação, segundo o pensamento de Pierre Bourdieu, ao definir o complexo sistema do *mercado de bens simbólicos*.¹

Interessou-nos a compreensão das práticas e representações artísticas engendradas dentro do campo de produção da gravura artística. Dentro desta estrutura, e das diferentes instâncias que deram visibilidade à arte da gravura, destacaram-se os núcleos de ensino. Além de concorrerem para o reconhecimento da gravura artística, configuraram-se como agentes de uma tensão criada face aos valores tradicionalmente cultivados por seus praticantes. À experiência pioneira do Liceu de Artes e Ofícios, com a abertura de um ateliê de gravura por Carlos Oswald, em 1914, seguiram-se as iniciativas de ensino da Fundação Getúlio Vargas, em 1946; da Escola Nacional de Belas Artes, em 1951; da Escolinha de Arte, em 1952; do Instituto Municipal de Belas Artes, em 1953, e do Museu de Arte Moderna do Rio de

Janeiro, em 1959. Cada um destes núcleos contribuiu para a emergência ou a atualização de valores para na montagem de um cenário de tendências artísticas diversificadas.

O conceito de *habitus cultivado* balizou a leitura das atividades e contribuição destes núcleos de ensino, lugares da produção de esquemas de pensamento e valores. Para Pierre Bourdieu, este conceito aplica-se à natureza didática da escola, *força formadora de hábitos que propicia aos que se encontram direta ou indiretamente submetidos à sua influência (...) uma disposição geral, geradora de esquemas particulares capazes de serem aplicados em campos diferentes do pensamento e da ação.*² Orientados pelo pensamento de Bourdieu, destacamos o ateliê da Escola Nacional de Belas Artes, criado em 1951, como o lugar privilegiado dos desdobramentos do expressionismo figurativo, entre nós. Frequentaram este ateliê muitos artistas, entre os quais aqui destacamos Isa Aderne, Newton Cavalcanti e Gilvan Samico, cuja produção permite-nos estabelecer relações estreitas entre a prática da liberdade de criação, questão central daquele núcleo desde a sua fundação, e a valorização do viés popular da arte. Estes artistas revelaram uma face renovada da tradição expressionista na xilogravura.

A intenção de oferecer o ensino de gravura plana (metal ou madeira) nas Belas Artes data de sua fundação,³ porém somente em 1951 se efetivou, marcado por uma atuação singular devida à orientação de seus artistas-professores. Podemos dizer que o ensino foi gerado numa ótica moderna, possibilitando uma trajetória sem crises e lutas internas, numa crescente consolidação do princípio de atualização do meio expressivo, processo gerado por Raimundo Cela, Oswaldo Goeldi e Adir Botelho.

Neste ano, sob a orientação de Raimundo Cela (1890-1954), inicia-se o Curso de Especialização da Gravura de Talho-doce, da Água-forte e Xilografia. A metodologia de ensino de Cela ainda estava comprometida com sua formação acadêmica embora em suas obras realizadas no metal, explorasse a temática regional nordestina. A presença do mar e dos elementos que

gravitam em torno de uma vida livre, a luminosidade dos céus nordestinos foram incorporados à sua gravura. Embora o agenciamento de certas marcas de nossa condição tropical tenham constituído uma estratégia de liberdade moderna, um dos vetores de nossa arte modernista, a presença destes elementos na gravura de Cella não correspondia às rupturas no modo de ver e à própria noção de espaço, indagações pontuais da modernidade artística. Sem ser moderno no sentido das rupturas que esta condição configurava, Raimundo Cella renovou a gravura, tornando-a, na temática, contemporânea da realidade que o cercava, reforçando a dimensão expressiva dessa técnica.

No caso do artista Oswaldo Goeldi (1895-1961) e de seu discípulo Adir Botelho (1932), suas gravuras inserem-se no processo de crise da representação vivido por artistas expressionistas alemães que, no início do Séc XX enfatizavam a subjetivação da realidade. Para eles, não há que imitar a realidade mas criá-la a partir de uma ação onde se dê a expressão como condição de existência e do entendimento humanos. O historiador Giulio Carlo Argan, ao tratar dos expressionistas, afirma: *A experiência que o artista tem do mundo não é, em princípio distinta de qualquer outra. Esta é a matéria sobre a qual atua o artista.*⁴ Buscando constituir uma linguagem própria para a reconciliação do homem e do artista, os expressionistas alemães vão fazer da exploração da xilogravura o ponto alto de sua proposta. A imagem gravada é registro da força da mão laboriosa. Fazer arte para estes artistas dizia respeito ao trabalho do homem cuja exigência se fundamentava não na racionalidade e especulação puramente intelectual, mas na vivência cotidiana com sensibilidade e o desenvolvimento moral desta experiência.

Goeldi compromete-se e adere a esta visão do artista e da arte. Entusiasmado com a orientação de Goeldi, Adir Botelho não abandonaria mais a xilogravura, tornando-se um herdeiro privilegiado do legado deste artista no ensino e na opção estética. Adir dará continuidade à orientação do mestre, após sua morte em 1961. O aprendizado com Goeldi garantia o exercício da liberdade, a exploração do pensamento plástico estruturado a partir da ação

sobre a madeira e sobre o papel. Ele estimulava o aprendizado para além das questões técnicas ou reduções programáticas. *Fazer gravura para Goeldi (...) deixa de ser requinte, puro prazer técnico ou estético, para se transformar num instrumento de compromisso com o mundo*, afirma Frederico Moraes.⁵

Importa lembrar que, ao ser contratado pela Escola de Belas Artes, em 1955, como especialista, Goeldi gozava de uma respeitabilidade pública que lhe permitiu imprimir em seu curso uma metodologia autônoma, livre do quadro de referência ideológico da ainda conservadora Escola. Considerando, por exemplo, o desenho a base principal para a gravura, Goeldi afirmaria: *Falo do desenho como expressão autônoma*.⁶ definindo-o fora do território menor onde era colocado pelas Belas Artes, que o submetia à condição de exercício preparatório para a pintura e para a escultura.

Retomando então, o pensamento de Bourdieu, para quem *todo o ensino deve produzir, em grande parte, a necessidade de seu próprio produto e, assim, constituir enquanto valor ou como valor dos valores, a própria cultura cuja transmissão lhe cabe*,⁷ e ainda considerando que, a seu ver, esta exigência posta ao ensino se realiza no próprio ato de ensinar, podemos tratar dos artistas freqüentadores do ateliê de gravura da Escola de Belas Artes que são, como afirmamos anteriormente, atualizadores das possibilidades da tendência expressionista, entre nós.

Isa Aderne, enquanto aluna do curso de pintura da Escola, acompanhou sempre com muito interesse as atividades do ateliê de gravura, onde Goeldi era professor de sua irmã. Animava-se com a orientação do mestre que *dava liberdade* e orientava os iniciantes para darem curso ao que sentiam interiormente. Goeldi acabou por ser seu “orientador espiritual” como a artista afirma pois num dia chuvoso de fevereiro de 1961, dia em que ia inscrever-se no ateliê, surpreendeu-se com a notícia de que o mestre estava sendo sepultado. Fez então o curso com Adir Botelho, mas a influência de Goeldi, os pretos e a luminosidade sutil daquele artista acompanhavam seu trabalho que não tardou merecer reconhecimento com aceitação no X Salão Nacional de

Arte Moderna, naquele mesmo ano. Elegera a via expressionista, valorizando a experiência pessoal.

Paraibana de Cajazeira, onde nasceu em 1923, Isa viveu experiências incontáveis pelo sertão nordestino para o qual seu pai “engenheiro das secas” era mandado a serviço. Faziam parte de sua imaginação e memória o universo de vaqueiros e cantadores, o mítico Padre Cícero, a lembrança da primeira capa de cordel, os carimbos que fazia no colégio de freiras, usando casca de cajá, o mesmo material usado pelos artistas das capas de cordel. Com a liberdade de criação estimulada pela orientação do ateliê e após um contato na Escolinha de Arte, no Rio, com dois artistas entalhadores nordestinos, os irmãos José e Antonio Barbosa, a gravura de Isa tomou outro rumo. Como ela mesma afirmou: *fui esquecendo do Goeldi, comecei a jogar tudo aquilo da minha infância, da seca, de tudo o que eu vi, também a parte estética do cordel.*⁸ A identificação de Isa Aderne com a arte popular fez outro gravador José Altino dela dizer: *Isa Aderne não precisa pesquisar, nasceu e vive no Nordeste de suas gravuras.*⁹ O sentido da arte como ofício de vida está colocado e sabemos tratar-se de uma das questões da estética expressionista, cujo exemplo para Isa fora Goeldi.

Mesmo achando que esquecera Goeldi, Isa carregava ainda uma lembrança do contato que tivera com a arte de Gauguin, contato estimulado pelo mestre no ateliê da Escola. Goeldi possuía o livro artesanal de Gauguin, o NOA-NOA. Os alunos folheavam este livro e Isa interessou-se pela obra de Gauguin, obra que buscou autenticidade e força nas formulações plásticas de grupos fora da influência da civilização. Embora vivendo em um centro avançado como Paris do final do Séc.XIX, Gauguin buscou *rejuvenecer na barbárie mítica*,¹⁰ experiência na qual o papel da imaginação diferia em relação à tradição europeia. Para os artistas simbolistas como Gauguin, *em seu pensamento, a imaginação não está contra a consciência da realidade nem fora dela e sim é uma extensão da consciência que desta forma compreende também a vida vivida, o passado.*¹¹

Este universo visual não diferia da expressão artística popular com a qual Isa mantivera longo contato, quando criança. No seu caso não se tratou de rejeição da condição urbana adversa ao ser humano mas um retorno a uma experiência e a uma realidade a qual se integrar como uma de suas protagonistas. Retomando suas raízes nordestinas, Isa Aderne insere-se no modernismo quando se volta para aspectos culturais que lhe eram próprios, respondendo de maneira singular à função do artista proposta pela vanguarda dos anos 60. A artista constrói um modo próprio de equacionar tradição e contemporaneidade.

Nos anos 60, o reconhecimento da cultura popular buscava transformá-la em um dos símbolos da cultura nacional, escudo da luta contra a invasão da cultura estrangeira. A valorização do viés popular da arte deu-se então como forma de contracultura. Instituições universitárias participaram da criação de uma política de fomento, espelhando o interesse por um consumo oficial da cultura popular, principalmente no caso da música.

Quanto à Isa Aderne, no seu processo pessoal, acabou por participar de um sentimento nacional, ainda que não integrasse grupos. O terreno de sua ação guardava similitudes com sua formação no ateliê da Escola de Belas Artes. A associação visceral entre obra e artista, tão própria à veia expressionista, caracteriza também o trabalho do artista popular.

De sua vasta produção nos anos 60, apresentamos uma gravura realizada em 1968, ano difícil para a vida brasileira, atormentada pela repressão à liberdade de expressão imposta pelo regime militar, questão agudizada pelo AI-5. Dentro de uma postura de ousadia e risco da artista, temos a obra “Procura-se um Padroeiro”. Histórias contadas por sua mãe davam conta de que na Bahia, havia um santo padroeiro das prostitutas, o Santo Onofre, santo não muito bem aceito pela Igreja católica. Rezava a tradição que carregando o santinho nas bolsas, as prostitutas recebiam dele ajuda para arranjar freguês. Este santo era apresentado nu com cabelos longos cobrindo todo o corpo. Isa recolhe os dados da tradição oral e integra às

imagens que ela criaria após uma ida ao Aeroporto Santos Dumont, onde estavam fixados cartazes com fotos dos perseguidos políticos encimados pela expressão PROCURA - SE. Tais cartazes foram comuns em áreas de grande circulação das massas como aeroportos, rodoviárias, correios e hospitais.

Ávida por manifestar-se contra tal estratégia de perseguição, Isa produziu a gravura. Ao centro temos o Santo Onofre nu, envolvido em longos cabelos, conforme a tradição. Em baixo e dos lados, figuras femininas aparecem com seus rostos enquadrados de frente e de perfil, à semelhança do tratamento dos cartazes políticos. Todo este universo ambivalente da tradição popular e realidade política vem arrematado por uma moldura de renda de bilro, exemplar revelação de maestria e refinamento da artista no trato e domínio da madeira. Pode-se diante desta obra considerar o tema linearmente no contexto da problemática nordestina ou perceber mais profundamente o diálogo de sua proposta com a situação política do país. Isa sempre usa metáforas visuais.

Sem ser panfletária, sem sacrificar a imaginação à ideologia, buscando um traço primitivo, Isa cria imagens a partir de uma perspectiva interior. As obra aqui destacada é tingida pelo debate sobre a liberdade e o arbítrio. Superando a simples denúncia, sua obra se inscreve na consciência modernizadora, na herança expressionista, no senso urgente de mobilizar-se pelo aqui e agora. Sua gravura traz o compromisso ético, o debate sobre a relação arte e sociedade.

Newton Cavalcanti é outro artista que matriculado em 1954 no curso de pintura, na Escola de Belas Artes, rapidamente encontrou no ateliê de gravura e nas conversas com Goeldi um contraponto para sua insatisfação em relação à orientação que recebia no curso escolhido. Aprendera a gravar com Adir Botelho no ateliê deste, no Catumbi. Com o mestre Goeldi viveu uma grande amizade e a partir deste contato apaixonou-se pelo gravar. Conversava horas seguidas com Goeldi indo inclusive em sua casa no Leblon, onde mostrava suas gravuras. Goeldi partilhava com o aluno informal sua cultura artística. Do

que lhe foi apresentado pelo mestre, o expressionismo teve sua adesão imediata.

Newton Cavalcanti, também nordestino de Pernambuco, veio para o Rio de Janeiro em 1952, indo aprender escultura no Liceu de Artes e Ofícios. Outras atividades foram desenvolvidas até encontrar a gravura como meio expressivo preferencial: o desenho de publicidade, ilustrações de livros e de revistas como O Cruzeiro e A Cigarra.

Cruzaram-se em sua formação influências significativas que o levaram a amalgamar um estilo próprio. Fez cópias de Toulouse Lautrec, Gustave Doré e de Goya. De Goya captou a imaginação exaltada e sobressaltada por um sentimento nacionalista. Newton transita pela visão de uma monstruosa humanidade, atormentado com seu destino. Certa vez Iberê Camargo definiu Newton como “o Goya brasileiro”. Por isto mesmo, a influência mais decisiva para o trabalho de Newton será o artista mexicano José Guadalupe Posada (1851-1913), cujo poder de denúncia e contundente crítica às autoridades do seu tempo, manifestou-se na exploração da figura da caveira para denunciar a morte moral. Reproduzidas aos milhares, estas imagens mobilizavam e informavam os trabalhadores rurais e urbanos visando transformações no quadro social e político mexicano.

Newton identifica-se com Posada na apropriação de um manancial da tradição popular, em especial a exploração trágico-fantástica da morte e no tipo de movimentação intensa em que ele mergulha seus personagens. Toda uma iconografia urbana o mobilizou até 1956, ano em que retornou à Bahia, onde passara sua adolescência. Tal retorno avivou-lhe a atmosfera nordestina, lendas e histórias contadas pelas mulheres do povo, herança medieval que atuava no sertão. Buscou nas gravuras de cordel a expressividade primitiva, como afirmou: *naquele tempo eu vivia à procura de uma realidade mais primitiva, necessitava desta rudeza. Era como se eu estivesse fugindo de uma pressão civilizatória que me sufocava.*¹²

Destacamos a gravura que, em 1964, recebeu do Salão Nacional de Arte Moderna o prêmio de Viagem ao País. Seu título, “A tentação de Santo Antão”. Esta temática foi amplamente explorada em diversos momentos da história da arte. Pode-se destacar Hieronymus Bosch (1450-1516), um dos artistas que explorou o drama do fundador da vida monástica, Santo Antão Abade. Como símbolo da vitória sobre as forças do mal, seu poder o transformou no santo protetor de um mal muito disseminado na época, conhecido como o fogo de Santo Antão (sífilis, ergotismo e outros males). A fé nos santos e líderes carismáticos estava muito próxima da cultura e da religiosidade populares, o que se manteve na geografia nordestina, onde pontificam lendas e história medievais.

Newton retoma a temática atualizada pela cultura religiosa sertaneja. O simbólico e o fantástico encontram-se numa composição de extraordinária força alegórica. A composição é dividida em duas áreas desequilibradas de ação: o céu e a terra. Santo Antão e figuras demoníacas ocupam totalmente a superfície gravada, o céu. Suspensos no ar são envolvidos pelo movimento dominante de um redemoinho, turbulência que dá a medida do pesadelo. É recorrente nas gravuras de Newton a presença de figuras voando e o artista se explica: *Talvez eu tenha passado para a gravura a frustração de não ser campeão de mergulho de trampolim.*¹³ A hegemonia do espaço celeste evidencia o caráter místico da gravura. O desassossego reverbera. Santo Antão de braços erguidos, numa iconografia teatral do desespero, situa-se no cruzamento de diagonais que têm nos seus extremos animais híbridos, monstros que brotam da livre imaginação do artista.

Na parte inferior da gravura, delicadas incisões de luz criam o perfil de uma cidade moderna, envolvida na sinuosidade das formas de uma montanha. Esta justaposição da herança da sabedoria medieval tendo ao fundo a cidade atual, comunica a permanência dos conflitos que continuam a torturar o homem cidadão contemporâneo. Através de um repertório vivo, a imagem transcende o

seu significado puramente religioso. A gravura de Newton anuncia o trágico como face inevitável da vida.

Embora o contato com Goeldi tenha sido extremamente frutífero, a gravura de Newton desponta diferenciada. A aproximação possível se dá no refinamento técnico que no seu caso se dá na provocação da rudeza e na questão da ética artística, na busca do verdadeiro. Sempre voltando-se para os conteúdos integrados na alma do povo, Newton revela-se e edifica um olhar trágico para a existência.

Gilvan Samico é mais um artista que freqüentou o ateliê da Escola de Belas Artes, em 1958, quando se mudou de São Paulo onde trabalhara sob a orientação de Lívio Abramo. Pernambucano como Newton Cavalcanti, dedicou-se inicialmente em sua cidade à pintura. Em 1952, foi um dos fundadores do Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, que funcionou até 1957. Mudou-se para o Rio de Janeiro em busca dos ensinamentos de Goeldi. Fundiu por isso mesmo a luminosidade do traço goeldiano num universo introspectivo no qual revela o refinamento do corte de texturas, à maneira de Lívio Abramo.

No ateliê de Recife, os problemas sociais ganharam relevo na produção de seus membros, inspirados pelos muralistas mexicanos, em especial Rivera. Preocupados em dar uma expressão brasileira à arte que produziam, buscaram a tradição popular nordestina, concentrando-se na rotina, no trabalho e na religiosidade e nas festas do povo. O caminho formal elegia a rudeza do traço. Samico partindo deste ponto, caminhou em direção a uma crescente semantização de suas figuras. Todo o conteúdo a ser explorado a partir desta representação aproxima Samico da tendência simbolista na arte, para a qual é preciso superar a visualidade da representação do real para comunicar conteúdos subjetivos, exprimir idéias, traduzindo-as numa linguagem especial. Os artistas simbolistas acreditam que a maior realidade está no reino da imaginação da fantasia. Gauguin, como dissemos, voltou-se para a arte dos grupos não europeus, os chamados “primitivos” por reconhecer neles, a

consciência da realidade do mundo, através da imaginação. Sua poética era formulada por uma exigência ética que levava a uma intervenção direta nas situações de vida.

O mesmo acontece com Samico, em relação a uma exigência ética que sua gravura contém. Ele se liga às tradições populares, as mais coletivas, as mais anônimas. Considera sempre o desconhecido, o obscuro e perturbador presente nestas manifestações. O homem nordestino não pensa em seus símbolos, vive-os e é inconsciente estimulado por seu significado. Segundo as teorias junguianas, as imagens no sonho *são muito mais vigorosas e pitorescas do que os conceitos e experiência de quando estamos acordados.*¹⁴ Em sua gravura, Samico lida com símbolos naturais, derivados dos conteúdos inconscientes da psique e símbolos culturais que, num longo processo de elaboração procuram expressar verdades eternas, tornando-se imagens coletivas aceitas pelas sociedades civilizadas. Seu trabalho é povoado de resíduos arcaicos de uma temática profundamente enraizada na cultura popular brasileira.

Diferentemente de Isa Aderne e de Newton Cavalcanti, Samico depura o traço apagando a rudeza e a espontaneidade do corte, substituindo-os por uma incisão extremamente cerebral que confere ao espaço gravado, clareza e uma estabilidade do tempo mitomágico.

Este artista, além de imprimir uma leitura sofisticada do repertório imagístico da gravura popular, também precisou desaprender o método de Goeldi, da hegemonia do negro na composição, em busca de uma solução plástica muito pessoal. Samico atualiza os temas bíblicos com muita liberdade como no caso da obra "Daniel e o leão". Daniel que é apresentado como um homem comum olha perdido para o além. Não se encontram os olhares de Daniel e do leão. Segundo as escrituras, Daniel foi jogado na cova dos leões como castigo por ter desobedecido ao edito do rei Dario de não dirigir preces a outro deus. Daniel continuou a orar três vezes ao dia, sendo encontrado em sua casa invocando deus. Condenado aos leões, Daniel passou a noite na

cova, mas um anjo de seu deus foi mandado para fechar as bocas das feras. Assim, quando o rei Dario voltou à cova para saber de Daniel, encontrou-o perfeito e salvo, admitindo então que o deus de Judá operara um milagre devendo ser temido por tal.

A composição de Samico em nada lembra o horror vivido por Daniel. O leão, tratado com demasiada delicadeza em sua textura, não remete à força das feras da narrativa bíblica. O cenário deste encontro é qualquer lugar, o pássaro carrega a simbologia da transcendência, Daniel é o nordestino. O artista simplifica a imagem como ele próprio afirma: *Despojei minha gravura do supérfluo. A preocupação de enriquecê-la com texturas diversas foi substituída pela preocupação de enriquecer seu aspecto inventivo.* A inércia própria das estruturas de suas gravuras comunica resíduos de emoções profundas. Samico celebra o homem nordestino enquanto personagens lendários e representativos do enigma do mundo. Através deles, comunica conteúdos profundos, inserindo-os num arcabouço de ordem e rigor.

No caso dos três artistas apresentados, observamos a permanência do valor à liberdade de expressão e à valorização da arte popular naquilo que ela tem de interesse pelo típico, pelo original e primitivo, elementos presentes na estética expressionista com a qual todos tiveram contato no ateliê da Escola de Belas Artes. A estes artistas pode ainda ser aplicado o termo “bicultural” de Peter Burke, termo que busca descrever a situação de membros da cultura “alta” que recebem formação em escolas secundárias e universidades e que, na infância, aprenderam e se envolveram com as manifestações culturais populares, canções, lendas, brinquedos e contos.¹⁵

Tributários da matriz expressionista, encontraram a possibilidade de fazer emergir a tradição popular, naquilo que ela apresenta de interesse pelo essencial. Buscando estreitar relações entre arte e existência, esses artistas reencontram suas raízes nordestinas dedicando-se à xilogravura, fazendo dela o lugar da resistência política como em Isa Aderne, do realismo fantástico como em Newton Cavalcanti e da síntese mítica como em Gilvan Samico.

-
- ¹ - BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p.99-178.
- ² - Idem, p.211.
- ³ - Sobre o assunto ver TAVORA, Maria Luisa Luz. Gênese da gravura moderna na Escola Nacional de Belas Artes. IN PAREDES, Almir (org.) *ARQUIVOS da Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro: EBA, uFRJ, 1999, nº 15, p. 111-138.
- ⁴ - ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres, 5º ed., 1975, p.287.
- ⁵ - MORAIS, Frederico. *Catálogo*. 15º Bienal Internacional de São Paulo, 1979.
- ⁶ - GOELDI, Oswaldo. Em depoimento a Ferreira Gullar. *Jornal do Brasil*, SDJB, Rio de Janeiro, 12/01/1957.
- ⁷ - BOURDIEU, Pierre. (1982), obra citada, p.218.
- ⁸ - ADERNE, Isa. Em depoimento gravado à autora, Rio de Janeiro, 1/10/1996.
- ⁹ - ALTINO, José. *O Correio da Paraíba*. 29/10/1978.
- ¹⁰ - ARGAN, Giulio Carlo. (1975), obra citada, p.156.
- ¹¹ - Idem.
- ¹² - CAVALVANTI, Newton. Em depoimento à Waldir Ayala. *Jornal do Brasil*, 8/08/69. Newton foi um dos divulgadores, nos anos 50, da gravura nordestina. Trouxe de sua viagem a Salvador, uma coleção de Gravuras de cordel que foi apresentada na Galeria Macunaíma, do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, em exposição organizada por Hugo Mundi.
- ¹³ - CAVALCANTI, Newton. IN FERREIRA, Heloisa e TAVORA, Maria Luisa Luz (org) *GRAVURA HOJE : DEPOIMENTOS*. Rio de Janeiro: SESC, 1996, vol II, p.45. Em Salvador, quando jovem, Newton praticou salto ornamental tendo participado de inúmeras competições.
- ¹⁴ - JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (19--) p. 43.
- ¹⁵ - BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Média*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.17.