

FABIO FONSECA

**O BESTIÁRIO MEDIEVAL NA GRAVURA DE GILVAN SAMICO**

Brasília/2011

FABIO FONSECA

**O BESTIÁRIO MEDIEVAL NA GRAVURA DE GILVAN SAMICO**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação  
em Artes do Instituto de Artes da Universidade de  
Brasília.

Linha de Pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientadora professora Dra. Maria Eurydice de  
Barros Ribeiro

Brasília/2011

Fabio Fonseca

O bestiário medieval na gravura de Gilvan Samico

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientadora professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro.

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro – UnB/IdA

Presidente

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Filomena Coelho – UnB/HIS

Examinadora

Prof. Dr. Pedro Andrade Alvim – UnB/IdA

Examinador

Brasília/2011

## Agradecimentos

Agradeço às instituições que apoiaram a realização do mestrado.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de mestrado que possibilitou seu desenvolvimento.

A Fundação Universidade de Brasília (FUB) pelo apoio concedido, por meio de editais disponibilizados pelo Decanato de Pesquisa e Pós-Graduação, para apresentação de trabalho em evento científico e pelo financiamento da entrevista feita com o artista.

A Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP-DF) pelo apoio concedido por meio de edital para apresentação de trabalho em evento científico.

Agradeço à professora Dra. Elisa de Souza Martinez e à professora Dra. Sara Amélia Almarza, pelas leituras e discussões em suas disciplinas e pelas considerações precisas feitas na banca de qualificação, que contribuíram de modo fundamental com o desenvolvimento dessa pesquisa.

Agradeço às colegas de pesquisa, professora Cintia Falkenbach, professora Geórgia de Castro, Isabel Candolo e professora Lisa Minari, e à colega da teoria literária, professora Zuleica Souza Porto, pelo apoio e pelas discussões.

Agradeço principalmente à minha orientadora, professora Dra. Maria Eurydice de Barros Ribeiro, por todas as considerações que contribuíram com o direcionamento desse trabalho, pelo apoio, pela paciência e por acreditar nessa pesquisa.

O sol... há de brilhar mais uma vez  
a luz... há de chegar aos corações  
do mal... será queimada a semente  
e o amor... será eterno novamente  
é o juízo final, a história do bem e do mal  
quero ter olhos pra ver, a maldade desaparecer

Nelson Cavaquinho – Juízo final

## Resumo

O objetivo desse texto é investigar a continuidade de temas medievais nas gravuras do artista Gilvan Samico, por meio da memória coletiva, segundo o conceito de Maurice Halbwachs. Estuda-se a obra de Samico nos processos sociais pelos quais o artista passou, de modo a inserir suas gravuras em um contexto antropológico, espacial e temporal. Os entendimentos referentes à cultura popular e erudita e os trânsitos do artista entre ambas são meios para a compreensão dos processos de hibridação geradores de sua obra. Na perspectiva de entender as gravuras de Samico voltadas para a formulação de uma identidade, é observada a manifestação de uma identidade regional alinhada com as idéias de deslocamento identitário da pós-modernidade. A abordagem de suas gravuras por uma investigação sobre a sobrevivência das imagens, segundo Warburg, releva as questões de repetição e transformação das formas. Os deslocamentos temporais são pontos que contribuem com o entendimento das incorporações das imagens e dos conteúdos pelo artista. A obra de Samico permite estabelecer um diálogo, encontrado na contemporaneidade, entre arte e religião, e a condução desses pontos por meio da memória coletiva. Procura-se demonstrar como os processos de memorização desenvolvidos na Antiguidade e na Idade Média contribuíram com a construção de formas e conteúdos. Como a memória coletiva atuou em um sentido de transmissão de imagens e temas que são manifestos na obra do artista. Temas sagrados e profanos presentes em suas gravuras tiveram como elemento condutor a literatura bíblica e oral. Investiga-se a transmissão de temas hagiográficos e épicos considerando as questões de continuidade e mobilidade sobre esses temas.

Palavras-chave: História da arte, Gilvan Samico, xilogravura, memória coletiva, sobrevivências.

## Résumé

L'objectif de ce texte est d'étudier la continuité des thèmes médiévaux dans les gravures de l'artiste Gilvan Samico, au travers de la mémoire collective, selon Maurice Halbwachs. Cette étude présente le travail de Samico afin d'intégrer ses gravures dans un contexte anthropologique, spatial et temporel, processus sociaux traversés par lui. La compréhension de la culture populaire et érudite et les allées-venues de l'artiste entre elles sont des moyens pour comprendre les processus d'hybridation générateurs de son travail. Dans la perspective de comprendre les gravures de Samico visant à formuler une identité, on observe la manifestation d'une identité régionale résultant du glissement d'identité du à la postmodernité. L'approche de ses gravures par une investigation des survivances, selon Warburg, des images met en évidence les questions relatives à la répétition et la transformation des formes. Les glissements temporels sont des abordages qui contribuent à la compréhension de l'incorporation des images et des contenus par l'artiste. La gravure de Samico permet d'établir un dialogue, dans la contemporanéité, entre l'art et religion, et la survivance de ces aspects dans la mémoire collective. La recherche démontre comment les processus de mémorisation développée dans l'Antiquité et le Moyen Age ont contribué à la construction de formes et de contenus. La transmission d'images et de thèmes dans l'œuvre de l'artiste est étudiée sous le regard de la mémoire collective. Les thèmes sacrés et profanes présents dans ses gravures ont comme élément conducteur la littérature biblique et orale. La transmission des thèmes épiques et hagiographiques sont analysés par le biais de la continuité et de la mobilité de ceux-ci.

Mots-clés: Histoire de l'art, Gilvan Samico, xilogravure, mémoire collective, survivances.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 01– Gilvan Samico – <i>Cena campestre</i> , 1957. Xilogravura, 54,8 x 33 cm.....	20
Fig. 02 – Lívio Abramo – Espanha – Castilla Vieja, 1953. Xilogravura, 25 x 12,8 cm.....	21
Fig. 03 – Gilvan Samico – Juvenal e o dragão – 1, 1962. Xilogravura, 33,7 x 39,4 cm.....	28/29
Fig. 04 – Gilvan Samico – Juvenal e o dragão, 1962. Xilogravura, 45 x 51,5 cm.....	29/62/126/129
Fig. 05 – Gilvan Samico – A espada e o dragão, 2000. Xilogravura, 93 x 48,7 cm.....	33/62/67
Fig. 06 – Gilvan Samico – A espada e o dragão, 2000. Detalhe.....	34
Fig. 07 – Gilvan Samico – A espada e o dragão, 2000. Detalhe.....	36
Fig. 08 – Gilvan Samico – Apocalipse, 1964. Detalhe.....	54
Fig. 09 – Gilvan Samico – A espada e o dragão, 2000. Detalhe.....	54
Fig. 10 – Gilvan Samico – Tentação de Santo Antônio, 1962. Detalhe.....	59
Fig. 11 – Gilvan Samico – Apocalipse, 1964. Detalhe.....	59
Fig. 12 – Gilvan Samico – O pecado, 1964. Detalhe.....	59
Fig. 13 – Gilvan Samico – A luta dos anjos, 1968. Detalhe.....	59
Fig. 14 – Gilvan Samico – A luta dos homens, 1977. Detalhe.....	59
Fig. 15 – Gilvan Samico – A espada e o dragão, 2000. Detalhe.....	59
Fig. 16 – Gilvan Samico – O triunfo da virtude sobre o demônio, 1964. Detalhe.....	60

Fig. 17 – Gilvan Samico – O pecado, 1964.	
Detalhe.....	60
Fig. 18 – Gilvan Samico – Apocalipse, 1964.	
Xilogravura, 36 x 50,8 cm.....	62/116
Fig. 19 – Gilvan Samico – A luta dos homens, 1977.	
Xilogravura, 84,5 x 46 cm.....	64/67
Fig. 20 – Gilvan Samico – A luta dos homens, 1977.	
Detalhe.....	65
Fig. 21 – Gilvan Samico – A luta dos anjos, 1968.	
Detalhe.....	65
Fig. 22 – Gilvan Samico – A luta dos homens, 1977.	
Detalhe.....	66
Fig. 23 – Gilvan Samico – O pecado, 1964.	
Detalhe.....	66
Fig. 24 – Gilvan Samico – A luta dos anjos, 1968.	
Xilogravura, 54,8 x 33 cm.....	75
Fig. 25 – Andrea da Firenze – A sabedoria de Tomás de Aquino, 1365-68.	
Afresco.....	88
Fig. 26 – Andrea da Firenze – A sabedoria de Tomás de Aquino, 1365-68.	
Detalhe do afresco.....	90
Fig. 27 – Gilvan Samico – O triunfo da virtude sobre o demônio, 1964.	
Xilogravura, 35 x 51 cm.....	104
Fig. 28 – Andrea da Firenze – A descida de Cristo ao limbo, 1365-68.	
Detalhe do afresco.....	110
Fig. 29 – Gilvan Samico – O pecado, 1964.	
Xilogravura, 39,3 x 44,2 cm.....	112
Fig. 30 – Gilvan Samico – Tentação de Santo Antônio, 1962.	
Xilogravura, 34 x 45 cm.....	120
Fig. 31 – Paolo Ucello – São Jorge e o dragão, 1455.	
Óleo sobre madeira, 57 x 73cm.....	128/129

## Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo I – SAMICO, MODERNISMO E MODERNIDADE .....	19
1.1 Cultura popular e tradição .....	25
1.2 Samico e o Movimento Armorial .....	30
1.3 Cultura e hibridação.....	37
1.4 Identidade nacional e cultura.....	40
1.5 Identidade e pós-modernidade.....	44
Capítulo II – IMAGEM E SOBREVIVÊNCIA .....	48
2.1 Autonomia e mercado.....	49
2.2 Transdisciplinariedade e heterogeneidade .....	51
2.3 Crenças, temporalidade e repetição .....	52
2.4 Tempo e incorporação .....	59
2.5 Tempo e movimento.....	63
2.6 Arte, religião e memória.....	68
CAPÍTULO III – A ARQUITETURA DA GRAVURA DE SAMICO.....	73
3.1 Construção de lugares da memória.....	73
3.1.1 Memória, ética e moral cristã .....	79
3.1.2 Imagens e lugares .....	83
3.1.3 Arquitetura e memória.....	86
3.1.4 Imagem e devoção .....	90
3.2 A memória coletiva dos espaços .....	94
3.2.1 Os lugares da memória religiosa .....	103
3.2.2 Memória da infância.....	111

Capítulo IV – SAGRADO E PROFANO, ESCRITO E ORAL.....	116
4.1 Temas hagiográficos.....	119
4.2 Oralidade, continuidade e ruptura .....	124
4.2.1 Autoria e origem.....	132
4.2.2 Funções litúrgicas e morais .....	135
4.2.3 Voz e transmissão.....	138
4.2.4 Mobilidade e continuidade .....	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	144
FONTES .....	147
ANEXOS .....	151

## INTRODUÇÃO

Na gravura de Gilvan Samico (1928, Recife), a figura do dragão é uma recorrência. Juntamente com o demônio e a serpente, constitui o símbolo do mal na representação da luta do bem contra o mal, conforme entendimento cristão, remetendo a crenças e representações medievais. Ao representar o bem e o mal, Samico torna o invisível, visível usando criaturas medievais. A serpente e o dragão, junto com criaturas híbridas, são incorporações do demônio, segundo o imaginário medieval. Propomo-nos com essa pesquisa estudar a representação desses animais, na gravura de Samico. Inicialmente o artista retirava seus temas do real, do que via, representava o ser humano em ambientes naturais e urbanos. Em seguida, começou a representar animais do bestiário medieval. Ou seja, o artista passou a representar aquilo que não pode ser visto, como o bem e o mal, iniciando um outro momento da sua carreira. Tencionamos estudar em que medida suas recordações contribuíram para esse processo de transição (do visível para o invisível) em sua obra, e por quais meios os temas circularam até a formulação de suas gravuras, enfatizando as continuidades e rupturas.

Procuramos em nossa pesquisa estudar a serpente como símbolo do mal, porém ressaltamos que, em algumas gravuras, a serpente não está relacionada ao mal<sup>1</sup>. A presença dessas representações revela uma relação de sua obra com um universo místico repleto de criaturas imaginárias, também encontradas nos bestiários medievais. A relação com elementos do medievo cristão se faz pela composição das gravuras. Pretendemos explicar algumas dessas relações visuais e temáticas comparando algumas de suas gravuras com obras dos artistas medievais Paolo Uccello (1397-1475) e Andrea da Firenze (1343-1377), também chamado de Andrea da Bonaiuto.

Parte-se de uma questão: como o bestiário medieval invadiu a gravura do artista? São temas encontrados em textos bíblicos, hagiográficos e nas épicas contadas em verso pelos poetas populares do Nordeste brasileiro, as poesias de cordel. O conteúdo de suas gravuras foi retirado em boa parte de um conjunto dessas lembranças, portanto, Samico traz à tona temas transportados pela memória coletiva. O estudo se fundamenta na hipótese de que os temas recorrentes em sua obra pertencem à memória coletiva, conceito de Maurice Halbwachs (1877 – 1945)<sup>2</sup>. O sociólogo propõe que a memória dos indivíduos, ao se apoiar na memória

---

<sup>1</sup> HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*; tradução João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1994. p. 325. Ressaltamos que, como a maioria dos símbolos cristãos, a serpente possui um significado ambíguo, pode ser tanto agente do mal como do bem.

<sup>2</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*; tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

coletiva, na memória de um grupo, provoca uma lembrança mais sólida dos acontecimentos vividos. Quando as impressões se apóiam nas lembranças individuais, mas também nas lembranças dos outros, na medida em que elas coincidem, criam um conteúdo mais consistente com o que ocorreu. Segundo, Halbwachs, a memória também se apóia na lembrança dos espaços, que são percebidos em comum por cada indivíduo de um grupo. As construções arquitetônicas, principalmente as religiosas, contribuem para a formação de lembranças de vários indivíduos que constituem uma memória coletiva.

O conceito de sobrevivência desenvolvido ao longo do trabalho, é uma apropriação da leitura que Georges Didi-Huberman faz do conceito de *nachleben* de Aby Warburg (1866 – 1929). Segundo Didi-Huberman<sup>3</sup> o tempo das imagens escapa das classificações estilísticas da narrativa da história da arte. A sobrevivência das imagens não estão submetidas ao modelo de transmissão que supõe a imitação do ideal. As imagens não cessam de sobreviver e o retorno na memória acontece de modo anacrônico, como imagens fora de seu tempo.

A pesquisa foi dividida em quatro capítulos. As relações entre a obra de Samico e as questões de cultura e identidade serão abordadas no primeiro capítulo. Sua primeira xilogravura “Cena campestre” indica ponto de ruptura entre sua produção e o conteúdo trabalhado no Ateliê Coletivo de Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife, que propunha a produção de uma arte engajada politicamente. A produção de Lívio Abramo e de Oswaldo Goeldi, que foram os mestres de Samico, bem como sua relação com seu conterrâneo, o artista e desenhista industrial Aloísio Magalhães, contribuem para situar a produção de Samico dentro da arte moderna brasileira.

A aproximação de Samico com a cultura popular ocorreu por meio da busca de uma tradição. A mudança no modo de pensar a cultura passou da catalogação e classificação dos objetos para as relações subjetivas entre os indivíduos e seus objetos. Essa modificação levou a uma maneira de pensar as tradições não mais desvinculadas dos processos de transformação promovidos pela modernidade. Nesse sentido, analisamos a gravura “Juvenal e o dragão – 1” comparada com a gravura “Juvenal e o dragão”, que foi produzida posteriormente. Demonstraremos as modificações entre as duas gravuras indicando um processo de transformação pelo qual passava a obra do artista.

---

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'Art et temps des fantomes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

O modo como Samico passou a produzir sua obra, a partir do momento em que tomou como veio temático a literatura de cordel, contribuiu com a formulação de alguns princípios na formação do Movimento Armorial, em conjunto com outros artistas como Ariano Suassuna. Posicionaremos a criação do Movimento Armorial em relação ao Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife, que tinha objetivos comuns com o Centro de Cultura Popular (CPC) da UNE, nos anos 60. Verificamos como o Armorial se posicionava em oposição à proposta do MCP, quanto ao entendimento de cultura popular e como se deu a aproximação entre “intelectuais” e “povo” nos dois casos. A gravura “A espada e o dragão” é analisada demonstrando um processo de conexão entre culturas plurais.

Entendemos a gravura de Samico como um processo de hibridação entre cultura erudita e a cultura popular. Para nos voltarmos para esse processo, nos baseamos em “Culturas Híbridas”<sup>4</sup> de Néstor García Canclini. O autor propõe o estudo dos processos de hibridação visando a explicação das causas e o entendimento das diferenças, mas principalmente das desigualdades entre os processos de troca ocorridos na modernidade.

Para o entendimento das questões pertinentes à identidade e cultura, nossa referência foi “A identidade cultural na pós-modernidade”<sup>5</sup> de Stuart Hall. Para o autor, ocorreu um deslocamento nas identidades nacionais estabelecidas na modernidade a partir da relação entre centro e periferia, local e global. Entendemos a obra de Samico situada dentro desse processo de deslocamento identitário contribuindo com a formulação de uma identidade regional. Processo que passa pela integração entre cultura erudita, cultura popular e cultura de massa.

No segundo capítulo, abordaremos as sobrevivências das imagens nas gravuras de Samico. O estudo da religiosidade contribuiu para entender a sobrevivência das imagens, levando em conta as idéias de tradição, não idealizadora de transmissão e transformação. As figurações dos dragões nas gravuras “Apocalipse” e “A espada e o dragão” serão analisadas considerando os aspectos de repetição e temporalidade. A partir de um deslocamento temporal, procuramos situar a gravura do artista entre polarizações e os movimentos gerados pela oscilação entre os pólos. Buscamos observar as condições de inserção de sua gravura em um contexto social, levando em conta os aspectos técnicos, de produção e de comercialização de sua obra. Entendemos que o aspecto fronteiro, de aproximação com culturas populares,

---

<sup>4</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*; tradução Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa, 4ª ed. São Paulo: Ed. da USP 2008.

<sup>5</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

perceptível em suas gravuras, a conduziu a uma heterogeneidade quanto ao conteúdo e as formas.

A gravura “A luta dos homens” contribui para o entendimento de como a incorporação de idéias e imagens, na mente do artista, sofreu transformações e deslocamentos. A comparação com a gravura “A espada e o dragão” possibilitará uma compreensão de como as formas e os conteúdos passam por repetições e deslocamentos e sofrem transformações a partir de trânsitos temporais. Explicaremos como sua aproximação com processos culturais populares, por meio de uma vivência, contribuiu com o processo de hibridação ocorrido em suas gravuras. Localizamos sua obra em uma tradição artística, mas também religiosa por meio de sua memória familiar. No processo de deslocamento temporal, procuramos entender a descontinuidade, o intervalo durante o qual as sobrevivências são acomodadas.

É com a gravura “A luta dos anjos”, que se inicia o terceiro capítulo. Trata-se da formulação de compartimentos e a inserção de imagens correspondentes ao bem e ao mal nesses compartimentos. Procuramos estabelecer uma relação de como esse sistema de construção espacial nas gravuras de Samico se relaciona com a arte da memória desenvolvida a partir da Antiguidade, tomando como base “A arte da memória”, de Frances Yates.

O conteúdo moral das imagens nas gravuras de Samico remete a um entendimento feito pela cristandade sobre a formulação da luta do bem contra o mal. Procuramos explicar como Samico a partir de sua interpretação, das imagens criadas em seu intelecto, fundamentadas na ética cristã, produz o invisível. Para o entendimento sobre a formação de um conteúdo ético, procuramos explicar como se entende a separação entre a parte sensorial e a parte intelectual da mente e de que maneira a memória participa desses campos. Tendo como base a separação entre o campo sensorial e intelectual da mente, expomos como Samico passa a representar idéias abstratas, a partir do conteúdo de sua memória, e nesse processo faz uso de figuras identificadas com uma simbologia cristã. Ressaltamos que o processo criativo de Samico ocorreu a partir de uma tradição religiosa e artística, e não por uma leitura da obra de Tomás de Aquino e Alberto Magno, ou de outro texto sobre a arte da memória.

Entre os princípios de memorização ensinados pela arte da memória, o uso de construções arquitetônicas é estimulado para a criação dos lugares mentais da memória. Iremos estudar a importância que as construções adquirem não somente para a arte da memória, mas também na formação de um conteúdo imagético, que é observado na gravura “A luta dos anjos”. Procuramos entender a importância dada à imagem enquanto

presentificação do sagrado, de algo transcendente. Estudamos as relações de continuidade e ruptura que as gravuras de Samico apresentam em relação às imagens medievais, no que diz respeito aos temas, à composição e à transcendência das imagens.

As lembranças de Samico se baseiam nas lembranças dos grupos aos quais pertenceu. Na segunda parte do terceiro capítulo, verificamos o quanto sua memória individual se apóia na memória coletiva, conforme Maurice Halbwachs. As recordações de cada indivíduo dos grupos que Samico participou e dos lugares, dos contextos espaciais, que vivenciou, contribuíram com a formulação de um conjunto mais sólido de lembranças, explicamos de que maneira suas recordações atuaram na criação do conteúdo e da forma de suas gravuras. Ao abordamos sobre como a Igreja, enquanto um contexto espacial, contribui com a construção de um imaginário impregnado na memória coletiva, relacionamos as lembranças de Samico com a memória dos lugares religiosos. Ao interpretarmos a gravura “O triunfo da virtude sobre o demônio”, verificamos que o espaço apresenta a formulação de compartimentos e como o artista insere imagens referentes a um conteúdo cristão nesses compartimentos. Fazemos um cotejamento da gravura de Samico, tanto no que diz respeito ao conteúdo, que corresponde à oposição do bem e do mal, como da composição da imagem em compartimentos, com o afresco medieval “A descida de Cristo ao limbo”, situado na mesma capela que “A sabedoria de Tomás de Aquino”, e obra do mesmo artista. As lembranças que contribuíram na criação do conteúdo e das formas das gravuras de Samico são em sua maioria as lembranças da infância do artista. A gravura “O pecado” indica a formação da noção do artista sobre esse assunto. Segundo Halbwachs, o que memorizamos na infância fica mais bem guardado conforme a importância que os outros, principalmente os adultos, dão a certos eventos.

No quarto capítulo, estudamos a relação de continuidade entre a religiosidade cristã medieval e a religiosidade dos grupos que Samico participou a partir de duas perguntas. De que maneira a presença de criaturas imaginárias, relacionadas aos bestiários medievais em suas gravuras, constituem essa continuidade? Até que ponto os textos do Antigo e do Novo Testamento, os textos hagiográficos e poesias dos poetas populares do Nordeste brasileiro servem de fundamento à Samico?

A interpretação da gravura “Apocalipse” indica uma relação de continuidade com o tema do Novo Testamento. Identifica o conteúdo cristão em sua obra, por meio da presença de um tema bíblico, indicando a penetração da moral cristã na sociedade ocidental por meio dos

textos sagrados. Mas a análise da gravura indica não apenas continuidade, também ruptura com os textos na medida em que as gravuras são fruto da criação do artista a partir de seu conteúdo moral e não uma tentativa de ilustrar os textos. A recorrência de temas hagiográficos na gravura de Samico é analisada por meio da obra “A tentação de santo Antônio”. Identificamos aí em que medida o tema hagiográfico corresponde a atualizações dos relatos medievais sobre as vidas dos santos, ao figurar elementos da fauna e da flora regional com as relações simbólicas da hagiografia do santo.

Ao voltar sua atenção às narrativas da literatura de cordel, Samico produziu a gravura “Juvenal e o dragão”, que se relaciona com as poesias populares do Nordeste brasileiro. A figuração do dragão nessa gravura indica a presença dessa criatura no imaginário popular nordestino. As poesias de cordel apresentam continuidades e rupturas com as canções de gesta medievais, identificadas pelos temas heróicos e cristãos, retirados do imaginário medieval. A pintura de Paolo Uccello “São Jorge e o Dragão” permite um paralelo com a gravura de Samico. Constata-se que embora ambas utilizando fontes diferentes para a escolha do tema, certas relações visuais podem ser observadas entre as duas. Ao traçar linhas de comparação entre as duas obras, verificamos em que medida as continuidades e rupturas existentes entre elas correspondem a atualizações e adaptações do tema da história do santo guerreiro.

Em “Essai de poétique médiévale”<sup>6</sup> e “La lettre et la voix de la littérature médiévale”<sup>7</sup>, Paul Zumthor oferece fundamentos para nossa pesquisa. As informações sobre a poesia medieval, principalmente sobre as canções de gesta, contribuem para o entendimento da origem, do desenvolvimento e das continuidades dessa forma poética. Essa compreensão possibilita estabelecermos as semelhanças e diferenças com a poesia de cordel nas questões que dizem respeito à produção, transmissão e recepção das obras. Procuramos demonstrar que a noção de autoria é difusa nas gestas medievais, não havia a noção de plágio como entendemos modernamente. A presença de eventos históricos, que com o decorrer do tempo se transformaram em lendas e assim serviram como fonte temática para uma série de canções, a transmissão feita por meio da voz são fatores que contribuíram para a apropriação de temas, de trechos e até de canções inteiras já existentes por parte dos poetas. Esse modo de apropriação e transmissão permite traçar um paralelo com as poesias de cordel, que, mesmo tendo uma relação com a escrita e com processos de reprodução mecânica, possui semelhanças com as gestas medievais.

---

<sup>6</sup> ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*; Paris: Editions Du Seuil, 1972.

<sup>7</sup> ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix de la “littérature” médiévale*; Paris: Editions Du Seuil, 1987.

Assim como as poesias medievais tinham um uso com fins determinados em sua época, as épicas narradas pelos poetas populares do Nordeste brasileiro também possuem funções junto à sociedade. Enquanto as poesias medievais tinham funções litúrgicas e morais, e até uma propriedade metafísica, procuramos demonstrar como as poesias de cordel não tendem a transcender a realidade e nem se destinam a rituais sagrados. Porém vinculam um conteúdo moral e temático que indica uma continuidade com as poesias medievais.

Para finalizar o quarto capítulo, estudamos a importância da voz na transmissão das poesias e como a mobilidade decorrente dessa transmissão oral contribui para a continuidade do tema. Visamos explicar que a mobilidade de um tema, ou uma tradição, é o que permite que ele tenha uma continuidade, na medida em que sua flexibilidade possibilita sua adaptação a novas condições sociais. Assim, certos temas circulam não apenas em regiões geográficas distintas, mas em épocas diferentes. Nessa circulação transitam por meios diferentes e podem se relacionar tanto com a linguagem verbal como visual conforme é constatado na gravura “Juvenal e o dragão”.

As principais fontes utilizadas em nossa pesquisa foi o catálogo de exposição “Samico: 40 anos de gravura”<sup>8</sup>, da qual obtivemos as gravuras “Juvenal e o dragão – 1”, “O pecado”, “Suzana no banho” e “A luta dos homens” e os textos escritos por Frederico Morais e Ariano Suassuna sobre o artista. Utilizamos o catálogo “Samico: do desenho à gravura”<sup>9</sup> para obter as gravuras “Tentação de Santo Antônio”, “Juvenal e o dragão”, “O triunfo de virtude sobre o demônio”, “Apocalipse”, “A luta dos anjos” e “A espada e o dragão” e o texto do curador Ronaldo Brito e o depoimento de Samico aos jornalistas Cristiano Santiago Ramos e Marco Polo registrado em 2001. Adotamos como critério para escolha das gravuras as que tivessem como tema a luta do bem contra o mal. Também utilizamos como fonte uma entrevista feita com o artista, financiada pela Fundação Universidade de Brasília (FUB), nos dias 22, 23 e 24 de setembro de 2010, em sua casa em Olinda, com a qual pudemos esclarecer algumas questões que surgiram durante a pesquisa e conhecer o atelier e a metodologia de trabalho do artista. Nos anexos, além da entrevista, são apresentadas três figuras: as imagens de uma escultura de Franz Weissmann, uma pintura de Waldemar Cordeiro, artistas a quem fazemos referências no texto, e a gravura de Samico “Suzana no banho”, por ter sido

---

<sup>8</sup> Samico: 40 anos de gravura / Textos de Frederico Morais e Ariano Suassuna. 1. ed. reimpr. – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 1998.

<sup>9</sup> SAMICO: do desenho à gravura. São Paulo 2004. 80 p. Catálogo de exposição, agosto / setembro de 2004, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

mencionada. Preferimos inserir essas imagens no campo de anexos por não termos nos detido com profundidade em suas descrições e análises, mas contribuem com uma contextualização do texto.

## Capítulo I – SAMICO, MODERNISMO E MODERNIDADE

Foi a preocupação de Samico em formular uma arte que tivesse as características de ser produzida no Brasil que levou o artista a se voltar a uma manifestação da cultura popular como fonte temática de suas gravuras. O início de seu caminho como artista, ligado ao Ateliê Coletivo de Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife, é um indicativo de sua trajetória fortemente marcada pela autonomia. Enquanto a preocupação de seus colegas do Ateliê Coletivo era produzir uma arte engajada politicamente, na qual o homem era representado como tema central, Samico estabelecia uma relação lírica do ser humano com seu ambiente.

Frederico Moraes aponta que a preocupação dos integrantes do Ateliê era fazer da arte uma forma de educação política, daí a adoção do realismo social como modelo, o que gerou alguns dogmas estéticos. Era necessário representar o homem em cenas de trabalho, ou com seus objetos que remetessem ao trabalho, seguindo o exemplo dos muralistas mexicanos. A preocupação com a função social da arte era uma forma de lutar contra a arte acadêmica vigente na província e um processo de renovação na arte pernambucana<sup>10</sup>. Aracy Amaral cita esse mesmo aspecto de oposição à arte acadêmica, bem como o dogmatismo que caracterizou as diretrizes do Ateliê. Não acreditamos que houvesse a imposição de um dogma por parte de alguém, mas como propõe a autora, que com a perspectiva de uma renovação na arte pelo aprofundamento na realidade local, a problemática social teria forte penetração entre os artistas do Ateliê, por uma identificação tradicional nordestina com a arte popular<sup>11</sup>.

A primeira xilogravura de Samico, “Cena campestre”, (fig. 01), produzida em 1957 quando ainda morava em Recife, já apresenta um afastamento dos princípios que norteavam a produção do Ateliê. Samico representa, em primeiro plano, uma cabra deitada junto a um arbusto; no centro há um menino sentado no chão, encostado no tronco de uma árvore; ao fundo, o horizonte, o céu e três árvores compõem a paisagem.

---

<sup>10</sup> Samico: 40 anos de gravura, op. cit. p. 7.

<sup>11</sup> AMARAL, Aracy. *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970*. São Paulo: Livraria Nobel, 1984. p. 190.



Fig. 01 – Gilvan Samico – *Cena campestre*, 1957.  
Xilogravura, 54,8 x 33 cm.  
Fonte: Acervo do autor

Para Frederico Moraes, Samico representa um pastor de cabras em um momento de ócio<sup>12</sup>. Podemos acrescentar até mesmo que nada indica uma relação com o trabalho: talvez o menino não seja nem um pastor, pois parece tocar uma harmônica enquanto contempla a paisagem. Nem a cabra está procurando seu alimento, pode ser um animal de estimação do menino. A identificação com o realismo social se dá não pelo tema ou pela dramaticidade, mas pela maneira de construção da linha, é com o entalhe da goiva que Samico as concebe, e, assim, o artista produz linhas brancas que delimitam os contornos e dão luminosidade à gravura. Observamos a destreza do artista na representação das figuras principais. As incisões

<sup>12</sup> Samico: 40 anos de gravura, op. cit. p. 7.

finas e precisas produzidas pela goiva manejada pelo artista, que definem a forma do menino e da cabra, indicam intimidade e delicadeza no desbaste da madeira, mesmo no ato agressivo de gravar sua superfície com uma lâmina.

Ao mudar-se para São Paulo em 1957, Samico frequentou a oficina de gravura no Museu da Arte Moderna com Lívio Abramo, paulista de Araraquara, (1903 – 1992, Assunção, Paraguai). A partir de seu aprendizado com Lívio, passou a elaborar as texturas de modo a organizar a composição da gravura, explorou possibilidades diversas como a justaposição de linhas, o preenchimento de áreas com tramas ou texturas, o uso de recursos gráficos diversos na obtenção de efeitos de luz e sombra e na representação de elementos naturais ou urbanos. Os aspectos compositivos na obra de Samico foram privilegiados em relação a uma produção preocupada com a função social da arte, assim como na obra de Abramo, que mesmo com seu engajamento político não permitiu que esse prevalecesse sobre a forma. Lívio desenvolveu xilogravuras, cujas composições chegaram a se aproximar do abstrato a partir do uso de texturas, como na gravura “Espanha – Castilla Vieja”, de 1953 (fig. 02).



Fig. 02 – Lívio Abramo – Espanha – Castilla Vieja, 1953.  
Xilogravura, 25 x 12,8 cm.  
Fonte: Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos.

Abramo confere ao mesmo tempo dinamismo e estabilidade à imagem. Na parte central, as linhas horizontais criam uma área que atravessa a gravura de um lado ao outro gerando a impressão de um relevo no horizonte. O ritmo das linhas oblíquas na parte superior,

que parecem cair sobre o terreno como uma chuva tempestuosa, confere um caráter dinâmico à imagem. O dinamismo é reforçado pelas diagonais em outros sentidos que as interrompem, como nuvens, montanhas ou relâmpagos. A parte inferior da gravura apresenta áreas horizontais nas quais o artista explora resultados formais variados, a partir da possibilidade de uso diverso da técnica, de incisão na madeira. Se por um lado essas áreas sugerem uma profundidade, um campo de visão, por outro também parecem camadas geológicas, conforme declarou o próprio artista<sup>13</sup>. A variedade de texturas que preenche toda a superfície da gravura possibilita uma investigação visual por parte do observador, encontrando tanto estabilidade, na base sólida da terra, como dinamismo com o movimento do céu.

A partir de seu contato com Abramo, Samico aprendeu a explorar as possibilidades de gravação na madeira, o uso de recursos gráficos na obtenção de resultados formais diversos. Porém segue um caminho diferente: enquanto Abramo explorou a gravação na madeira com golpes dotados de certa liberdade formal, Samico grava texturas geometricamente planejadas. Revela os traços do mestre ao explorar toda a superfície da gravura de modo a compor uma unidade integrando áreas diversas. Para Samico, esses recursos também ganham dimensão distinta que a de Abramo, pois remetem ao encantado, ao metafísico, diferentemente da matéria sólida, terrena, representada nas camadas geológicas.

O período em que morou no Rio de Janeiro foi mais longo, de 1958 a 1965, quando estudou com Oswaldo Goeldi (1895 – 1961) na Escola Nacional de Belas Artes e trabalhou no escritório de projetos de design de seu conterrâneo Aloísio Magalhães (1927 – 1982). Para Moraes, Samico gravou atmosferas soturnas com poucos traços e passou a tratar a cor como entidade autônoma por influência de Goeldi<sup>14</sup>. Goeldi nasceu no Rio de Janeiro, foi desenhista, gravador e ilustrador que pode ser considerado como um dos principais artistas modernistas brasileiros. Seu trabalho se desenvolveu à margem do grupo da Semana de 22, porém próximo à poética modernista, participando da busca de afirmação da bidimensionalidade e da autonomia da obra de arte visual e mantendo uma independência em relação ao mercado de arte de sua época, associado ao aparato estatal. Também foi um artista que acompanhou de perto a transformação dos processos de industrialização, sendo afetado pela relação com a indústria editorial e a cultura de massa. Em suas representações urbanas, aparecem os “tipos” criados pelo artista, imagens alegóricas do homem comum, com chapéus, casacos e guarda-chuvas, a cidade com seus postes e lampiões. Ícones repetidamente

---

<sup>13</sup> Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos – III volume / Anna Bella Geiger... [et al.]; coordenação Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora. – Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1997, p. 128.

<sup>14</sup> Samico: 40 anos de gravura, op. cit. p. 9.

trabalhados em suas ilustrações são os peixes – alegorias míticas –, os lampiões, a casa, o urubu, o chapéu-e-casaco, sinais do misterioso, do sublime inserido, de forma discreta, no cotidiano<sup>15</sup>.

Em seu aprendizado com Goeldi, Samico explorou a síntese no traço, representou o ser humano em cenas noturnas, porém não carregadas de carga dramática, como os expressionistas europeus, que vivenciaram a guerra. Nas gravuras de Samico, a relação do ser humano com o ambiente acontece impregnada de lirismo, presente em sua obra desde “Cena campestre”. Mas um dos pontos fundamentais na gravura de Samico que se apoia no aprendizado com Goeldi é o uso da cor, aplicada em áreas e objetos específicos, ganhando uma dimensão simbólica, que, no caso das gravuras de Samico, alcança um patamar metafísico.

É a partir dos anos 60 que as gravuras do artista pernambucano passam a ter como referência temática a literatura de cordel. Samico passa da representação do ambiente natural que o cercava e coloca seu universo imaginário nas gravuras. O artista procede a uma inversão no modo de gravar a madeira. Inicialmente suas gravuras eram escuras e construídas com linhas brancas, sendo que o entalhe na madeira concebia cada linha. Então, Samico passa a construir suas gravuras delimitando o contorno dos objetos com uma linha preta, desbastando na madeira a parte externa e interna das figuras, mantendo apenas como superfície que recebe a tinta, a linha de contorno, preta, e reduzindo ao mínimo os elementos e as texturas. As imagens passam a ser despojadas dos detalhes, se tornam claras e iluminadas. A cor branca deixa de se limitar às linhas e pequenas áreas de luz e passa a ocupar a superfície da gravura.

A relação com a literatura de cordel nordestina produziu novos elementos temáticos e visuais em sua obra. A gravura popular nordestina, utilizada para ilustrar as capas dos folhetos, atuou como uma vertente no sentido da simplificação, da sintetização narrativa e visual na obra de Samico. Mas acreditamos que outro fato também pode ter contribuído de modo significativo para esse processo de síntese: a experiência do artista no escritório de projetos de *design* fundado por Aloísio Magalhães. Seu contato com processos industriais de reprodução da imagem deve ter ido além da relação que seu mestre Goeldi tinha com a indústria gráfica como ilustrador. Magalhães atuou em diversos campos das artes visuais e das

---

<sup>15</sup> RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: Iluminação, Ilustração*. São Paulo: COSAC NAIFY e FAPESP, 2006, 316 p.

artes cênicas. Atuou como cenógrafo e figurinista no Teatro do Estudante de Pernambuco. Estudou gravura no Atelier 17 com o gravador inglês Stanley William Hayter. Criou em 1954, em Recife, a oficina tipográfica “O Gráfico Amador”, que tinha o intuito de publicar pequenas tiragens de textos literários, ilustradas, numeradas e assinadas pelos autores. Como *designer* foi responsável pela criação de vários projetos de identidade visual como o símbolo da Petrobras, da Fundação Bienal de São Paulo, da Universidade de Brasília, para citar apenas alguns. O escritório que fundou em 1960, em sociedade com dois arquitetos, era voltado para o desenvolvimento de projetos arquitetônicos e de programação visual, símbolos, logotipos, projetos de sinalização, cartazes. Esse escritório em 1976 já não atuava mais na área de projetos arquitetônicos, passou a ser chamado PVDI (Programação Visual Desenho Industrial) e ainda atua comercialmente.

A relação com processos de reprodução gráfica, a criação de logotipos e símbolos para empresas, envolve uma simplificação da imagem, ao menos no momento em que Samico trabalhou no escritório de Magalhães envolvia. Hoje, por meio de processos computadorizados, é possível a obtenção de uma variedade maior de efeitos e formas quanto ao uso da imagem. Porém, na época era necessário que os logotipos e os símbolos fossem construídos por meio de desenhos técnicos, para garantir uma reprodução padronizada. O que contribuiu para uma tendência à simplificação e geometrização das formas. E um processo de geometrização e simplificação da imagem é percebido na obra de Samico. Processo que aconteceu, acreditamos que não por acaso, durante o mesmo tempo em que trabalhou com seu contêrrâneo. Samico utiliza régua, esquadros e compasso para construir o desenho sobre a madeira. Esse uso de instrumentos de desenho não poderia ser visto como o mesmo processo praticado pelo artista quando trabalhou no escritório? Sua habilidade técnica não se manifesta somente na gravação da madeira, e as texturas, meticulosamente planejadas e construídas, que provocam tanto encantamento com sua obra, necessitam da habilidade do artista habituado ao uso de instrumentos técnicos de desenho. Até mesmo o processo mental de pensar sinteticamente a imagem pode ser visto como um ponto em comum entre a obra de Samico e os processos de criação praticados no escritório onde trabalhou. Mesmo não atuando diretamente no processo de criação, quando a atividade criativa envolve a participação de indivíduos diferentes sempre há algo de cada indivíduo no resultado final e algo do produto final em cada indivíduo. A atuação de Goeldi, no sentido de afirmação da bidimensionalidade e da autonomia da obra de arte visual, e sua relação com a indústria editorial e com a cultura de massa tiveram forte peso na formação de Samico como artista moderno, mas também

podemos dizer que sua relação com as artes gráficas, ao trabalhar no escritório carioca de seu conterrâneo, também contribuiu de modo significativo nesse sentido.

### 1.1 Cultura popular e tradição

Samico sabia que sua gravura tinha algo de lírico que a diferenciava da gravura expressionista e dramática de Goeldi. Mas ainda assim ficava incomodado por não haver uma sinalização de que estava fazendo uma gravura brasileira e, a partir de 1960, o artista se voltou para a gravura popular. A aproximação com a cultura popular no intuito de encontrar novos caminhos para a arte não ocorreu somente no Brasil. Artistas como o britânico Richard Hamilton (1922-2011) e os norte-americanos Andy Warhol (1928-1987) e Roy Lichtenstein (1923-1997), entre outros, usaram imagens obtidas junto à cultura de massa ou ícones populares como fonte para suas obras. Alguns também apresentaram uma síntese formal própria dos processos industriais de reprodução. No Brasil, o contato com a cultura popular se deu por diversos meios, seja com a cultura de massa, como aconteceu nos Estados Unidos, seja com a cultura popular relacionada com as formas tradicionais, que foi o caso de Samico. Acreditamos que o artista seguia um caminho independente do processo de aproximação com a cultura de massa que ocorria internacionalmente. Havia uma perspectiva internacional de transformações que compreendiam não apenas os processos de industrialização, mas principalmente as formas de pensar. E a partir de circunstâncias comuns, porém em condições geográficas distintas, as formulações culturais podem apresentar tanto distinções como similaridades. Como percebemos no caso de Samico.

Naquele momento, as transformações operadas pela modernização eram vistas como incompatíveis com as tradições, principalmente entre as formulações sobre os conceitos de cultura popular elaborados pelos intelectuais ligados ao Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes (CPC/UNE). Contudo, a tradição e transformação não precisam ser vistas como questões incompatíveis, mas complementares, pois a tradição não implica em uma recusa às mudanças e a modernização não exige a extinção das tradições<sup>16</sup>. A idéia de que as tradições devem ser preservadas, quase como relíquias intocadas, se origina com o pensamento romântico.

---

<sup>16</sup> CATENACCI, Vivian. Cultura Popular: entre a tradição e a transformação. São Paulo em Perspectiva vol.15 no.2 São Paulo Apr./June 2001. In: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>

Entre o final do século XVIII e o início do século XIX, com o florescimento do Romantismo, artistas e intelectuais se voltaram para a produção cultural dos grupos afastados dos grandes centros, na procura de encontrar suas raízes. Com a redução dos processos artesanais, decorrente da Revolução Industrial, e com a padronização da língua escrita que ocorreu com a formação das nações, se formulou a idéia de que as sociedades orais e tradicionais tenderiam ao desaparecimento. A percepção de que havia formas arcaicas que não haviam se dissolvido no processo de homogeneização operado pela modernização das sociedades provocou interesse, por parte de intelectuais de diversas áreas, pelos conhecimentos tradicionais mantidos entre povo. Nesse contexto, o folclore se firmou como disciplina científica, que visava resgatar os saberes tradicionais, o “conhecimento do povo”, que serviria às nações como fonte de legitimidade na formulação de uma identidade nacional. Segundo Rita Segato de Carvalho, esse processo inserido dentro do pensamento positivista tinha como objetivo o registro e as classificações das manifestações populares. Havia uma discussão para delimitar o campo e os critérios formais para identificar o tipo de cultura que seria folclórica e quanto ao tipo da sociedade que serviria de base para o desenvolvimento de uma cultura folclórica. O debate que visava registrar os tipos dos fenômenos, classificando-os e delimitando-os, perdeu a vigência, e o modo da antropologia trabalhar cultura e sociedade tornou as questões voltadas para a classificação dos objetos colocadas pelos folcloristas praticamente sem sentido<sup>17</sup>.

Segato aponta na obra de Max Weber um dos pontos de apoio que provocaram uma mudança na maneira de entender a cultura. Segundo a autora, o pensamento de Weber privilegia o aspecto racional da ação para ela se constituir como um objeto a ser pensado pelas ciências sociais. Para ser uma ação racional, é preciso que ela seja caracterizada pela intenção de quem a produz de dirigir-se a um objetivo de maneira eficaz. A ação tradicional ocorre sob a influência do costume e do hábito -- portanto não é racional e, assim, os costumes que são padrões automáticos de comportamento se tornam relevantes para a Sociologia apenas se racionalizados para um fim. O interesse sociológico está no sistema de idéias, valores e intenções que dão sentido aos comportamentos e pelo qual eles podem ser explicados. Na caracterização da ação social, o campo das idéias e dos sistemas de valores se torna mais importante que o campo formal. Por isso, a constituição dos objetos da cultura e da sociedade, como temas abordáveis pelas ciências sociais, passa do nível fenomênico para o nível

---

<sup>17</sup> CARVALHO, Rita Laura Segato de. *Folclore e Cultura Popular – Uma Discussão Conceitual*. A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular. In: Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 112 p. pp. 14 – 17.

fenomenológico. O que permite a construção de um comportamento como objeto de estudo é a intenção entendida a partir do sistema de valores de quem produz a ação, ou seja, o nível não visível da ação se tornou o ponto central das análises. No entanto, a autora propõe em suas considerações finais que a perspectiva da forma não precisa ser descartada, mas é necessário pensá-la sob uma ótica mais sofisticada, a partir de uma articulação entre forma e cognição<sup>18</sup>.

Mesmo se voltando para um objeto da cultura popular ligado à tradição, Samico não se limitou às formas, trazendo sua experiência sensível para a construção de suas gravuras. Seu contato com a literatura oral tanto profana como sagrada, as épicas contadas pelo empregado de sua casa, bem como as missas e salmos ouvidos e recitados repetidamente aparecem nas gravuras reformulados pela imaginação do artista. O artista retira seu conteúdo de sua vivência, e segundo seus critérios éticos e morais articula sua imaginação. Samico não recusa as transformações, ao contrário, as produz, busca em suas raízes formas verbais e visuais e as modifica. Samico fez duas gravuras com o tema “Juvenal e o dragão”, ambas no ano de 1962. As diferenças apresentadas entre as duas exemplificam esse processo de transformação operado na forma pelo artista, em um sentido de sintetização da imagem, mas também de transformação do próprio artista. A gravura “Juvenal e o dragão – 1” (fig. 03), foi produzida antes da gravura “Juvenal e o dragão” (fig. 04). Após fazer a primeira delas, percebeu que havia representado um cachorro a menos. Ao refazê-la, o artista não apenas acrescentou o cachorro, mas atuou no sentido de sintetizar a imagem.

---

<sup>18</sup> CARVALHO, op. cit. p. 18.



Fig. 03 – Gilvan Samico – *Juvenal e o dragão – 1*, 1962.  
Xilogravura, 33,7 x 39,4 cm.  
Fonte: Samico: 40 anos de gravura

Na gravura, a luta acontece diante da gruta. No centro, o dragão está voltado na direção de Juvenal à direita. À esquerda, um de seus cães está situado atrás do dragão. Esse esquema básico é mantido pelo artista ao fazer a segunda gravura. No entanto, observamos na comparação entre as duas um processo de reformulação visual, de geometrização, de síntese da imagem, ao fazer a segunda. A forma como Samico representa os elementos e utiliza as texturas nessa gravura aproxima a cena de um espaço natural, diferente daquela, que tende a uma planificação. A representação do sol, que projeta os raios no céu, invoca a presença do sagrado. O outro cachorro, na parte superior à direita, está afastado da cena da luta, em um segundo plano parece apoiado sobre o morro que abriga a gruta. No entanto, a área branca descrita pela superfície do morro gera uma planaridade que aproxima os planos de representação, de modo que o cachorro parece flutuar sobre a cabeça do herói. A cabeça do cachorro ultrapassa o limite superior do morro e está sobre os raios projetados pelo sol no céu,

o que indica uma linha de contato com o sol e contribui com sua condição de fantástico, de transcendente. As cores, aplicadas no sol e no punhal do herói, afirmam a importância hierárquica desses elementos, o sol um elemento celestial e o punhal, por ser feito de metal, um elemento da terra.

Mesmo com indicações do metafísico, a gravura se aproxima da realidade visível, principalmente quando comparada com a segunda representação da narrativa. A irregularidade dos detalhes gráficos aponta nessa direção, como o solo sobre o qual acontece a luta, o detalhe da sombra na entrada da gruta, o preenchimento do corpo dos cachorros, de Juvenal, mas, principalmente do dragão. A posição do dragão e o contato entre o herói e o monstro acontecem de modo similar nas duas gravuras. Juvenal enfrenta o dragão em um embate corporal, com uma das mãos segura o chifre, com a outra o golpeia. O réptil, contorcido com o golpe, descreve uma espécie de espiral no centro da gravura. Os detalhes em seu dorso representam escamas, mas é principalmente por meio das asas que a profundidade é evidenciada pela ausência de iluminação na que está mais ao fundo.



Fig. 03 – Gilvan Samico – *Juvenal e o dragão* – 1, 1962.  
Xilogravura, 33,7 x 39,4 cm.  
Fonte: Samico: 40 anos de gravura



Fig. 04 – Gilvan Samico – *Juvenal e o dragão*, 1962.  
Xilogravura, 33,7 x 39,4 cm.  
Fonte: Samico, do desenho à gravura

Não apenas quanto à forma, mas a própria representação da narrativa indica a transformação na obra de Samico. Enquanto na primeira gravura, o artista representou apenas o momento do embate, na segunda, a presença das pombas representa momentos temporais diferentes. Na história verbal, elas não fazem parte da cena da luta, os cachorros se transformam nas pombas no final da história, após terem considerado finalizada sua missão junto a Juvenal. Dessa maneira, Samico promove uma compressão do tempo e do espaço no processo de recriação da gravura. Combina tempos e espaços distintos em uma mesma

imagem, o que passará a ser recorrente em muitas de suas gravuras. A compressão do espaço e do tempo é uma questão colocada pela modernidade, o desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação permite não apenas deslocamentos com mais rapidez, como gera uma aproximação espacial e temporal ao transportar a voz e a imagem para lugares diferentes ao mesmo tempo.

## 1.2 Samico e o Movimento Armorial

Quando Samico se voltou para uma manifestação da cultura popular, não o fez com a intenção de recuperar a cultura do povo. O artista procurou uma vertente sobre a qual pudesse construir uma arte com características brasileiras. Samico não precisou deslocar seu ponto de vista para a visão de outro grupo, pois o processo de troca com a cultura popular foi uma condição vivenciada por ele. Em função da estabilidade da organização social, as circunstâncias regionais no Nordeste mantiveram tradições herdadas do modelo português, à época dos descobrimentos, entre a cultura oral do povo nordestino. Segundo Lígia Vassalo, a herança do modelo português emigrou com a memória dos colonizadores e ocorreu em diversas manifestações da literatura oral, entre elas o cordel<sup>19</sup>. Dessa maneira, pela sua experiência sensível, o artista teve contato com a cultura popular que manteve formas e temas arcaicos. Essas formas e temas que surgiram na Europa medieval migraram com os colonizadores e sobreviveram na sociedade nordestina, sofrendo adaptações às realidades locais. Mas o fato de terem encontrado continuidade indica que existem características semelhantes entre a sociedade medieval européia e a nordestina, que se estabeleceu nos inícios da colonização.

Esse processo de troca com a cultura popular faz parte da essência do Movimento Armorial. A estreita relação estabelecida por Samico com a cultura popular e a maneira de abordar o assunto veio a estabelecer boa parte dos fundamentos do que Suassuna definiu como uma Arte Armorial. O Movimento Armorial não foi criado sobre um conjunto de regras que deviam ser obedecidas. O processo foi inverso: a partir de um conjunto de obras já existentes é que se formulou uma teoria, algo que servisse como princípio norteador para uma produção Armorial. O Movimento se insere dentro de um processo de renovação dos conceitos e técnicas artísticas na linha da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Também

---

<sup>19</sup> VASSALO, Lígia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 69.

surgiu como uma ruptura com a proposta de elaborar a arte excessivamente engajada proposta pelo Movimento de Cultura Popular, ligado ao CPC da UNE. O CPC surgiu em 1961, como produto e como tentativa de responder, por meio da arte, as questões colocadas por um contexto.

A conjuntura política nos anos 50/60 foi marcada por grande agitação política e cultural. Com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek promovendo a industrialização com a participação de multinacionais e a inauguração de Brasília, havia a impressão de que se vivia um momento de ruptura histórica. A renúncia de Jânio Quadros e a expectativa de reformas de base no governo João Goulart, a desapropriação de terras para a reforma agrária promovida por Brizola no Rio Grande do Sul, o crescimento das ligas camponesas e dos conflitos entre posseiros e latifundiários, no contexto internacional a Revolução Cubana, tudo isso se apresentava como um indicativo de que havia um processo revolucionário em curso. Acreditava-se que transformações importantes ocorreriam na sociedade em curto prazo. Temas políticos como o nacionalismo, a democratização, a modernização e a valorização do povo entraram em discussão no meio universitário. Inserido nesse contexto, a preocupação do CPC era a construção de uma cultura nacional popular que visasse a transformação da sociedade brasileira. O povo seria responsável por essa transformação, porém não tinha consciência dessa missão, e cabia aos intelectuais do CPC despertar a consciência revolucionária do povo. Para isso, a arte seria usada como veículo de articulação e comunicação com o povo, logo, a arte desvinculada da militância política e da realidade social era rejeitada como arte alienada e alienante<sup>20</sup>.

Essa proposta do CPC se mostrava desvinculada da realidade do povo, ela negava a validade das manifestações populares. No entanto, para Samico, a lógica é outra, são nas manifestações populares nas quais o artista encontrou uma fonte para a formulação de sua arte. Não exatamente à maneira dos folcloristas, mas Samico e seus companheiros do Armorial se voltaram a objetos tradicionais da cultura popular nordestina, e os reinseriram em um novo contexto, a partir de suas interpretações, operando uma transformação nos objetos e em si mesmos. A produção de uma arte erudita com raízes na cultura popular nordestina foi parte de um processo de integração e troca. Entendemos a obra de Samico como uma espécie de integração, de ponto de contato entre a tradição, presente por meio das formas arcaicas encontradas na cultura popular nordestina, e a modernidade, pelo conteúdo de seu

---

<sup>20</sup> CATENACCI, op. cit. pp. 32 – 33.

aprendizado junto às academias de belas artes com Abramo e Goeldi, e sua relação com as artes gráficas e processos industriais.

O contato que Samico teve com a literatura de cordel implicava uma situação de transformação. A recepção feita pelo artista das narrativas, em sua infância, fazia parte de um processo oral. As condições sociais do Nordeste contribuíram com a presença de temas e técnicas arcaizantes identificadas com a cultura medieval. Esses traços foram mantidos em boa parte pela cultura oral. De modo que Samico teve contato com formas de cultura fortemente enraizadas no medievo europeu, e o fez como fizeram os medievais, por meio de uma recepção oral. Assim como os medievais, as elites participavam não apenas das suas manifestações, mas também das manifestações da cultura popular. Porém, no momento em que se voltou para a literatura de cordel como fonte para sua produção artística, uma série de mudanças já haviam sido operadas nessa forma literária. Não haveria motivos para Samico supor que a forma não pudesse ser alterada, remanejada, revisitada conforme um novo ponto de vista adotado por ele. A transformação já fazia parte da própria condição de continuidade dessa tradição aos olhos do artista. Para o Samico menino, eram histórias fantásticas, de heróis e princesas, e, como artista, também passou a compreendê-las como impressos tipográficos, uma linha de contato entre o tradicional e o moderno.

A proposta do Armorial se inseriu dentro dessas circunstâncias. Como negação de uma arte revolucionária engajada, afastada da realidade do povo, e como aproximação com as manifestações populares para formulação de uma identidade a partir da arte. A partir dessa proposta, formas arcaicas medievais passaram a integrar um conteúdo temático e formal para os artistas armoriais. Esse processo de troca não foi estranho aos grupos. O cosmopolitismo herdado da cultura medieval lusitana e reforçado por ter sido uma sociedade instalada entre outras ainda mais diferentes compreendia uma aceitação de culturas diversas. Assim, os traços medievais da sociedade nordestina se fazem presentes na arte Armorial, por meio da formulação de Samico, como um dos artistas que concebeu o movimento a partir de sua produção.

Observamos traços que integram arcaico e moderno, popular e erudito, religioso e laico, na gravura “A espada e o dragão” (fig. 05). A imagem está dividida em duas janelas, uma superior representando o espaço celeste com uma moldura branca e um cavaleiro no centro, e uma inferior com uma moldura preta, correspondente ao espaço da terra, com a representação de um dragão também centralizado.



Fig. 05 – Gilvan Samico – *A espada e o dragão*, 2000.  
Xilogravura, 93 x 48,7 cm.  
Fonte: Samico, do desenho à gravura

Na área superior observamos no detalhe (fig. 06), inserido dentro de um quadrilóbulo, uma forma típica medieval, o cavaleiro parte de uma área branca, iluminada, para uma zona de sombra, separadas por uma linha vertical. Não está apoiado sobre nenhuma base terrestre, o que confere um caráter celestial à sua localização, reforçado pela presença de astros na área escura ao seu redor. A lua, durante a Idade Média, carregou resquícios da crença pagã em fórmulas de juramento e costumes tidos como supersticiosos<sup>21</sup>. Se entendermos a lua como um símbolo do Islã, podemos também associar a estrela de seis pontas como um símbolo judaico. O que indica uma característica cosmopolita de convivência entre religiões diferentes.



Fig. 06 – Gilvan Samico – *A espada e o dragão*, 2000.  
Detalhe

Identificamos o cavaleiro com a descida do Espírito Santo no dia de Pentecostes. Nos Atos dos Apóstolos é descrita a descida.

“De repente, veio do céu um barulho como o sopro de um forte vendaval, e encheu a casa onde eles se encontravam. Apareceram então umas como línguas de fogo, que se espalharam e foram pousar sobre cada um deles. Todos ficaram repletos do Espírito Santo”<sup>22</sup>

O adorno vermelho em seu chapéu lembra mais uma chama que uma pluma. Posicionado sobre a cabeça do cavaleiro indica uma iluminação Divina a ele. A referência do

<sup>21</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. p. 227.

<sup>22</sup> (At 2,1-4)

fogo com o Senhor aparece também no Êxodo, “Toda a montanha do Sinai fumegava, porque Javé tinha descido sobre ela no fogo”<sup>23</sup>. O raio em seus trajes também aparece como um símbolo Divino<sup>24</sup>. As curvas que se expandem do quadrilóbulo e invadem o espaço celestial da janela inferior assemelham-se a uma nuvem. A nuvem pode ser encontrada no Êxodo, ao ser descrita a aliança de Javé com os filhos de Israel, indicando a aproximação divina<sup>25</sup>.

No Apocalipse também encontramos algumas referências ao raio, à chama e à nuvem como símbolos do Senhor. Ao proclamar Jesus como o centro da fé cristã, o evangelista o associa com nuvens e com o fogo<sup>26</sup>. Ao descrever a visão que teve do céu, o apóstolo cita um trono de onde saíam relâmpagos, vozes e trovões<sup>27</sup>. Quando anuncia a vinda do Reino de Deus, associa com relâmpagos e trovões<sup>28</sup>. O relâmpago remete ao juízo final, e por esse aspecto percebe-se o caráter ortodoxo da religiosidade cristã impregnada no artista, a formulação com características urbanas, diferente da festiva que se manifestou no interior. A figura do cavaleiro montado em um cavalo branco também sugere a identificação do tema com o julgamento final<sup>29</sup>. E, quando Cristo vence as forças do mal, é associado a um cavalo branco<sup>30</sup>.

A composição em X dos elementos brancos e pretos em torno do quadrilóbulo e de sua moldura confere caráter dinâmico à composição. Essa disposição é também um tipo de construção tipicamente medieval chamada em francês “*en chiasme*”. Termo usado na escultura para definir a oposição diagonal entre os membros superiores e inferiores do modelo. É usado também para definir a disposição de duas frases sintaticamente idênticas que formam uma antítese ou constituem um paralelo. Observamos aqui o esquema de oposição maniqueísta entre virtudes e vícios, também medieval. A antítese entre o bem e o mal, o branco e o preto, sem tons intermediários. A própria construção do quadrilóbulo e seu preenchimento são constituídos por oposições rígidas.

Na janela inferior, em primeiro plano, um dragão centralizado repousa solenemente sobre uma base horizontal simétrica adornada com um tratamento gráfico de formas geométricas (fig. 07). O dragão com os pés bem assentados sobre a base tem uma espada cravada no peito, cospe uma labareda para o alto, enquanto sua cauda aponta como uma seta

---

<sup>23</sup> (Êx 19,18)

<sup>24</sup> (Êx 19,16)

<sup>25</sup> (Êx 19, 9)

<sup>26</sup> (Ap 1,7-14)

<sup>27</sup> (Ap 4,5)

<sup>28</sup> (Ap 11,19)

<sup>29</sup> (Ap 6,2)

<sup>30</sup> (Ap 19,11-12)

na direção do cavaleiro. A riqueza do tratamento gráfico que preenche o corpo do dragão indica a importância atribuída a ele. Sua ambivalência simbólica gera um trânsito entre a cultura cristã e a pagã, pois na cristandade medieval o dragão tem sempre uma conotação negativa. No segundo plano, duas áreas se contrapõem verticalmente. A inferior, sobre a qual está o corpo do dragão, é densa, quase inteiramente preta, apenas com uma faixa azul horizontal curvada para cima que estabelece o limite entre o mundo natural do globo terrestre e o mundo celestial; a área superior, de menor densidade, é representada pela nuvem. As curvas descritas pela expansão do quadrilóbulo se contrapõem à faixa azul terrestre e à labareda, indicando o esquema de oposição hierárquica vertical entre o bem e o mal.



Fig. 07 – Gilvan Samico – *A espada e o dragão*, 2000.  
Detalhe

Observamos que a oposição às forças do mal não está representada apenas pela nuvem. A espada cravada no peito do dragão remete ao instrumento de julgamento Divino no

livro do Apocalipse. O modo hierático que o corpo do dragão está representado o assemelha à esfinge do Egito, o que o remete ao livro profético de Ezequiel. Nele a espada também faz referência ao julgamento do Senhor, nesse caso, sobre o poder do faraó egípcio representado pelo dragão<sup>31</sup>. O profeta anuncia o dia da queda do Egito<sup>32</sup>.

O tratamento gráfico construído nessa gravura indica uma erudição do artista ao obter um resultado que possibilita ao observador estabelecer um longo diálogo com a gravura. Algumas soluções gráficas se repetem entre gravuras diferentes, outras se repetem em áreas diferentes dessa mesma gravura. O que não reduz a riqueza investigativa, ao contrário, gera ritmos visuais que, ao se repetirem, contribuem para a unidade da imagem. A base sobre a qual se assenta o dragão também recebe uma textura primorosa. Mesmo sendo geométricas, as formas e a cor verde a identificam com elementos vegetais. Essa aproximação que o dragão estabelece com elementos naturais, tanto por parte do tratamento gráfico como pela contiguidade, reforçam o significado ambíguo na gravura.

### 1.3 Cultura e hibridação

A gravura de Samico compreende um processo no qual popular e erudito se misturam. O popular contribui como fonte temática e formal, mas sua gravura é erudita. Trata-se de um processo de hibridação. Segundo Néstor García Canclini, é um processo de combinação entre estruturas ou práticas diferentes que gera novas estruturas, objetos e práticas. Os processos de hibridação podem ocorrer de modo não planejado, como resultado de processos migratórios, turísticos, na medida em que os grupos tradicionais inserem seus produtos no mercado conforme as demandas turísticas, e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Também surge da criatividade individual e coletiva na arte, na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico, a partir da reconversão de um patrimônio inserido em novas condições de produção e mercado<sup>33</sup>, como os conteúdos da cultura popular na gravura de Samico. O patrimônio cultural popular é inserido na gravura de Samico como decorrência de um processo criativo, a partir da identificação de camadas da elite urbana com manifestações populares.

---

<sup>31</sup> “Assim diz o Senhor Javé: Aqui estou eu contra você, Faraó, rei do Egito, enorme dragão deitado no meio do rio Nilo [...] Vou trazer contra você a espada e eliminar homens e animais” (Ez 29,3-8)

<sup>32</sup> “está chegando o dia de Javé; o tempo das nações será dia de nuvens escuras. A espada chegará ao Egito” (Ez 30,3-4)

<sup>33</sup> GARCÍA CANCLINI, op. cit. p. XIX.

O autor desenvolve o conceito de hibridação e recusa a idéia de que as formas culturais sejam puras. A tentativa de delimitar identidades locais autocontidas, que se afirmam como opostas à sociedade nacional ou à globalização, é definida por um processo de abstração de traços, como línguas, tradições, condutas estereotipadas. Essa delimitação não leva em conta a história de misturas na qual a identidade foi formada. Isso leva a uma rejeição das maneiras diferentes de falar a língua, de fazer música ou de interpretar as tradições. As diversas formas de apropriação de repertórios heterogêneos geram modos diferentes de segmentação dentro de uma sociedade. O estudo dos processos culturais não serve para afirmar identidades auto-suficientes, mas para se situar em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações<sup>34</sup>. O repertório dos poetas e dos gravadores populares nordestinos, por sua vez, é fruto de um longo processo de transformações e hibridações. Esse processo não transformou seu conteúdo em uma massa homogênea, ao contrário, nessa incorporação, formas e conteúdos são criados pelo povo conforme as condições estabelecidas com o objeto. Assim, ocorrem variações que enriquecem seus valores simbólicos, ao invés de empobrecer e padronizar os conteúdos. Essa riqueza simbólica está incorporada na gravura de Samico. “A espada e o dragão” se apresenta como uma síntese dessa pluralidade, seja pelos símbolos reconhecíveis e toda a carga de ambivalência, como pelo uso das texturas que mesmo não carregando um valor simbólico contribui com a constituição da gravura como um todo.

Mais do que a descrição das misturas interculturais, é preciso estudar os processos de hibridação visando as relações de causalidade. Deve ser usado para interpretar as relações de sentido reconstruídas a partir das misturas. É necessário entendê-las em meio às ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos e dos conflitos de poder. A compreensão dos processos de hibridação são recursos para reconhecer o diferente e elaborar as tensões das diferenças no processo de conversão da multiculturalidade em interculturalidade, na contribuição para trabalhar democraticamente com as divergências. O estudo do processo de hibridação permite reconhecer o que não se funde. Permite conhecer os limites da hibridação, do que não se deixa, ou não quer, ou não pode ser hibridado<sup>35</sup>. O tratamento esmerado no planejamento e produção das formas e texturas indica a preocupação de Samico, como artista erudito, em produzir uma obra que se diferencie de uma gravura popular. Mais do que a síntese de um tema, como ocorre muitas

---

<sup>34</sup> GARCÍA CANCLINI, op. cit. pp. XXIII – XXIV.

<sup>35</sup> Ibid., pp. XXIV – XXVII.

vezes na gravura popular ao ser produzida para ilustrar um folheto, sua obra parece descrever uma longa narrativa, coletada de lugares diferentes de sua memória, cada parte com sua história, sua particularidade, seus significados, e fazem parte de um conjunto que integra as particularidades. Samico incorporou em sua arte as questões trazidas pelos processos de industrialização e massificação da cultura sem perder de vista a relação com as tradições. A intenção de produzir uma arte que refletisse a identidade nacional a partir de manifestações populares indica uma preocupação dos artistas e dos intelectuais com um processo de massificação da cultura, em como se inserir em um processo intercultural.

Apesar da gravura de Samico possuir essa estreita relação com as questões colocadas pela modernidade na sociedade e pelo modernismo na arte, entendemos que sua obra extrapola essas questões. Desde sua atuação junto ao Ateliê Coletivo de Gravura, sua arte esteve relacionada aos objetivos modernos. Na renovação de processos e técnicas como reação à arte acadêmica produzida em Recife. Na representação do ser humano e seu ambiente, mesmo sem a visão engajada como alguns de seus contemporâneos. Por meio do contato com a academia e com os salões de arte em sua passagem por São Paulo e Rio de Janeiro, onde também teve contato com outra questão colocada pela modernização, a indústria gráfica. Até mesmo a procura de uma identidade nacional fundamentada nas manifestações populares esteve ligada ao pensamento moderno. No entanto, as condições sociais e políticas em certas regiões do Brasil indicam que o processo de modernização não ocorreu por completo nem de forma homogênea. A manutenção de estruturas arcaicas de poder e a precariedade de serviços básicos oferecidos pelo Estado, como saúde e educação, demonstram essa condição de desigualdade dentro do processo de modernização. A gravura de Samico desafia o pensamento moderno ao incorporar tradição e transformação, demonstrando que não há uma divergência fundamental nas oposições construídas pela modernidade como erudito/popular, escrito/oral, moderno/tradicional. Sua obra se apresenta a partir de uma nova articulação com as tradições, da vivência intercultural. Surge de relações pré-modernas presentes na sociedade nordestina, como a audição das narrativas épicas que o artista fazia em sua infância. Sua gravura desarticula a pretensão de estabelecer que os bens produzidos, sejam eles oriundos de um universo culto ou popular, sejam configurados como auto-suficientes e que carregam apenas a expressão do criador.

#### 1.4 Identidade nacional e cultura

Samico não constrói sua gravura a partir do diferente, do exótico, mas do vivido. Desse modo, seu ponto de vista não precisou sofrer um grande deslocamento em seu espaço cultural para encontrar uma vertente. Nesse processo de uma busca identitária, acontece uma descentralização quanto à formulação da identidade nacional. Mais do que do Brasil, sua obra carrega características da identidade nordestina, valoriza as particularidades e as diferenças, o processo de identificação ocorre em um campo diferente do nacional. De certo modo é um fragmento da identidade nacional. Traz a questão de que a identidade pode ser constituída a partir de fragmentos, de divergências, não de uma unidade.

Nesse processo de formulações de identidades Stuart Hall aponta que o sujeito pode ser composto por várias identidades, que são formadas e transformadas continuamente em relação à forma pelas quais são representados ou interpelados nos sistemas culturais. A partir da multiplicação dos sistemas de representação cultural e de significação, se formula uma multiplicidade de identificações possíveis. Os entendimentos de modernidade em fins do século XIX e no século XX já traziam questões com relação à sociedade moderna como descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento, que a levavam a ser vista como uma sociedade de mudança constante, rápida e permanente<sup>36</sup>. A gravura de Samico se insere nesse processo de deslocamento e multiplicação de identidades. A perspectiva do Armorial apresenta uma identidade periférica como proposta de identificação de uma nação. Não apenas deslocada com relação aos centros de hegemonia cultural da nação, mas formada a partir de laços estreitos com a cultura popular.

Para Hall, houve cinco avanços nas teorias sociais que contribuiriam com um descentramento do indivíduo localizado no interior das grandes estruturas sustentadoras da modernidade. A Sociologia posicionou o indivíduo em processos de grupo e em normas coletivas. Formulou uma explicação de como os indivíduos são formados subjetivamente por meio de relações sociais amplas e como os processos e estruturas são sustentados pelos papéis que os indivíduos desempenham neles. Dentro dessa realidade, surge o indivíduo isolado, desarticulado dos processos e estruturas, anônimo e impessoal entre a multidão. Esse indivíduo deslocado, segundo Hall, prenuncia os avanços nas teorias sociais que contribuiriam com o deslocamento do indivíduo e conseqüentemente das identidades. O primeiro avanço está na tradição do pensamento marxista, que diz que o homem faz a sua história segundo as

---

<sup>36</sup> HALL, Stuart. op. cit. pp. 14 – 18.

condições que lhe são dadas. O segundo é a descoberta do inconsciente por Freud, a identidade passa a ser entendida como formada ao longo do tempo por meio de processos inconscientes, e não é inata. O terceiro é o trabalho do linguista Ferdinand de Saussure, a língua entendida como um sistema social. É possível produzir significados apenas conforme as regras e os sistemas de significados daquela cultura. O quarto diz respeito ao estudo de Michel Foucault sobre o “poder disciplinar”, exercido pelas instituições que policiam e disciplinam as populações modernas. O quinto descentramento é o impacto do feminismo como crítica teórica e como movimento social, parte da questão da identidade única e a substituída pela questão da diferença sexual<sup>37</sup>.

De certa forma, algumas das colocações de Hall apresentadas acima têm pontos de contato com aspectos abordados por essa pesquisa. Como será abordado mais adiante, os estudos sobre a memória coletiva demonstram como a memória do grupo contribui para a formação da memória do indivíduo. O mesmo quanto à memória dos lugares. Analisaremos como Samico recebe deslocamentos em sua obra, em sua maneira de produzir, quando se insere em grupos diferentes e se desloca entre cidades e seus conjuntos de relações culturais. Dessa maneira, o artista moldou sua gravura conforme as condições estabelecidas, gerando uma integração entre o arcaico e o moderno. Foi nesse processo de deslocamentos que Samico buscou na memória sua vivência como vertente temática. Suas gravuras são reflexos de suas lembranças, mas apenas carregam elementos da memória, produzidas por um longo processo de elaboração intelectual que organiza esses elementos. O conteúdo de sua memória surge como fundamento para a formação da identidade do artista, na troca entre indivíduo e ambiente, em condições culturais muitas vezes contraditórias. Sua obra está situada dentro da estrutura moderna, do sistema de produção de arte na contemporaneidade, como esteve ligada às instituições modernas. A partir dessa localização, atuou no sentido de deslocamento da formulação entre o indivíduo e as condições sociais e da formação da identidade por processos inconscientes.

A procura de Samico, e seus companheiros armoriais, em produzir uma arte com características nacionais demonstra como as identidades nacionais são pensadas a partir de representações. São compostas também por instituições culturais e símbolos. Hall indica cinco elementos que contribuíram com a organização de um discurso quanto às identidades nacionais. Um está apoiado na narrativa das nações, contadas nas histórias e literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Outro dá ênfase nas origens, na continuidade, na

---

<sup>37</sup> HALL, op. cit. pp. 36 – 46.

tradição e na intemporalidade. Um terceiro se apoia em tradições inventadas, como um conjunto de práticas repetidas que tem o intuito de invocar uma continuidade com um passado histórico. O quarto se trata de um mito fundacional, que localiza a origem da nação do povo e seu caráter nacional em um passado distante que se perde no tempo. Por fim, a noção de identidade nacional, segundo Hall, também está baseada na idéia de um povo puro, ou original<sup>38</sup>. Observamos como o discurso quanto à formulação das identidades nacionais se fundamenta em representações do passado, colocando, mesmo que de modo conflitante, o arcaico na representação da nação moderna. O conflito das identidades ocorre a partir do próprio surgimento das nações, que foram constituídas por grupos culturais distintos. Também são compostas por diferentes classes sociais, de modo que não apenas as diversidades, mas também as desigualdades, são inerentes à nação, o que impede a formação de um conteúdo homogêneo. Por isso acreditamos que não é possível pensar a identidade da nação como um conteúdo único, ou unificador, mas como um conjunto de fragmentos diversos, resultado de hibridações interculturais.

As novas combinações de espaço e tempo, geradas pelos processos que atuam em uma escala global, causam uma transformação em como as identidades são localizadas e representadas. Para Hall, o processo de globalização implica no afastamento da idéia de sociedade como um sistema delimitado, para se concentrar na forma como a vida social se ordena ao longo do tempo e do espaço. Isso modifica as relações dos indivíduos com as identidades culturais. O autor aponta que as identidades nacionais permanecem fortes no que diz respeito aos direitos legais e à cidadania. Em outros sentidos, se afrouxam dando espaço a identidades locais, regionais e comunitárias e também a formas de identificações globais. Essa tensão entre local e global na transformação das identidades remonta a duas formas de vínculo, ou pertencimento. Uma particularista, voltada às especificidades, aos lugares e acontecimentos locais, outra universalista, que visa identificações maiores, como a “humanidade”<sup>39</sup>. Acreditamos que a gravura de Samico se articula entre esses dois pólos. Por um lado remete a um aspecto particular, uma manifestação da cultura popular do Nordeste brasileiro, a literatura de cordel. No entanto, esse gênero de literatura oral tem incorporado em seu conteúdo uma enorme variedade cultural por seu aspecto de mobilidade, de se modificar, de assumir novas formas segundo o contexto e a época. Não foi apenas por meio da literatura de cordel, as formulações religiosas do artista também estão refletidas nas suas gravuras.

---

<sup>38</sup> HALL, op. cit. pp. 52 – 55.

<sup>39</sup> Ibid., pp. 71 – 76.

Nesse processo de incorporação intercultural, acreditamos que os conteúdos aportam seus significados na medida em que são integrados a um objeto. Entendemos que esses atributos plurais são passados para a obra de Samico e dessa maneira refletem uma forma de identificação universalista.

A valorização da identidade local foi a estratégia adotada pelos artistas armoriais nas suas representações da identidade nacional. O que colocou em evidência uma particularidade da sociedade. Esse processo é identificado na gravura “Juvenal e o dragão”, voltada especificamente para um tema da literatura de cordel. A composição da gravura também se organiza segundo particularidades da gravura popular nordestina, sintética de elementos, clara, preocupada em ilustrar um tema. A tendência em direção a uma homogeneização ocorre junto com um interesse pela diferença e a mercantilização da etnia. Segundo Hall, a globalização caminha paralelamente com um reforçamento das identidades locais. Junto com o impacto do global há um interesse pelo local. Ao criar nichos de mercado, a globalização explora a diferenciação local. O global não substitui o local, mas produz novas identificações globais e locais, promove um alargamento do campo das identidades e proliferação de novas posições de identidade, junto com um aumento da polarização entre elas. O autor considera a possibilidade do processo de globalização levar a um fortalecimento de identidades locais ou à produção de novas identidades. O fortalecimento de identidades locais pode ser visto como reação dos grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas, também o recuo em grupos comunitários a identidades mais defensivas como reação a experiências de exclusão. No processo de produção de novas identidades, uma identidade continua a existir junto a uma gama de outras diferenças, tem um caráter posicional e conjuntural. A identidade e a diferença estão articuladas e entrelaçadas em identidades diferentes sem se anularem<sup>40</sup>. Foi no processo de reação a um sentido homogeneizante que surgiu o Movimento Armorial. As tradições estavam bem enraizadas, havia uma elite local integrada aos processos modernos, mas também aos processos culturais populares, que tinha consciência do valor simbólico do objeto para o qual se voltou, da tradição local. Diante da confrontação com uma cultura homogeneizante, ocorreu um fortalecimento da identidade local, não como a afirmação de grupos dominantes diante da diversidade cultural, mas como um processo defensivo.

A memória coletiva carrega conteúdos que se adaptam às condições sem que ocorram necessariamente mudanças bruscas. Assim, idéias antigas podem coexistir e se integrar a

---

<sup>40</sup> HALL, op. cit. pp. 84 – 86.

novas formas de pensamento e relações sem que isso signifique uma contradição. Para Hall, na pluralização das identidades, muitas se tornam mais políticas, se organizam em torno de tomadas de posições, são mais plurais e diversas, menos fixas e unificadas. Algumas agem em um sentido de recuperar algo anterior aos processos de modernização, transitam entre diferentes posições, retiram recursos de diferentes tradições culturais e são produtos de cruzamentos. Outras aceitam que estão submetidas ao plano da diferença e é improvável que sejam unitárias. Negociam com novas culturas sem serem assimiladas nem perder completamente suas características, são o produto de várias histórias e culturas interconectadas<sup>41</sup>. No entanto, não há incompatibilidade em um indivíduo ou um grupo circular ou adotar posições identitárias que se aproximem das tradições e das transformações. A obra de Samico indica que são condições que podem ser compatíveis e até mesmo complementares. Não foi preciso negar a tradição para aceitar as transformações nas relações entre os indivíduos e as sociedades. A manutenção de uma tradição na memória coletiva ocorre muito mais em função de uma flexibilidade do que de uma rigidez. Nessa flexibilização, as tradições exercem uma troca com outras culturas sem que precisem necessariamente abdicar de suas características.

### 1.5 Identidade e pós-modernidade

Observamos o quanto a obra de Samico está situada dentro desse processo de estabelecimento da identidade da nação. Como ela é formada no interior das estruturas modernas, seja da produção artística como dos processos de industrialização das artes gráficas. A própria constituição da cultura nacional, que se apoia em elementos que remetem a uma tradição, é uma condição de sua produção. E é de dentro da própria estrutura moderna que ocorrem os descentramentos das identidades, como o que foi promovido pela gravura de Samico, ao deslocar o foco do centro para a periferia, ao integrar arcaísmo e modernidade. Sua gravura se articula entre deslocamentos temporais e espaciais, é um produto resultado de um processo de hibridação intercultural.

Canclini entende a pós-modernidade como um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar. É a configuração de uma modernidade que não impõe a racionalidade secularizante e aceita a pluralidade das tradições diversas. Nesse sentido, a proposta Armorial desenvolve uma

---

<sup>41</sup> HALL, op. cit. pp. 87 – 89.

relação com tradições e aproxima culturas diversas. Segundo o autor, as formas de hibridação sofrem uma resistência por abalar uma cultura que se entenda etnocêntrica, por desafiar o pensamento moderno acostumado a separar o civilizado do selvagem, o nacional do estrangeiro, o anglo do latino. A intensificação da interculturalidade desafia a tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples. Também é preciso levar em conta que a possibilidade de nos apropriarmos de elementos de muitas culturas não significa que elas serão aceitas indiscriminadamente. É preciso registrar nos processos o que permanece diferente<sup>42</sup>. No processo de desenvolvimento da gravura de Samico, de aproximação entre culturas distintas, é inserida a relação entre tradição e modernidade. Processo que não envolve uma oposição, mas uma integração intercultural. Após estabelecer uma relação com as estruturas modernas, Samico integra seu conteúdo acadêmico e técnico com uma forma arcaica da cultura popular. Nesse sentido, entendemos o artista inserido na pós-modernidade, como atuante dentro das condições modernas e a partir delas gerando um deslocamento. Observamos na gravura “A espada e o dragão” (pag. 33) uma articulação entre elementos plurais. A presença de símbolos e elementos cujo conteúdo agrega diversidades culturais, tanto pela ambivalência de um símbolo como pela integração entre símbolos diferentes. A oposição rígida presente no tema, que gera uma oposição hierárquica entre o céu e a terra, entre o bem e o mal, não ocorre no processo de criação do artista. Samico cria uma representação simbólica que afirma identidades plurais. Possibilita fluidez de interpretações que transitam entre a oposição absoluta colocada pelo tema.

A difusão maciça, pelos meios de comunicação eletrônica, da arte culta e do folclore indica que elas não tendem a desaparecer com o contato com a comunicação de massa. O que ocorre é uma reestruturação econômica e simbólica nas adaptações dos grupos conforme se deparam com novas circunstâncias tecnológicas e de inserção no mercado. O autor propõe a dissolução de uma concepção de camadas entre culto, popular e cultura de massa. Na qual a história da arte e a literatura se ocupam do culto, o folclore e a antropologia se ocupam do popular e os estudos sobre comunicação, da cultura de massa. Canclini sugere pensá-las não como camadas, mas como áreas contíguas, organizadas horizontalmente, entre as quais as ciências sociais possam circular mais livremente<sup>43</sup>. Por isso é necessário entender as relações sociais e mesmo especificidades da cultura popular nordestina para tentar explicar alguns aspectos da obra de Samico. Também aspectos da cultura de massa permeiam tanto a gravura

---

<sup>42</sup> GARCÍA CANCLINI, op.cit. p. XXXIII.

<sup>43</sup> Ibid., pp. 18 – 19.

de Samico como a literatura popular nordestina. Entendemos que a literatura de cordel não é incompatível com os veículos de comunicação de massa. Por acaso não poderíamos associar a oralidade veiculada pelo rádio ou pela televisão com a oralidade das narrativas épicas da literatura popular?

A tradição não é apagada pela industrialização dos bens simbólicos. O popular se transforma, por essa razão não tende à extinção. Ao serem inseridos em novos mercados, em novas condições, os produtos mantêm as suas funções tradicionais e desenvolvem novas funções. A forma de transmissão por escrito das narrativas épicas é uma invenção moderna. Na Idade Média, os manuscritos atuavam em um sentido de apoio para a memória dos cantores. Mesmo após a invenção da imprensa, e com a fabricação de pequenas brochuras de baixo custo contendo algumas daquelas histórias, a transmissão oral não deixou de existir. Uma grande quantidade de pessoas letradas continuava a ouvir e transmitir essas histórias. Esse processo de transmissão compreendia não apenas histórias de ficção. Ocorria, de certo modo, uma mescla entre ficção e notícia. Os jograis narravam histórias que entretinham as pessoas e levavam as novidades de um lugar a outro, incorporando-as em seu canto.

Os estudos sobre os meios de comunicação de massa e a indústria cultural no Brasil, segundo Renato Ortiz, aconteceram muito recentemente. O autor aponta dois tipos de mudança em relação ao desenvolvimento da vida cultural na Europa com a emergência do capitalismo. Uma é a autonomia adquirida por certas esferas como a arte e a literatura, outra é o surgimento de um pólo de produção orientado para a mercantilização da cultura. Essas mudanças trazem como consequência o desenvolvimento de um mercado de bens culturais, onde certas atividades se constituem em dimensões específicas da sociedade. O campo de produção literária passou a ser regido por regras próprias de ordem estética. O mesmo processo ocorreu com a arte ao perder o valor de culto, pôde se constituir como um espaço regido por regras próprias. A outra mudança que aconteceu na vida cultural com a emergência do capitalismo foi a expansão de um mercado consumidor vinculado a uma estratégia de massa. A indústria do livro e da imprensa durante o século XIX passou por uma grande expansão. Nesse contexto, são caracterizadas duas esferas distintas, uma de circulação restrita vinculada à literatura e às artes, outra de circulação ampla de caráter comercial<sup>44</sup>.

Segundo Ortiz, no Brasil não há uma clara diferenciação entre um polo de produção restrita e outro de produção ampliada. Até o início do século XX, havia uma convivência

---

<sup>44</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988. pp. 17 – 25.

entre a literatura e as ciências sociais. Também havia proximidade entre literatura e jornalismo e muitos literatos escreviam em jornais como fonte de renda e prestígio. No Brasil, a literatura se difundiu por meio da imprensa, assim as contradições entre uma cultura artística e de uma de mercado não ocorreram em oposição uma à outra<sup>45</sup>. Podemos observar essa relação entre a literatura e a cultura de massa apontada por Ortiz, refletida na produção dos poetas populares nordestinos. Não da mesma maneira, os poetas populares não estavam incorporados aos jornais, mas fazia parte da própria função da literatura de cordel veicular notícias e narrar acontecimentos. Assume uma característica de circulação em massa pelo modo de produção, distribuição e consumo, mas mantém valores simbólicos no modo de pensar sua tradição. A imprensa criou condições para a literatura de cordel surgisse, para que as histórias que anteriormente eram transmitidas pela voz fossem publicadas em escala e comercializadas por meio de folhetos de baixo custo. Assim, a literatura de cordel surgiu como uma forma de adaptação às condições tecnológicas e de comercialização, nasceu das relações de uma tradição com o mercado. Dessa maneira, entendemos a literatura de cordel inserida no processo de se pensar moderno no Brasil.

Quando incorporou o conteúdo das poesias populares nordestinas como fonte para sua gravura, Samico o fez de uma perspectiva identitária, um modo de pensar uma identificação nacional. Uma preocupação moderna que esteve presente na cena artística quase como condição para atingir a modernidade. Acreditamos que a gravura de Samico se constituiu a partir de uma maturidade sobre a condição moderna brasileira. Buscou uma manifestação popular como vertente para uma obra que visasse a construção de uma identidade nacional. Afastou sua produção de ideologias políticas privilegiando a autonomia de sua produção artística. Desenvolveu sua obra junto aos centros hegemônicos de produção artística e cultural no Brasil. Incorporou uma tradição ao mesmo tempo moderna e medieval em sua gravura erudita. A aproximação com uma tradição popular e periférica agiu em um processo de descentramento do foco de produção cultural a partir do próprio projeto da modernidade brasileira.

---

<sup>45</sup> ORTIZ, op. cit. pp. 26 – 29.

## Capítulo II – IMAGEM E SOBREVIVÊNCIA

Procuramos entender as gravuras de Samico segundo uma compreensão das sobrevivências conforme propõe Didi-Huberman<sup>46</sup>. Procuramos entender as obras segundo as relações que cada uma delas estabelece com um conjunto de significados carregados pelos símbolos e alegorias através do tempo, mas também pelos sentidos adquiridos no processo de criação do artista e nos processos dialógicos estabelecidos entre a obra e o observador. Relação dialógica que pode ser reconstruída cada vez que uma imagem é observada. Levando em conta que uma imagem pode assumir diversos significados conforme a cultura do observador, é preciso inseri-la dentro do contexto no qual foi produzida visando entender melhor a cultura onde foi criada e o que levou à sua produção.

O artista está inserido no processo de modernização da arte no Brasil, inicialmente próximo da arte engajada politicamente do Ateliê Coletivo de Gravura, porém Samico buscou um viés lírico dentro da poética do realismo social produzida por seus contemporâneos, um movimento contrário às questões colocadas politicamente para a arte. Assim como a própria criação do Movimento Armorial que se opunha à idéia de produzir uma arte com a finalidade de conscientizar o povo de seu papel revolucionário dentro da sociedade. Para Samico a identidade, o modo de se pensar brasileiro deveria ser buscado junto à cultura popular, algo que já havia sido preocupação de artistas como Tarsila do Amaral e Mário de Andrade. É nessa tensão entre a modernização e a tradição que se situa sua produção. Nas mudanças na composição de sua gravura percebidas entre a produção de “Juvenal e o dragão” e “Juvenal e o dragão – 1”, nas mudanças no processo de recepção da literatura de cordel pelo artista, das recepções orais das poesias, durante as quais o artista em sua infância criou suas próprias imagens mentais, aos folhetos escritos e ilustrados na capa com uma xilogravura. Para Samico as transformações operadas pela modernidade na sociedade não eram incompatíveis com as tradições, ao contrário, sabia que as formas tradicionais se adaptam às condições sociais conforme as mudanças na sociedade.

A relação estabelecida entre Samico e a literatura de cordel e o modo como ela integrou o conteúdo de sua gravura atuou como um deslocamento no processo de produção artística no Brasil. A arte brasileira, pensada a partir dos centros hegemônicos, São Paulo e Rio de Janeiro como fonte do processo de modernização ou de educação da sociedade conforme a proposta do CPC, sofreu um abalo, na medida em que o pernambucano não

---

<sup>46</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. p. 11.

apenas se opôs à produção engajada politicamente, como inseriu uma cultura periférica no processo de se pensar brasileiro deslocando a identidade do centro para a periferia. Samico também deslocou temas e formas arcaicas populares do Nordeste, encontradas em sua memória, para o centro do processo de produção cultural, por estar inserido nele. Mesmo com o artista ligado à arte moderna do Recife com a participação no Ateliê e às produções acadêmicas por meio de seus mestres Abramo e Goeldi, a produção de Samico não parece se encaixar em uma definição de algum estilo da história da arte no Brasil, como o realismo social de seus contemporâneos. Pode-se pensar a obra de Samico relacionada com a proposta de Aby Warburg, segundo a leitura de Didi-Huberman, isto é, analisá-la como um conjunto de processos tensivos, por exemplo, entre vontade de identificação e o incômodo da alteração, purificação e hibridação, traços de evidência e traços de impensado. Uma história da arte onde os tempos se exprimem por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas. Se compreendermos sua produção não apoiada na transmissão acadêmica dos saberes, mas se expressando por obsessões, sobrevivências, remanescências, retorno de formas<sup>47</sup>. Essas questões estão presentes na gravura de Samico, é possível pensar sua obra cortada por linhas que ligam arte popular e erudita, o local ao global, o puro ao híbrido, a intenção ao inconsciente, o religioso ao profano. Pode-se pensar sua gravura a partir das sobrevivências medievais que atravessam a modernidade, como retornos inesperados. Um movimento que perturba a lógica temporal de um desenvolvimento estilístico da arte, que carrega uma estrutura híbrida. Sobrevivências identificadas em representações medievais do demônio em suas gravuras.

## 2.1 Autonomia e mercado

Samico explora a técnica na vertente pela qual produz sua obra. O artista também produz pinturas sobre telas, mas seu reconhecimento se dá principalmente por suas xilogravuras. A técnica incorpora um conteúdo poético em sua obra. A textura da madeira, sua resistência ao corte da goiva, o preto e o branco usados sinteticamente, não há transições cromáticas, as áreas cinzas são obtidas pela justaposição de linhas paralelas, as cores são aplicadas em áreas determinadas. O aspecto arcaico da técnica contrasta com a precisão técnica no planejamento e na execução das gravuras. As gravuras são produzidas pelo artista desde a compra das pranchas de madeira, em estado bruto, às impressões, feitas em um

---

<sup>47</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. pp. 27 – 28.

aparato desenvolvido pelo próprio artista. Como a dimensão das tábuas de madeira normalmente segue um padrão de dimensão máxima de 26 cm na largura, é necessário juntar duas tábuas para fazer uma matriz, que chegam a medir 50 cm em sua dimensão menor. O processo de colar duas pranchas de madeira lateralmente, aplainar a superfície depois finalizar o acabamento com lixa é feito pelo próprio artista. Samico faz uma gravura por ano, normalmente com tiragem de 100 cópias, mas sua produção criativa é fecunda, passa um longo tempo planejando a gravura por meio de vários estudos, desenhos que vão sendo transformados conforme as imagens de sua imaginação tomam forma. Após definido um princípio para a composição, ter agrupado as formas, escolhido um desenho, parte para a gravação na matriz. Samico transfere o desenho para a madeira, não sem proceder a mais transformações, utiliza instrumentos de marcenaria e desenho técnico nesse processo, como graminho, esquadro e compasso. As goivas usadas são feitas pelo artista, que afia um perfil metálico, tempera o aço e o monta no cabo, assim como os rolos de entintamento da matriz, e de impressão. Os rolos usados para impressão foram (ainda são?) desenvolvidos em um longo processo empírico de experimentação. A matriz fica fixa sobre uma base e o papel é preso a uma moldura que bascula sobre a base. Após o entintamento da matriz, a transmigração da tinta para o papel é feita pressionando o papel pela superfície traseira, contra a matriz, com os rolos desenvolvidos especificamente pelo artista para isso. Até mesmo algumas tintas são produzidas por Samico quando obtém algum pigmento de boa qualidade. O processo de identificação com o universo erudito da arte ocorre não apenas pelos conteúdos temáticos e visuais, a produção e principalmente a impressão e a tiragem das gravuras segue padrões estabelecidos academicamente.

Samico parece viver em uma ilha de autonomia no seu sobrado em Olinda. Tem quase tudo o que precisa para produzir suas gravuras. Mas não é apenas a produção, a comercialização das gravuras também é feita de modo independente, diretamente com os compradores, sem o intermédio de galerias ou dependência de financiamentos institucionais, assim como também não faz suas gravuras sob encomenda, produz criativamente a partir de sua imaginação. Alguns compradores vão até a sua casa, discreta, sem nenhuma indicação de gravuras, ou de qualquer coisa posta à venda. Uma grande sala ocupa quase todo o pavimento inferior, várias de suas gravuras estão expostas nas paredes. Ali o comprador pode escolher a gravura ou pedir outra, cuja tiragem ainda não tenha sido completamente vendida. A maior parte de seus compradores são colecionadores dos estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, também há de outros estados e de outros países, mas segundo Samico são uma minoria. Cada

gravura é vendida por R\$ 2.500,00, se o comprador quiser apenas a impressão, sem a moldura<sup>48</sup>. Muitos não vão à Olinda para adquiri-las, encomendam por telefone, pois Samico não tem página na internet, nem endereço eletrônico para divulgar e comercializar sua obra. Reconhece a importância das novas tecnologias, mas não tem necessidade de explorá-las. Sua autonomia parece remetê-lo a outro universo temporal e espacial, onde entrevê os conteúdos de suas gravuras, longe das questões práticas e cronometradas do cotidiano, universo onde sua criatividade encontra espaço para reaver conteúdos e formas, incorporá-los e transformá-los em suas gravuras, transitando entre o inconsciente e o consciente, o irracional e o racional, o popular e o culto, o regional e o universal.

## 2.2 Transdisciplinariedade e heterogeneidade

As gravuras de Samico são imagens que não se limitam por fronteiras exatas, procuramos observá-las a partir de uma ampliação do ponto de vista sobre cada uma delas. Analisamos cada obra conforme a proposta de Warburg, segundo Didi-Huberman, como se houvessem linhas imaginárias que cortam a imagem e depositam nela características históricas, antropológicas, psicológicas, geográficas<sup>49</sup>. Essas linhas imaginárias atravessam mais de uma gravura e não se restringem à sua obra, tampouco à arte, atravessam a sociedade e suas práticas, das quais podemos nos aproximar ao segui-las. O aspecto transdisciplinar observado nas gravuras exprime uma condição temporal vivida pelo artista, um conjunto de condições dinâmicas das quais ele faz parte. Se entendermos que essas linhas podem ser seguidas como um processo de investigação sobre a imagem, percebemos que elas não apenas levam a campos de conhecimentos diferentes, como atravessam o tempo e conduzem a conteúdos e formas semelhantes que cumpriram outras funções e assumiram outros significados para os grupos que as produziam. Na busca dessas diferenças, procuramos deslocar nosso ponto de vista de modo a visualizar com mais clareza os sentidos e as funções atribuídas às imagens por outros grupos em outros momentos históricos. Tendo em vista as diferenças como as marcas das sobrevivências, comparamos as imagens medievais que cumpriam funções religiosas, de remeter ao transcendente, enquanto na obra de Samico as imagens remetem às narrativas bíblicas, mas não têm finalidades sagradas, se inserem no contexto da obra de arte moderna. São sinais da religiosidade vivida pelo artista, marcada pelo

---

<sup>48</sup> Entrevista concedida por Samico ao autor nos dias 22, 23 e 24 de setembro de 2010.

<sup>49</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. p. 39.

contexto apocalíptico, pelo maniqueísmo da moral cristã, pela separação hierárquica entre o bem e o mal.

A obra de Samico é marcada por uma heterogeneidade, encontramos histórias hagiográficas ocorrendo no sertão nordestino, épicas medievais em pleno século XX, temas religiosos convivendo com temas laicos, uma vertente popular como fonte para uma produção erudita, a tradição do cordel ressignificada e transposta para uma linguagem visual. Entendemos sua gravura como decorrente de um processo de hibridação por meio do qual é possível identificar essa heterogeneidade, que marca não apenas sua obra, mas também deixa traços na sociedade. Warburg apontou uma mistura de elementos heterogêneos utilizando o conceito de sobrevivência (“Nachleben”) e “Pathosformel”<sup>50</sup> para explicar a presença de temas pagãos e apontando a característica híbrida da cultura da Renascença<sup>51</sup>. As presenças de elementos plurais, em sentidos formais, temáticos, temporais, de ambivalências, na gravura de Samico, que em alguns casos são constituídos a partir de tensões, são explicados pelo conceito de sobrevivência e de transmissão.

### 2.3 Crenças, temporalidade e repetição

Para Didi-Huberman, a sobrevivência, segundo a idéia de Warburg, impõe uma desorientação na tentativa de periodização da história, descreve outro tempo que não o desenvolvimento cronológico linear, uma história da arte aberta aos problemas antropológicos da superstição e da transmissão de crenças<sup>52</sup>. O tempo que segue contra o que foi definido como a lógica de uma época, como na gravura de Samico, um tempo anacrônico, que não acompanha uma tendência estilística. Uma obra que segue uma lógica de desenvolvimento apoiada na memória coletiva. Ao recorrer à memória coletiva, o artista encontrou narrativas épicas de fundo moral e a infância religiosa moralizante, e a partir desse conteúdo produziu uma arte que identifica uma crença religiosa. Assim, alegorias e símbolos religiosos sobrevivem na gravura de Samico assumindo novas características e novas funções. As idéias de tradição e de transmissão, fundamentais para a compreensão das sobrevivências, para o

---

<sup>50</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome*; tradução Cezar Bartholomeu. Dossiê Warburg, Org. Cezar Bartholomeu. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ. Ano XVI, número 19, 2009. Para Agamben segundo o conceito de “Pathosformel” torna-se impossível separar a forma do conteúdo, pois designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica. p.132.

<sup>51</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. p. 81.

<sup>52</sup> Ibid., p. 85.

autor, são feitas de processos conscientes e inconscientes, de esquecimentos e redescobertas, de inibições e destruições, de assimilações e inversões de sentido<sup>53</sup>. Esses processos são percebidos na gravura de Samico, a memória invocada como busca da identidade, o encontro de eventos que haviam sido esquecidos, a memória religiosa que apareceu quando o artista percorreu seu passado, imagens religiosas que foram ressignificadas e inseridas em novos contextos. A partir do entendimento desses processos, que fundamentam as idéias de tradição e transmissão, buscamos a explicação das sobrevivências medievais na gravura do artista, na persistência da moral cristã.

Ao buscar lembranças das narrativas épicas que ouvia na infância, Samico também lembrou as histórias religiosas, bíblicas e hagiográficas. Como lembranças que não se apagam do pensamento, que retornam ao presente como marca do passado, que não se deixam ser esquecidas, definidas por Didi-Huberman como uma potência vital, profunda. Uma vez que as formas foram produzidas, passam a se repetir no inconsciente, uma força que se caracteriza pela conjunção de dois ritmos heterogêneos, por uma temporalidade dupla<sup>54</sup>. As imagens que remetem a histórias religiosas na gravura de Samico surgem como anacronia ao desafiar o racionalismo moderno, seguem seu próprio ritmo. O tema apocalíptico se repete representado de maneiras diferentes, texturas gráficas e formas recorrem em gravuras diferentes. Os temas medievais surgem da mistura de um tempo passado com o presente na gravura de Samico, marcado por um retorno de formas e temas. Uma repetição que acontece simultaneamente com o que Didi-Huberman chamou de “contratempo”. O passado se constitui do interior do presente, na condição de “passagem” e não na negação por um outro presente que rejeitaria o passado como morto, assim como o presente se constitui do próprio interior do passado, na condição de sobrevivência<sup>55</sup>. A presença das formas e temas arcaicos e regionais, periféricos, míticos, que marcaram o passado do artista, sendo formulados dentro de um contexto moderno, racional, central, até mesmo técnico, por sua relação com os processos gráficos industriais. Assim como o presente se constitui a partir das sobrevivências do passado carregadas pela memória coletiva. Nesse processo de repetição das sobrevivências, as formas são repetidas, mas não de maneira idêntica, passam por transformações formais, e também de significado. Observamos nos detalhes das gravuras “Apocalipse” (fig. 08) e “A espada e o dragão” (fig. 09) os tratamentos semelhantes e diversos dados aos dragões.

---

<sup>53</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. p. 86.

<sup>54</sup> Ibid., p. 157.

<sup>55</sup> Ibid., p. 171.

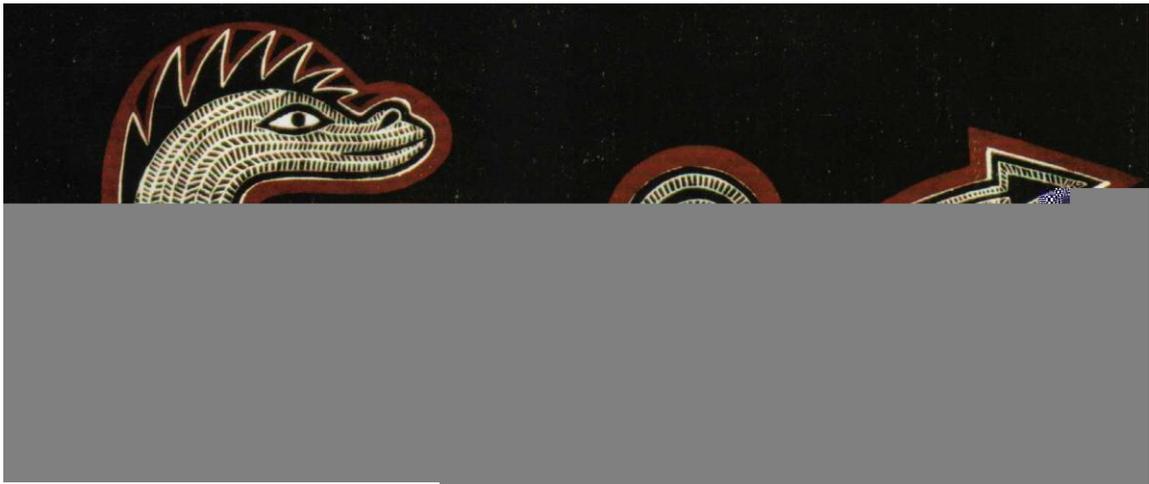


Fig. 08 – Gilvan Samico – *Apocalypse*, 1964.  
Detalhe



Fig. 09 – Gilvan Samico – *A espada e o dragão*, 2000.  
Detalhe

Os dois dragões são criaturas híbridas, têm o corpo recoberto de texturas que os ornamentam. Tanto as texturas como o modo de representar os animais constituem diferenças. O dragão do “Apocalypse” está em movimento, porém enclausurado em uma área preta, sob a terra. Ao contrário do dragão golpeado pela espada, mas liberto, está sobre a terra, sobre uma

plataforma ricamente adornada, está representado de modo estático. Seu dinamismo ocorre não pela posição de seu corpo, mas pela longa labareda projetada para cima, desafiadora do poder celestial. A diferença temporal entre as duas representações é marcante, mas a preocupação em dar um tratamento gráfico elaborado já está presente na primeira gravura, ainda um pouco acanhado quando comparado com o tratamento dado ao segundo dragão. Porém a trama que recobre o corpo do primeiro foi repetida em outras gravuras em áreas diversas e pode até ser identificada analogamente com a textura da base sobre a qual repousa o outro. As caudas têm a extremidade como a ponta de uma lança, são retorcidas e cobertas de pelos, apresentam semelhanças, mas se diferenciam principalmente na direção em que apontam uma na horizontal, a outra na vertical, para cima, ameaçadoramente em direção ao cavaleiro. As texturas aplicadas no corpo do animal de “A espada e o dragão”, ricamente elaboradas e executadas, indicam a importância do animal no conjunto da gravura. As asas, ausentes no dragão de “Apocalipse”, têm um tratamento gráfico variado e, por receber uma cor atraem a atenção, assim como a labareda vermelha. É principalmente por meio da cor vermelha que pode ser estabelecida um ponto de contato entre os dois animais. A representação do dragão indica um retorno, um contratempo, e a sua repetição indica uma linha de separação, na medida em que o retorno ao ser repetido nunca será idêntico, mas uma semelhança, “uma imagem marcada pelo fantasma metamórfico desse personagem”<sup>56</sup>.

Mais do que as formas, procuramos compreender as formações das gravuras. Como elas foram elaboradas, a partir da combinação do conteúdo da memória familiar do artista com o momento vivido. Memória que carrega as forças que tencionam as imagens nos pólos entre os quais elas oscilam, como religioso/laico, cristão/pagão, tradicional/moderno, erudito/popular, centro/periferia, e que modifica as formas mais do que transmite significações. As sobrevivências ocorrem pelas modificações, no que se adapta, no flexível que aceita ser moldado. O estudo dessas tensões polarizadas, que se modificam ao tender entre um ou outro pólo, possibilita compreender os significados que as imagens assumem em cada momento e cada circunstância na qual se insere. Como os dragões representados nas gravuras de Samico, que sofrem metamorfoses cada vez que o artista produz uma nova figura. A modificação das formas conforme transitam no tempo e na memória familiar do artista,

---

<sup>56</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. A expressão foi utilizada pelo autor ao se referir à sobrevivência de formas do *Quattrocento*. p. 172. (tradução nossa)

entendendo a memória portadora de forças e transformadora de formas<sup>57</sup>. Identificamos em sua gravura a religiosidade cristã em histórias profanas, bem como o trânsito de temas pagãos entre temas cristãos, as tradições se transformando ao serem transmitidas e alterando o próprio entendimento de modernidade, a periferia deslocando o centro e sendo por ele deslocada, a identificação nacional cedendo espaço para identificações universais e regionais. Processos que atuaram na formação das imagens representadas nas gravuras.

As sobrevivências são encontradas no movimento entre a cultura e o conjunto de tradições da sociedade nordestina do grupo que Samico integrava, e o transitório das imagens na memória. São encontradas na particularidade das formas que ao transitar entre pólos opostos, identificam na mobilidade um sinal das sobrevivências, que desarticulam temporalmente o presente em um movimento anacrônico. Oriundas da imaginação do artista, as imagens recebem uma carga intelectual, racional, ética, mas também irracional, psicológica, criativa. Esse conteúdo está associado ao pensamento de Samico, e mesmo que cada indivíduo tenha suas singularidades, muito do que é formulado individualmente contém uma força de coletividade. Não procuramos separar o individual do coletivo mesmo sabendo que pode haver uma oscilação entre os dois pólos, mas demonstrar como, da imaginação individual, pode transparecer a expressão de um grupo. Esse grupo pode ser pequeno, identificado por regionalidades, ou com alguma identificação de ordem universalista, o que poderia atribuir às imagens características comuns, mesmo representadas por grupos diversos. É esse movimento que uma imagem adquire, ao transitar entre diferenças, que garante sua sobrevivência. Como os dragões representados na gravura de Samico, transformados cada vez que o artista imagina um novo dragão, todavia sem deixar de carregar os sentidos, comuns ou não, recebidos nas representações anteriores, pensadas por ele ou por outras pessoas em circunstâncias diferentes.

Enquanto em boa parte das gravuras de Samico, os dragões são representados isolados, o confronto entre o bem e o mal ocorre mais pela medição de forças opostas, nas gravuras produzidas a partir da narrativa de Juvenal, o jovem é representado em um embate corporal com uma serpente alada (pag. 29). O herói segura o dragão com uma das mãos, e com a outra golpeia o oponente. O dragão, dinâmico, expressivo, contorcido, ameaça Juvenal com sua cabeça próxima à do jovem e sua língua venenosa que quase toca o rosto do herói. Simbolicamente, a vitória do herói sobre o dragão representa o triunfo do bem sobre o mal.

---

<sup>57</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. p. 182.

Mas pode-se ir além, considerando que a luta corporal contra um animal desperta instintos animais no homem. Segundo Didi-Huberman, uma das possibilidades abertas pela noção de *Pathosformel* é tentar compreender na imagem a articulação entre a animalidade do corpo em movimento, próprio das coisas naturais, por um lado e por outro o caráter psíquico e simbólico, que diz respeito às coisas culturais<sup>58</sup>. As representações dos dragões nas gravuras citadas são os elementos mais dinâmicos e expressivos, é por meio deles que podemos identificar a relação entre o caráter simbólico, metafísico, e o universo natural, sensorial. Suas figuras representam uma articulação entre esses dois polos nas gravuras, e os deslocamentos entre uma e outra figuração indicam a mobilidade que permite a sobrevivência do tema.

A maioria das representações gravadas por Samico correspondem ao resultado visual produzido a partir de fontes literárias, como a bíblia, ou a literatura de cordel. Os aspectos sensoriais e naturais podem ultrapassar as fronteiras geográficas e temporais das imagens, assim como as narrativas literárias também se constituem como fontes comuns que atuam como linhas de ligação entre as representações das mesmas narrativas. As histórias bíblicas se constituem como temas que atravessam o tempo e o espaço, e na medida em que seu conteúdo moral está associado às narrativas, um conjunto de valores éticos é formulado em comum entre os grupos cristãos em tempos e lugares diferentes. Mesmo sujeita a variações quanto às traduções e interpretações, a escritura sagrada transmite um conjunto de valores e de arquétipos que são marcados no pensamento de cada indivíduo, assim como Samico teve gravado em sua memória familiar um conjunto de valores éticos e morais cristãos. Ao transportar um conteúdo comum a lugares diferentes, as narrativas contribuem com a formação de um pensamento que atravessou fronteiras, continentes e épocas. De modo que as características de um grupo social podem ter suas especificidades, mas também são marcadas por aspectos que ultrapassam as fronteiras e são expressas nas imagens produzidas pelas sociedades, imagens que oscilam entre conteúdo metafísico e sensorial.

Ao representar um tema bíblico, Samico repete um ato que já foi produzido uma variedade incontável de vezes, pelas mais diversas pessoas. Por serem temas que percorrem a civilização ocidental, aproximam as diversas representações, sem perder a particularidade de cada caso. Mas também os processos psíquicos, inconscientes, estão envolvidos na apreensão dos temas pelos indivíduos, e na produção das imagens feitas pelos artistas a partir da imaginação. Nesses processos mentais, se formula o que traduz o sensível, o emocional. Segundo Didi-Huberman, para compreender o tempo da sobrevivência como uma

---

<sup>58</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. p. 231.

temporalidade múltipla é preciso situá-lo em diversos níveis, os motivos da sobrevivência são os das grandes potências psíquicas, como as representações do sensível, as alegorias morais, as figurações do luto, símbolos astrológicos, enquanto os domínios da sobrevivência são os do estilo, do gesto e do símbolo como vetores de troca entre lugares e tempos heterogêneos<sup>59</sup>. A representar uma alegoria bíblica, Samico se insere em um campo de temporalidades múltiplas, agindo como força criativa e elemento de conexão entre lugares e tempos diferentes. Os temas medievais sobrevivem nas gravuras de Samico por essas figurações, articulados entre a criatividade do artista e as múltiplas relações espaciais e temporais presentes nas imagens. O dragão que figura o mal em suas gravuras promove uma identificação por meio de seu valor alegórico moral, mas também pela característica intercultural dessa figuração.

No processo criativo, Samico trabalha com a construção da memória, na organização das lembranças. O longo planejamento de cada gravura pode atuar tanto no sentido de depurar o que o artista considera desnecessário como acrescentar aquilo que julgar importante na composição. Mas esse processo de racionalização da imagem não exclui o conteúdo mental manifesto nas gravuras. A imaginação e a criatividade do artista formam e transformam os conteúdos. A lembrança surge em um momento que busca uma ação do passado, vindas do inconsciente as imagens se formam como reflexos, como vestígios daquilo que foi captado pelos sentidos. Para Didi-Huberman, a memória inconsciente é apreendida em momentos-sintomas que surgem como ações póstumas de origens perdidas, reais ou imaginárias, e surgem nos sintomas como um nó de anacronismos em que se intrincam várias temporalidades e vários sistemas de inscrição heterogêneos<sup>60</sup>. As lembranças de Samico, apreendidas em um momento que anacronicamente se volta ao passado, constituem a memória do artista. Esses processos anacrônicos, por meio dos quais ocorrem as sobrevivências, geram um conjunto de imagens que se intrincam, como uma rede, às outras lembranças do artista, se misturam com conteúdos tanto imaginados como vistos. Desses meandros percorridos entre várias imagens da memória, surgem os temas medievais, encantados, míticos, transcendentais, tradicionais, irracionais, desafiando a racionalidade moderna e a tentativa de racionalização da sociedade e desencantamento do mundo. Como sobrevivências de um mundo que os modernos intelectuais românticos temiam que fosse extinto pela modernidade, deslocam o próprio entendimento de modernidade e identidade.

---

<sup>59</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. pp. 279 – 280.

<sup>60</sup> Ibid., p. 311.

## 2.4 Tempo e incorporação

Ao procurar as imagens do passado no emaranhado da memória, Samico não pôde imaginá-las sem que tenha operado alguma mudança, por mais simples que seja, em cada uma delas, toda vez que a formulou em sua mente. As imagens, porém, também apresentam repetições, variações promovidas pela própria memória. Há formas que são repetidas em várias gravuras, mas em cada uma delas recebe um tratamento diferente. A extremidade da cauda das figurações dos demônios e dragões muitas vezes tem uma forma triangular, como a ponta de uma seta, ou uma lança (figuras 10, 11, 12, 13, 14 e 15).



Fig. 10 – Gilvan Samico –  
*Tentação de Santo Antônio*, 1962.  
Detalhe  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura



Fig. 11 – Gilvan Samico – *Apocalipse*, 1964.  
Detalhe  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura



Fig. 12 – Gilvan Samico – *O pecado*, 1964.  
Detalhe  
Fonte: SAMICO: 40 anos de gravura



Fig. 13 – Gilvan Samico –  
*A luta dos anjos*, 1968.  
Detalhe  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura



Fig. 14 – Gilvan Samico –  
*A luta dos homens*, 1977.  
Detalhe  
Fonte: Samico: 40 anos de gravura



Fig. 15 – Gilvan Samico –  
*A espada e o dragão*, 2000.  
Xilogravura, 93 x 48,7 cm.  
Fonte: SAMICO, do desenho à gravura

Nessas repetições, o artista define a ponta de cada cauda de uma maneira diferente, e ainda assim de modo semelhante. Segundo Didi-Huberman, exumar os objetos do passado é modificar o presente e o próprio passado. Na cultura como na psique não há destruições completas nem restituições completas, por isso o historiador deve estar atento aos sintomas, às repetições e às sobrevivências. As impressões nunca são completamente apagadas, mas também nunca são idênticas<sup>61</sup>. Como os processos mnemônicos utilizados desde a Antiguidade que atuaram em um sentido que visava a repetição das formas no processo de

<sup>61</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. p. 326.

memorização de construções arquitetônicas para a formação dos lugares mentais. As formas memorizadas eram repetidas a cada vez que o orador organizava um discurso.

O conteúdo de formas, de imagens, elaborado pelo artista é revisitado não apenas quando ele busca soluções para as mesmas figuras, como a extremidade das caudas figuradas. A mesma solução formal pode ser encontrada em elementos diferentes, como observamos nas texturas, também o arremate superior dos estandartes representados na gravura “O triunfo da virtude sobre o demônio” (fig. 16) tem uma forma semelhante ao acabamento superior de uma das torres da igreja figurada na gravura “O pecado” (fig. 17).

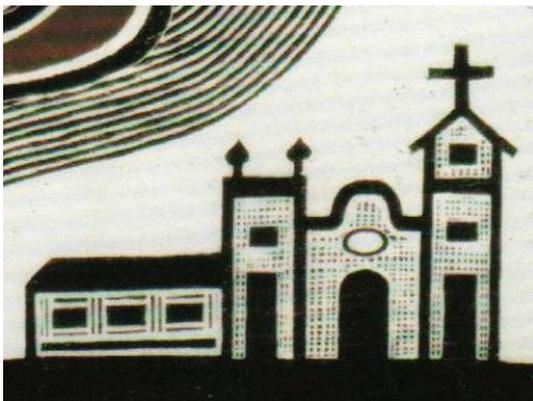


Fig. 16 – Gilvan Samico – *O triunfo da virtude sobre o demônio*, 1964.  
Detalhe  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura

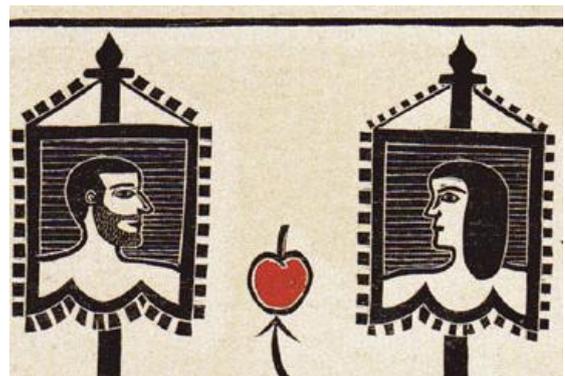


Fig. 17 – Gilvan Samico – *O pecado*, 1964.  
Detalhe  
Fonte: SAMICO: 40 anos de gravura

As formas não precisam estar vinculadas ao mesmo elemento, elas transitam entre um e outro, e transitam por elas mesmas ao representar o mesmo elemento em cada reformulação. Entendemos as imagens de Samico como sinais de uma origem situada em um terreno móvel. As formas que constituem o repertório visual do artista podem ser repetidas, mas estão em constante deslocamento, apresentando diferenças toda vez que são revisitadas, que são procuradas na memória, no meandro de suas lembranças.

Alguns temas, imagens, formas, texturas, símbolos, arquétipos, alegorias, persistem na memória familiar de Samico. Formados no passado, esses conteúdos atravessam o tempo sofrendo transformações e são fixados em suas gravuras, alterando a temporalidade do presente que se projeta para o passado. Didi-Huberman demonstra que Warburg comparou o tempo com camadas geológicas, que em sua biblioteca um livro clássico sobre geologia se situa entre a seção destinada ao inconsciente e a destinada à memória dos gestos. Nessa comparação geológica, os sintomas são associados a fósseis em movimento, procurando entender o fóssil não como algo petrificado, morto, mas como algo que contém os traços, a expressão de uma vida, que contém impressões de energias antigas. O movimento é o que

mistura a energia presente do gesto com a energia antiga de sua memória, a ocorrência de uma crise e a sobrevivência de um eterno retorno<sup>62</sup>. Tomando as camadas geológicas como um paradigma para o tempo, percebemos que o artista ao se aprofundar no passado encontrou conteúdos e formas como um arqueólogo encontra objetos enterrados. Samico encontraria algo, mas havia um conjunto de outros elementos que foram encontrados em sua memória que o artista não poderia imaginar que iria encontrar, assim como os arqueólogos são guiados por uma busca, mas não sabem o que irão encontrar até ter o objeto em mãos. No entanto, Samico tem a possibilidade de imaginar, de manipular as formas visitadas na memória. Ao reaver as formas, o artista operou transformações nelas. Não apenas a memória de Samico, mas a memória coletiva dos grupos do qual fez parte, as lembranças das imagens que marcaram sua memória, dos lugares por onde passou, das construções que viu, das histórias que ouviu. Assim, essas lembranças coletivas são como sintomas que contém impressões de uma energia antiga, manifestos por meio de arquétipos, alegorias, símbolos, e se entremeiam com a sociedade no presente. As matrizes de suas gravuras, ricamente trabalhadas em relevo, são como os fósseis em movimento. Contém lembranças e expressões de energias antigas como se estivessem fossilizadas na superfície da madeira.

No processo criativo, havia lembranças que surgiam com persistência na memória de Samico, são imagens ou temas que foram absorvidos pelo artista no passado. Relacionados com questões morais religiosas ou profanas, com formas mnemônicas visuais e verbais, orais ou escritas, esses conteúdos visuais e verbais foram amalgamados com os conteúdos éticos e morais. Algo que o artista se apropriou e que retorna repetidamente tanto nas formas como nos conteúdos. Ao buscar um processo de identificação, encontrou na memória os conteúdos que havia incorporado durante sua vida, principalmente na infância. No processo criativo, o artista “carrega” e “maneja” esses conteúdos, se apropria deles, os transporta e transforma, modifica as suas funções, atribui novos significados, os insere em novos contextos, se perde nos conteúdos em busca de uma afirmação.

Na busca de uma identificação com um conteúdo nacional, Samico se voltou para o regional e produziu as gravuras com a temática da literatura oral nordestina, como “Juvenal e o dragão” (fig. 04). Nesse ponto, o artista inicia um processo de transformação gráfica e temática em suas gravuras. Com o desbaste da goiva, passou a construir as gravuras mais claras, iluminadas, com maiores áreas brancas, poucos elementos. Conforme o artista se

---

<sup>62</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. pp. 337 – 339.

aprofunda na sua busca, encontra os conteúdos cristãos, incorporados na infância, transportados pela memória familiar. As imagens que remetem aos temas bíblicos passam a receber um tratamento gráfico que conduz ao ornamental, como as imagens medievais. As texturas passam a ser mais elaboradas, a própria composição obedece a princípios de hierarquização dos conteúdos, como nas imagens cristãs, situando acima da gravura o espaço celestial e abaixo o espaço terrestre, ou mesmo o mundo subterrâneo, como na gravura “Apocalipse” (fig. 18). A combinação de símbolos e texturas diversas permeia sua gravura na medida em que desenvolve seu processo criativo. O visível e o invisível se misturam e tomam forma e conteúdo em sua gravura. O invisível se faz presente pelo conteúdo metafísico, relacionado principalmente com a religiosidade cristã. Como na gravura “A espada e o dragão” (fig. 5), que, nesse sentido, sintetiza uma linha de contato entre o visível, enquanto construção geométrica e o invisível, pela representação de um conteúdo religioso.



Fig. 04 – Gilvan Samico –  
*Juvenal e o dragão*, 1962.  
Xilogravura, 33,7 x 39,4 cm.  
Fonte: Samico, do desenho à gravura



Fig. 18 – Gilvan Samico – *Apocalipse*, 1964.  
Xilogravura, 36 x 50,8 cm.  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura

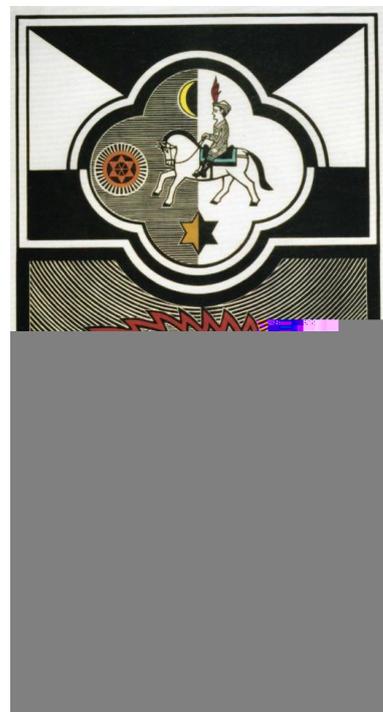


Fig. 05 – Gilvan Samico –  
*A espada e o dragão*, 2000.  
Xilogravura, 93 x 48,7 cm.  
Fonte: Samico, do desenho à gravura

Por um lado, Samico concebe uma gravura que dialoga com a obra de seus mestres, Abramo e Goeldi, sem perder suas características próprias. O artista explora cores, texturas e formas geométricas, quase como um uso figurativo do concretismo, mas o conteúdo, que transcende aos valores sensoriais da gravura, apresenta o invisível. Apesar de algumas áreas brancas comporem a gravura, áreas com texturas e cores ocupam boa parte da composição,

assim atuam em um sentido de adornar a imagem, reforçando e integrando os significados ambíguos das figuras representadas.

## 2.5 Tempo e movimento

Na gravura “A luta dos homens”, (fig. 19) é percebida a oposição hierárquica entre o alto e o baixo, correspondente ao bem e ao mal. Na parte superior, uma figura do sol se situa entre uma área texturizada acima dele e uma área branca, no centro da gravura. Na área branca central, dois cavaleiros são representados, cada um portando uma espada com a lâmina em chamas, se enfrentam virados de frente um para o outro, simetricamente. Na área inferior, são figurados um animal híbrido segurando um punhal, inserido em uma espécie de botija. A forma está cercada de uma área preta e tem seu interior preenchido com uma textura linear vertical. Seu contorno é interrompido apenas na parte superior, onde estabelece um contato com a área central. No fundo do animal, uma textura geométrica presente em outras de suas gravuras compõe uma área como se fossem folhas.



Fig. 19 – Gilvan Samico – *A luta dos homens*, 1977.  
Xilogravura, 84,5 x 46 cm.  
Fonte: Samico: 40 anos de gravura

O sol é um símbolo cósmico identificado com a manifestação do divino, determina um ciclo temporal natural no cotidiano dos indivíduos, é fonte de luz e da vida na Terra. Invoca um significado ambíguo ao remeter à adoração pagã do astro. Sua representação com paralelos e meridianos indica a preocupação do artista com a geometrização da forma. Os cavaleiros se confrontam em um embate frontal com suas espadas erguidas sobre suas

cabeças<sup>63</sup>. Não há necessariamente uma luta corporal entre os cavaleiros (fig. 20), mas uma medição de forças, como na gravura “A luta dos anjos” (fig. 21).

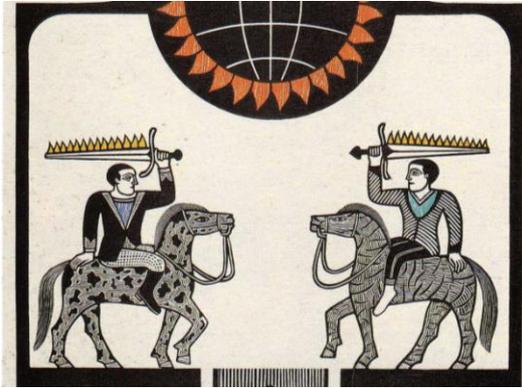


Fig. 20 – Gilvan Samico – *A luta dos homens*, 1977.  
Detalhe.  
Fonte: Samico: 40 anos de gravura

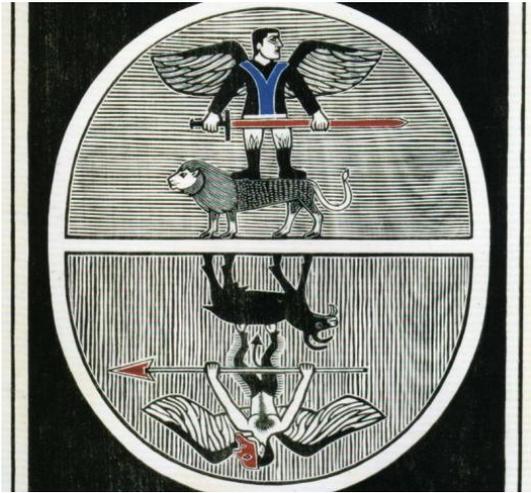


Fig. 21 – Gilvan Samico – *A luta dos anjos*, 1968.  
Detalhe.  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura

Nesse caso, o enfrentamento é entre os homens, não diretamente entre forças divinas ou demoníacas, mas entre semelhantes, talvez instigados pela criatura situada na área inferior. A interrupção do contorno dessa área feita na parte superior, acrescida com as linhas verticais que a preenchem internamente, projetam a vista nessa direção, como se esse mundo subterrâneo estivesse causando a luta entre os homens. A parte do círculo, que tem o sol representado em seu interior se estende sobre a área central, como uma influência do céu sobre a terra.

O animal, híbrido de bode e humano (fig. 22), é representado de modo muito semelhante ao demônio figurado na gravura “O pecado” (fig. 23).

<sup>63</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. Um querubim com uma espada flamejante foi colocado guardando a árvore da vida após a expulsão de Adão e Eva do paraíso e São Miguel também tem uma espada flamejante. p. 148.



Fig. 22 – Gilvan Samico – *A luta dos homens*, 1977.  
Detalhe.  
Fonte: Samico: 40 anos de gravura

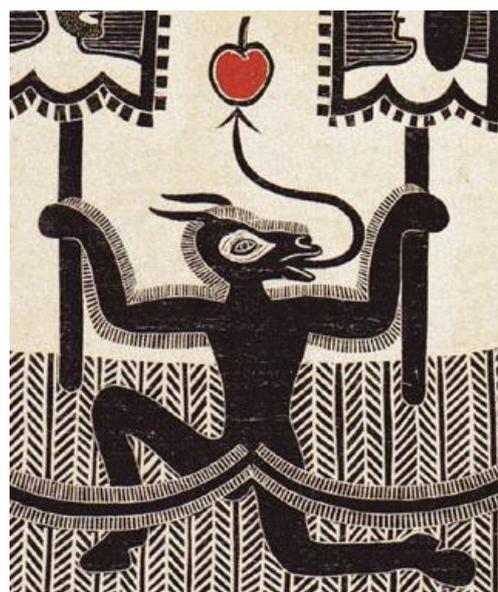


Fig. 23 – Gilvan Samico – *O pecado*, 1964.  
Detalhe.  
Fonte: Samico: 40 anos de gravura

A posição corporal, principalmente das pernas, é semelhante, mas enquanto em uma das gravuras o demônio possui chifres e sustenta uma maçã vermelha em sua língua entre as figuras de um homem e de uma mulher, nessa gravura o animal segura um punhal vermelho sobre sua cabeça. Sua cauda também desenvolve uma curva, mas, diferente daquela, aponta para o centro de si mesmo. A representação do bode indica uma particularidade da cultura nordestina, um animal resistente à seca, típico dessa região. A criatura com pés de bode está associada com o demônio. No fundo do animal híbrido, a forma que se assemelha com folhas é preenchida com uma textura também encontrada no fundo do demônio representado na outra gravura.

São transformações operadas nas imagens em seu deslocamento temporal, na transposição do mundo imaginário para um mundo sensorial. As formas e os símbolos são ressignificados toda vez que o artista elabora uma nova gravura e recorre ao universo imaginário propiciado por sua relativa autonomia do mundo exterior. O mesmo tratamento gráfico observado pode ser encontrado na gravura “A espada e o dragão”, na base sobre a qual é representado o dragão. São sinais das modificações sofridas pelas formas conforme passam por um deslocamento temporal. O uso da textura passa a ser cada vez mais elaborado, e composto com outras formas. A relação entre a gravura “A luta dos homens” (fig. 19) e “A espada e o dragão” (fig. 05) pode ser feita pela tensão criada entre o mundo celestial, o mundo terrestre e o mundo subterrâneo.



Fig. 19 – Gilvan Samico – *A luta dos homens*, 1977.  
Xilogravura, 84,5 x 46 cm.  
Fonte: Samico: 40 anos de gravura



Fig. 05 – Gilvan Samico – *A espada e o dragão*, 2000.  
Xilogravura, 93 x 48,7 cm.  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura

As duas gravuras apresentam a oposição hierárquica entre o alto e o baixo, já mencionado, em ambas a área celestial invade, se sobrepõem ao espaço terrestre com metade de um círculo, como uma expansão do céu. O sol da primeira gravura parece ter-se transformado na estrela situada dentro do quadrilóbulo da segunda, as duas figurações apresentam a mesma cor. Os cavaleiros se enfrentam na primeira gravura, na segunda, contudo o cavaleiro não está mais associado ao mundo terrestre, mas no celestial, compartilhando o espaço com a estrela e os outros símbolos cósmicos. Não carrega uma espada flamejante, mas tem uma chama sobre sua cabeça, nesse caso a espada está cravada no peito do dragão, como sinal da justiça divina. Os três cavaleiros estão associados à cor azul, cor própria da nobreza, enquanto na primeira gravura a cor está na roupa dos homens, na segunda está na sela do cavalo<sup>64</sup>. A cor também é uma linha de ligação entre o demônio, figurado na primeira gravura e o dragão, representado na segunda. O movimento descrito pelo

<sup>64</sup> PASTOREAU, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : Editions du Seuil, 2006. Utilizada inicialmente pelos reis da França no século XII em homenagem à Virgem, a cor azul passou a ser largamente difundida nos séculos XIII e XIV como uma cor de prestígio entre os nobres, inicialmente na França e depois entre a cristandade ocidental. O lendário Rei Arthur é representado com frequência vestido de azul a partir de meados do século XII. pp. 52 – 53.

braço do demônio termina segurando um punhal vermelho sobre o corpo, assim como o movimento descrito pela labareda que sai da garganta do dragão e tem na parte superior a cor vermelha. As áreas que estão uma sobreposta pelo demônio e outra abaixo do dragão se relacionam tanto pela forma da textura como pela sugestão de um elemento vegetal. Nas duas gravuras as linhas horizontais que definem uma textura estão associadas ao espaço celestial, uma na área do céu, outra preenchendo metade do quadrilóbulo.

Também as linhas verticais que fazem uma textura no preenchimento da área inferior da gravura “A luta dos homens”, seguem a mesma orientação que o fundo na área ocupada pelo anjo do mal na gravura “A luta dos anjos”, assim como a orientação horizontal das linhas na área ocupada pelo anjo do bem encontra referência nas linhas horizontais que fazem a textura da área situada sobre o sol da gravura “A luta dos homens”. A cor azul encontrada na roupa do anjo também está nos trajes dos cavaleiros, assim como na sela do cavalo representado na gravura “A espada e o dragão”. Observamos como as formas são alteradas e remodeladas ao serem remanejadas no processo criativo de Samico. Ao utilizar formas encontradas em sua memória, mesmo que semelhantes, nunca serão as mesmas, mas ainda assim as formas e as imagens irão aparecer insistentemente para o artista, assim, certos conteúdos são incorporados, na medida em que as formas carregam significados. Esses conteúdos irão contribuir com a ressignificação das imagens, porém sem determinar sentidos únicos.

## 2.6 Arte, religião e memória

Identificamos um processo de repetição e transformação de formas e imagens na obra de Samico. Um processo de troca entre o mental e o material, por meio do qual conteúdos e formas medievais encontram sobrevivência na contemporaneidade. Por meio de uma vivência, o artista incorporou elementos de uma manifestação popular em um universo erudito, operou transformações em formas e significados, formulou identificações que transitam entre o regional e o universal, produziu gravuras que remontam a tradições, atualizando-as em novos contextos. Se por um lado as imagens reproduzidas por Samico identificam sobrevivências de tradições em uma polarização que oscila entre o clerical e o laico, tradições que remetem ora a um conteúdo cristão bíblico ou hagiográfico ora à poesia oral mantida por poetas populares nordestinos, por outro lado identifica uma relação com a tradição da arte de circular entre um campo erudito e um campo popular. Desde o romantismo

artistas e intelectuais tem se aproximado do universo popular com a finalidade de reequilibrar seus capitais simbólicos. No Brasil esse processo não foi diferente, foi uma das principais operações dos modernistas da semana de 22, a aproximação com um universo popular que se julgava em extinção na busca de uma brasilidade. Entendendo o povo como conservador ou revolucionário, muitos artistas e intelectuais mantiveram uma estreita relação com essa forma de representação. A produção ligada ao Ateliê Coletivo de Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife, do qual Samico fez parte, atuou em um sentido de representar o povo em um processo de transformação, de revolução social. No entanto a produção do Movimento Armorial surgiu como uma visão reformulada e amadurecida na relação estabelecida com o universo popular. Sem ser engajada politicamente coloca o popular em cena a partir de uma vivência estabelecida com processos culturais enraizados na sociedade. Não o fez a partir de uma exaltação do popular, mas das relações sensoriais e subjetivas estabelecidas com os objetos. Nesse sentido a produção de Samico é emblemática, foi a partir de produções artísticas como a de Samico que o Movimento Armorial foi pensado. A vivência do artista em meio a manifestações populares o aproximou dos objetos sem que tivesse formulado uma visão da elite sobre o povo. Entendemos que a aproximação de uma cultura de elite e uma cultura popular que se manifesta a partir de uma vivência, possibilita um amadurecimento no processo de hibridação e incorporação de um conteúdo popular em um universo erudito.

A relação com a tradição artística na obra de Samico pode ser traçada por sua oscilação entre o popular e o erudito, mas também pode ser identificada em um processo de racionalização, geometrização, composição matemática, simplificação e sintetização da forma, observado na produção de artistas concretos, como as esculturas de Franz Weissmann (1911 – 2005) (anexo 01) ou as pinturas de Waldemar Cordeiro (1925 – 1973) (anexo 02). A forma de se entender moderno no Brasil passou por esse processo de racionalização matemática da forma não apenas entre os concretistas, os desenhistas industriais também utilizaram esses princípios racionalizantes para a adequação da forma aos processos industriais de produção gráfica, com os quais Samico também teve um contato estreito. Nesse processo de aproximação da obra de Samico com uma tradição cristã e com uma tradição artística, entendemos que também deve ser considerada a própria relação da arte no ocidente com a tradição cristã. As imagens artísticas utilizadas em contextos religiosos encontram ressonância na contemporaneidade mesmo após a obtenção da autonomia no processo criativo literário e artístico. Até mesmo temas religiosos estão presentes em obras de arte que não se inserem em contextos religiosos. A mistura entre a cristandade e a arte ocidental ocorre quase

como uma condição intrínseca a ambas. E se a modernidade tentou banir o irracional, ele demonstra que sobrevive em meio a conteúdos artísticos populares e eruditos, desafiando a racionalidade e a lógica moderna. Acreditamos que esse movimento entre a tradição artística e a tradição religiosa constitui a essência do processo criativo de Samico. Segundo Warburg,

“O artista que oscila entre concepções de mundo religiosa e matemática, é portanto amparado de modo particular pela memória, seja coletiva ou individual. A memória não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois pólos-limite da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico. Ou melhor, ela utiliza a herança indestrutível das impressões fóbicas em modo mnêmico.”<sup>65</sup>

A herança da moral cristã na memória de Samico, a luta do bem contra o mal que é muitas vezes travada dentro do próprio indivíduo. As imagens e a moral religiosa na sociedade nordestina, as igrejas, os espaços sagrados, a religiosidade do povo, que não apenas contribuíram com a formação de imagens em sua memória, como permeiam a vida do artista do passado ao presente. Essas condições individuais e sociais se mesclam com sua produção artística. Seu processo criativo atua em um sentido de tentar ordenar seus conteúdos mentais de modo racional e organizar as formas geometricamente. Assim o conteúdo de suas gravuras oscila entre o irracional, por meio do tema religioso, e o racional, entre o religioso e o artístico, ao ordenar racionalmente o irracional, e dar forma artística ao religioso. A memória é portadora do passado, da concepção cristã de vida, mas está no presente, pois é no presente que as lembranças aparecem, desse modo atualizam e modificam o conteúdo religioso no momento criativo do artista.

A busca de Samico em produzir uma arte com a identidade brasileira levou o artista a se voltar para os temas do cordel e conteúdos de sua infância que não estavam em seu repertório naquele momento. Antes de retornar para esses conteúdos do passado, Samico produzia gravuras que representavam o ser humano e sua inserção no espaço social, como muitos de seus contemporâneos. Foi a sugestão do amigo Suassuna que o fez lembrar coisas do passado, do que havia sido esquecido pelo artista. Após um período de esquecimento as histórias foram lembradas, por um período as imagens, sensações e o conhecimento que adquiriu, permaneceram como se estivessem escondidos na memória, em algum lugar, esperando para retornar, sob uma nova forma, com novos sentidos adquiridos nesse período de latência. Segundo Didi-Huberman o intervalo deve ser entendido como intervalo de tempo. A noção de “história interior da vida” se funda sobre essa textura temporal descontínua. A

---

<sup>65</sup> WARBURG, Aby. *Mnemosyne*; tradução Barbara Szaniecki. Dossiê Warburg. Org. Cezar Bartholomeu. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ. Ano XVI, número 19, 2009. p. 125.

sobrevivência supõe uma teoria dos intervalos enquanto constitutivos do tempo. O intervalo estrutura a sobrevivência do interior. É o que religa dois momentos separados do tempo e faz de um a memória de outro<sup>66</sup>. É o intervalo temporal durante o qual um conteúdo esteve escondido na memória de Samico. Imagens que permaneceram como se estivessem ocultas nos intrincados do tempo, aguardando um momento para reaparecer. É na descontinuidade do tempo e do espaço, o deslocamento de Samico entre o centro moderno e a periferia cosmopolita e arcaica, entre Rio de Janeiro e Recife, entre sua relação com o moderno e com as tradições. O passado que se acomodava na memória durante a descontinuidade das lembranças.

Ao percorrer seu passado no presente Samico percorreu o que Agostinho definiu como o campo e “os vastos palácios da memória, onde se encontram os inúmeros tesouros de imagens de todos os gêneros trazidas pela percepção”. Como os lugares arquitetônicos utilizados para memorização dos discursos na antiguidade e dos sermões na Idade Média, também como os lugares arquitetônicos que identificamos nas gravuras do artista. Imagens que permaneceram guardadas em seus lugares, em sua memória, onde é “depositada toda a atividade de nossa mente, que aumenta, diminui ou transforma, de modos diversos, o que os sentidos atingiram, e também tudo o que foi guardado e ainda não foi absorvido e sepultado no esquecimento”. Enquanto permaneciam guardadas em sua memória as imagens foram transformadas, receberam novos significados, e formas, esperando para serem convocadas em outro momento. Esperando que o artista percorresse os campos da memória, passasse pelos lugares onde estavam guardadas, que o artista as procurasse. Ao procurá-las, “algumas se apresentam imediatamente; outras fazem-se esperar por mais tempo e parecem ser arrancadas de repositórios mais recônditos”. Ao procurar algumas imagens outras irrompem “em turbilhão no lugar daquela [...], pondo-se em evidência”<sup>67</sup>. São as lembranças do passado que surgem mesmo sem serem procuradas, as imagens religiosas e arquitetônicas que ficaram guardadas na memória de Samico e por sua criação se formaram em suas gravuras.

As formas e cores recebidas pelos sentidos de Samico foram armazenadas por meio de imagens, não foram as próprias coisas se depositaram em sua memória. Na memória também são depositadas “as noções apreendidas pelo ensinamento”, nesse caso “não são apenas as imagens, são as próprias realidades”<sup>68</sup> que ficam guardadas. As próprias noções morais

---

<sup>66</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit. pp. 503 – 504.

<sup>67</sup> AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. Confissões; tradução Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997. p. 278.

<sup>68</sup> Ibid., pp. 281 – 282.

cristãs aprendidas pelo artista, tanto nas igrejas, lugares sagrados, como nas narrativas populares, nas vozes dos poetas populares, a religiosidade do povo. Guardadas em formas alegóricas, simbólicas, para identificá-las e diferenciá-las. A moral cristã, que persiste e sobrevive em suas gravuras.

## CAPÍTULO III – A ARQUITETURA DA GRAVURA DE SAMICO

### 3.1 Construção de lugares da memória

Ao observar o conjunto das gravuras de Samico, pode-se constatar que, durante a década de 60, ocorreu profunda mudança em sua obra. Tanto no que diz respeito aos temas como quanto ao tratamento gráfico. De cenas noturnas, que tinham como tema central o ser humano, o artista passou a representar temas das histórias de cordel, hagiografias e passagens bíblicas, ao mesmo tempo em que tornou as imagens mais claras. Nessa passagem da representação para um universo visível do que o artista chama de “não-visível”, percebemos a construção de áreas separadas por contornos em suas imagens. Essas áreas são ocupadas com tramas gráficas, símbolos e alegorias que, em alguns casos, possuem o conteúdo narrativo bíblico da luta do bem contra o mal. Samico define essa separação das áreas como a “arquitetura” de sua gravura, um “arcabouço onde possíveis histórias possam acontecer”<sup>69</sup>. Esses espaços, que não visam a representação do tridimensional, do real, mas de cenas que parecem paradas no tempo, até mesmo atemporais, algumas vezes são preenchidos com imagens que representam a oposição entre as virtudes e os vícios. Essa construção de locais e dentro desses locais a inserção de imagens que correspondem ao bem e ao mal nos interessa particularmente por possuir uma relação com o que entendemos ser o veículo de transmissão desses temas, a memória.

Entre as gravuras do artista, selecionamos aquelas nas quais aparecem o dragão, a serpente e o demônio enquanto símbolos do mal, para a construção da oposição entre as virtudes e os vícios, tema da iconografia medieval. Pretendemos investigar como a memória coletiva pode ter contribuído na transmissão desses temas. Ressaltamos que as gravuras não serão, necessariamente, apresentadas em ordem cronológica. Os animais fantásticos e híbridos encontrados em suas gravuras remetem às criaturas imaginadas e também às verdadeiras dos bestiários medievais, que atribuíam características morais aos animais.

A inserção de imagens, que correspondem ao bem e ao mal, em lugares, arcabouços, construídos arquitetonicamente pelo artista, lembram os esquemas da arte da memória, construída no ocidente pelos gregos<sup>70</sup>, e que, no Ocidente medieval, contribuiu com a formação de um sistema de imagens apoiado na relação de oposição entre o bem e o mal. As

---

<sup>69</sup> SAMICO: do desenho à gravura, op. cit. p. 44.

<sup>70</sup> YATES, op. cit. pp. 17 – 18.

lembranças familiares e religiosas de Samico, que contribuem com a construção das imagens, gráfica e tematicamente, e conferem um caráter coletivo à sua memória. A xilogravura “A luta dos anjos” (fig. 24), de 1968, que conferiu ao artista o Prêmio de Viagem ao Exterior, no XVII Salão Nacional de Arte Moderna, do MAM/RJ, está dividida em três áreas, cada janela é separada por um contorno. Nos espaços, estão inseridas imagens que correspondem à oposição entre o bem e o mal. Na imagem, na área que ocupa o terço superior da gravura, à esquerda uma ave exibe uma maçã ao homem deitado. Em oposição simétrica à ave, à direita há um animal que parece uma hiena com cascos nas patas. No centro da área preta, o anjo do bem e o anjo do mal se opõem, inseridos em uma janela oval alongada verticalmente que se subdivide em duas áreas separadas por uma moldura branca.

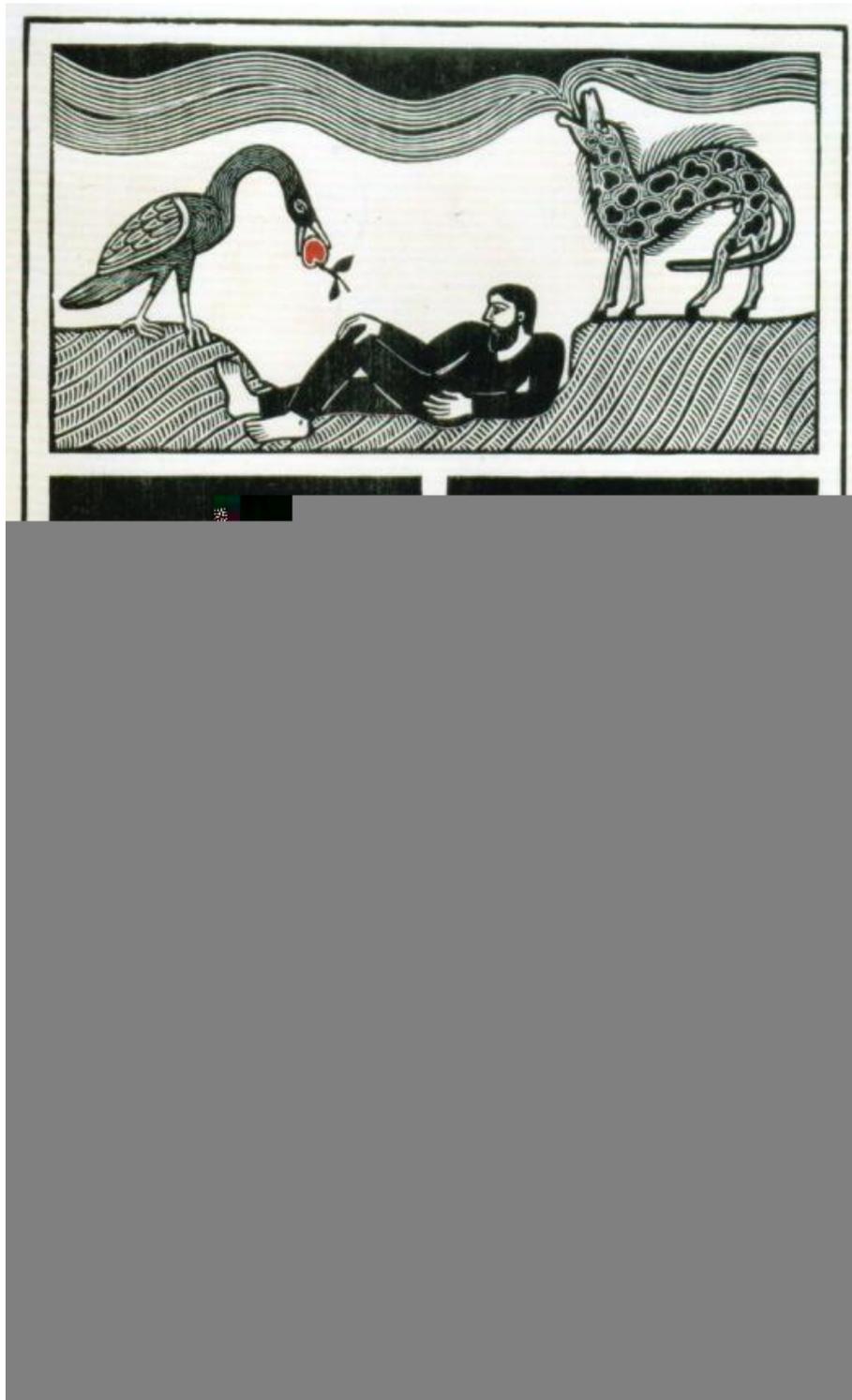


Fig. 24 – Gilvan Samico – *A luta dos anjos*, 1968.  
Xilogravura, 54,8 x 33 cm.  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura

A ave que oferece o fruto ao homem vestido, na gravura, apesar de apresentar algumas diferenças anatômicas com as pernaltas, pode ser identificada com a cegonha ou a garça. A fertilidade é um dos atributos simbólicos da cegonha, por ser uma ave migradora, retorna

como mensageira da primavera, época da natureza pulsar. Como combatem as serpentes, as cegonhas ou as garças, são símbolos de Cristo, que combate o demônio<sup>71</sup>.

O significado da maçã, como ocorre com outros símbolos, possui uma ambiguidade. Na iconografia cristã, pode ser associada com a árvore plantada no meio do jardim do Éden. A árvore do conhecimento do bem e do mal, de onde Eva retirou o fruto, instigada pela serpente, para adquirir discernimento. Comeu o fruto e depois o deu ao homem que comeu também, o que fez com que sentissem vergonha de sua nudez e resultou em sua expulsão do Éden<sup>72</sup>. No entanto, quando trazida nas mãos por Cristo, a maçã significa a redenção do pecado original<sup>73</sup>. Também é símbolo da fecundidade, foi o presente oferecido por Gaia, deusa da Terra, à Hera por seu matrimônio com Zeus<sup>74</sup>. Se no Gênesis não há uma referência específica à maçã, mas apenas ao “fruto”, em Cântico dos Cânticos, livro que celebra o amor humano e divino, a maçã é citada na união entre o homem e a mulher<sup>75</sup>.

Os animais em suas gravuras, ora são fáceis de serem identificados, como os da gravura “A luta dos anjos”, ora apresentam apenas algumas semelhanças com sua referência natural e, muitas vezes, se tratam até mesmo de seres híbridos, criados na imaginação do artista. Híbridez que pode ser observada na criatura que consideramos como uma hiena com cascos. Animal que simboliza a avareza, um dos vícios. Suas patas unguladas a relacionam ao bode, animal utilizado para representar o diabo na Idade Média<sup>76</sup>. A partir das considerações

---

<sup>71</sup> BIEDERMANN, Hans. Dicionário ilustrado de símbolos; tradução Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1994. pp. 82 – 83.

<sup>72</sup> (Gn 3,1-24).

<sup>73</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. p. 230.

<sup>74</sup> BIEDERMANN, op. cit. p. 230.

<sup>75</sup> “Macieira entre as árvores do bosque,

é o meu amado entre os jovens;

à sombra dele eu quis sentar,

com seu doce fruto na boca.

Ele me levou à adega,

e contra mim desfralda

sua bandeira de amor.

Sustentem-me com bolos de passas,

dêem-me forças com maçãs, oh!

que estou doente de amor...”

(Ct 2,3-5).

Mais adiante, também em Cânticos,

“E eu pensei: «Vou subir à palmeira  
para colher dos seus frutos!»

Sim, seus seios são cachos de uva,

e o sopro das suas narinas perfuma

como o aroma das maçãs.”

(Ct 2,7-9).

<sup>76</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. pp. 58 – 181.

que fizemos, o significado da maçã na boca da ave está mais próximo da redenção dos pecados do homem do que ao atribuído ao fruto proibido quando é oferecido pela serpente. Por ser trazido pela boca da ave o fruto está relacionado à palavra, assim como a dinâmica da forma que toca a boca da hiena sugere movimento e a temporalidade da palavra. A ave está relacionada ao Cristo, ao bem que combate as forças do mal, nesse caso representadas pela hiena, ligada ao vício da avareza.

Na parte inferior, a oposição entre o bem e o mal é mais evidente. Ocupando quase inteiramente os dois terços inferiores da gravura, a forma oval alongada verticalmente é subdividida também no sentido vertical, formando dois novos lugares. É cercada por uma área preta, cor ligada às trevas, que simboliza a noite, a morte e o reino dos mortos<sup>77</sup>. Se considerarmos o terço superior da gravura no qual está representado o homem, como terrestre, que pode ser associado com o natural, na parte inferior, os anjos se confrontam em um local imaginário, atemporal, pertencente ao universo invisível, talvez a luta que se trava dentro da consciência do homem. Cada meia-oval é ocupada por um anjo apoiado sobre um animal. O anjo do mal, no local inferior, apresenta um rebatimento vertical com relação ao outro, ficando com a cabeça para baixo. Ao ser rebatido também no sentido horizontal, olha para o lado oposto que olha o anjo do bem. De pé sobre um bode, como a entidade pagã com a orelha pontiaguda, o demônio tem também as pernas de bode recobertas de pêlos e as asas de morcego, criatura noturna, características zoomórficas que indicam a encarnação do diabo, e enquanto segura uma lança, arma que golpeou Cristo na cruz, esconde seu rosto, não mostra sua verdadeira face.

As asas do anjo do bem se diferem por serem emplumadas, mais do que um atributo de uma criatura capaz de voar, simboliza a capacidade de se elevar acima do mundo por meio da leveza das plumas<sup>78</sup>. A espada que o anjo segura o relaciona com o arcanjo São Miguel, que é representado na iconografia cristã combatendo o demônio com a espada, símbolo da justiça divina. Na simbologia cristã o leão, animal sobre o qual o anjo se apóia, também possui um valor ambíguo. Pode significar inimigos poderosos, como o excessivo poder do diabo. Mas também pode apresentar um significado positivo, como símbolo de Cristo, o leão de Judá<sup>79</sup>. Contrastando com o vermelho presente nos outros elementos coloridos da gravura, o azul na roupa do arcanjo sugere o azul celestial, aproximando-o da força Divina.

---

<sup>77</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. p. 339.

<sup>78</sup> BIEDERMANN, op. cit. pp. 39 – 40.

<sup>79</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. pp. 214 – 217.

Em “A Arte da Memória”, Frances Yates demonstra como a arte de memorizar discursos, ou conteúdos, estimulou, no ocidente medieval, a formação de um sistema de imagens. Para a autora, a expansão no conjunto de novas imagens nos séculos XIII e XIV, está relacionada com o interesse da escolástica pela memória<sup>80</sup>.

O poeta grego Simônides de Ceos propôs que para treinarmos a faculdade da memória deveríamos escolher lugares e formarmos imagens mentais a partir desses lugares, em seguida criar imagens das coisas que devem ser lembradas e colocá-las ordenadamente nesses lugares. A formulação do poeta sobre o aperfeiçoamento da memória levou a um modo de construção de imagens inseridas em lugares ordenados e não permaneceu reservada aos seus contemporâneos. Ela ecoou por diversos momentos na arte da memória e na arte, passando por modificações conforme a época e a interpretação feita, mas manteve sua essência. Embora os fins, a época e o lugar não sejam os mesmos, observamos essa construção visual, de colocação de imagens em lugares nas gravuras de Samico. Não que Samico tenha intencionalmente criado lugares para inserir imagens que se reportassem a algo que ele quisesse memorizar, mas acreditamos que os princípios de memorização criados, desenvolvidos, ou sistematizados pelo poeta e as conseqüentes relações entre imagem e texto e entre o campo das percepções e o campo da imaginação, marcaram profundamente a cultura ocidental, de modo que podemos construir analogias entre a arte contemporânea no Brasil e as sobrevivências da arte da memória elaborada ao longo dos séculos no Ocidente cristão. Notamos na gravura de Samico conexões com a memória compreendida de três maneiras, a primeira considerando a memória enquanto registro histórico, como formulação do passado de um grupo, na medida em que o artista trouxe elementos do passado para a construção de uma identidade individual e coletiva no presente, a segunda ao entender a memória enquanto recordações, pois o que o artista buscou no passado se tratavam de lembranças individuais apoiadas na memória coletiva, a terceira que conecta suas gravuras com a arte da memória, a arte de memorizar imagens e associá-las a algo que se deseja discursar, pregar, cantar. No

---

<sup>80</sup> YATES, op. cit. p. 138. Yates demonstra que desde o século IX são encontrados manuscritos reproduzindo uma das fontes latinas da arte clássica da memória, um manual de retórica chamado *Ad Herennium*, escrito por um professor romano desconhecido. Os mais antigos estão incompletos, no entanto não lhes falta a parte sobre a memória. É a partir do século XII que são encontrados manuscritos completos. A autoria do *Ad Herennium* durante a Idade Média é erroneamente atribuída a Cícero, orador e pensador romano. O manual está agrupado à *De inventione*, primeira obra de Cícero sobre a retórica. Essa associação errônea contribuiu com que os dominicanos entendessem a memória como parte da prudência, passando-a para o estudo da ética, não apenas como parte de uma arte liberal, a retórica. A definição de Cícero, no “*De inventione*”, sobre as três partes da Prudência, é citada pelos dominicanos Alberto Magno e Tomás de Aquino ao discutirem as virtudes, e a sua recomendação de desenvolverem a memória artificial acontece, principalmente, porque Cícero considera a memória como uma parte da Prudência. É a partir dessa consideração que eles citam e discutem as regras da memória artificial. pp. 77 – 78.

entanto a conexão de suas gravuras com a arte da memória não é feita de modo direto, o artista não se vale de princípios mnemônicos na construção de suas gravuras, ao menos não intencionalmente, tampouco pretende que elas cumpram uma função de memorização de algum discurso, mas a construção espacial da gravura de Samico se assemelha aos princípios de formulação de lugares e imagens propostos pela arte da memória, bem como são imagens que remetem a textos, verbais e escritos. Imaginamos que os poetas, bardos, contadores de histórias da Antiguidade devem ter se valido dos princípios propostos por Simônides para memorizar suas poesias, fundamentos que também foram de grande importância no estudo da retórica na Antiguidade<sup>81</sup>. As imagens percebidas pela visão e transformadas em imagens mentais foram fundamentais para a memorização de textos, discursos, poesias, em uma sociedade que não possuía o papel. Tinham a escrita, utilizavam placas de cera para registros, talvez, menos importantes que os entalhados nas pedras e nos adobes. O que não fazia com que desprezassem a importância da memorização, como fazemos hoje em função da enorme facilidade que temos em produzir e reproduzir textos escritos, de modo que tais placas de cera gravadas serviam também como metáfora para a construção de lugares imaginários da memória, contribuindo assim com as questões mnemônicas.

### 3.1.1 Memória, ética e moral cristã

Foi a partir de poesias, textos hagiográficos ou bíblicos que Samico produziu parte de suas gravuras. Hoje, o artista utiliza também outras histórias, lendas, contos de escritores contemporâneos, de alguma maneira mantém uma proximidade com um texto para a produção de suas gravuras. Samico produz imagens inseridas em lugares, produzidas a partir das imagens mentais guardadas em sua memória. Utiliza textos como fonte, de modo que a interpretação que faz dos textos se funde às suas imagens mentais em suas gravuras, onde se misturam alegorias e narrativas visuais. A grande quantidade de estudos que o artista produz antes de partir para o trabalho na madeira depura as relações literais, meramente ilustrativas, entre texto e imagem, pois suas obras são fruto de sua interpretação. Porque, diferente das placas de cera que podiam ser reaproveitadas, como os lugares da memória, e nelas gravar novos textos e sinais, como as imagens mentais, quando Samico grava na madeira, não tem a possibilidade de corrigi-la, uma vez marcada com o golpe da goiva, a madeira guardará a

---

<sup>81</sup> O que é verificado nos três manuais de retórica citados por Yates como as fontes latinas para o estudo da arte da memória, o *Ad Herennium*, o *De oratore* de Cícero e o *Institutio oratoria* do professor de retórica Quintiliano, que atribuem a Simônides a condição de criador da arte da memória.

memória do sulco, como os registros importantes, gravados na pedra, que foram deixados pelos homens do passado.

Como na gravura “A luta dos anjos”, as imagens criadas por Samico estão impregnadas pela moral cristã, na qual identificamos a luta do bem contra o mal. A inserção de imagens correspondentes às virtudes e aos vícios, ao bem e ao mal, em lugares memorizados, foi algo que os escolásticos Alberto Magno e Tomás de Aquino utilizaram na arte da memória inventada por Simônides séculos antes<sup>82</sup>. Magno e Aquino visavam ensinar os pregadores dominicanos a memorizar seus sermões e ensinar aos fiéis a se afastar do caminho do Inferno evitando os vícios, e buscar as virtudes como caminho para o Paraíso. Tais ensinamentos tiveram alcance além da memorização dos sermões, eram utilizados também para a decoração das paredes das igrejas, de modo que os fiéis, quando estivessem no local de culto recebendo os ensinamentos por meio dos sermões, pudessem também memorizar a oposição entre as virtudes e os vícios ao visualizar nos afrescos as imagens inseridas em lugares correspondentes ao bem e ao mal, criando imagens mentais. Acreditamos que, assim como os artistas, e mesmo os fiéis medievais que recebiam os ensinamentos dos padres pregadores, Samico criou imagens mentais a partir dos ensinamentos cristãos, do que ouvia e via nas igrejas, imagens que contêm forte carga devocional, mesmo que seja inconsciente por parte do artista.

Em “A luta dos anjos” a oposição entre o bem e o mal ocorre de maneira equilibrada, visualmente simétrica, os dois ganham pesos similares. Percebemos essa simetria e principalmente esse equilíbrio nas gravuras de Samico a partir dessa gravura e da anterior, “Suzana no banho” (anexo 03), produzida em 1966, que remete à história narrada no capítulo 13 do texto bíblico de Daniel. O equilíbrio do plano visual da gravura também ocorre no plano moral, sua gravura não contém apenas a forma representada, a intenção da imagem formulada na imaginação do artista também é passada para quem contempla sua obra, e ela representa o conflito humano entre o bem e o mal, cuja linha de separação é tênue. As duas forças possuem um equilíbrio, o anjo do bem é belo e estável, tem a expressão séria e o contorno do corpo e das asas simples, é equilibrado visualmente, o anjo do mal tem o corpo

---

<sup>82</sup> YATES, op. cit. pp. 80 – 84. A interpretação da memória como parte da ética e não de uma arte liberal não foi introduzida pelo estudo dos escolásticos, era uma associação feita anteriormente. Era algo entendido por Cícero, conforme constataram os dominicanos, assim como também era uma relação citada por Boncompagno da Signa. Boncompagno era da escola de Bolonha e provavelmente Alberto Magno e Tomás de Aquino tiveram contato com sua obra *Rhetorica Novissima*, escrita em Bolonha em 1235. Nessa obra, o autor atribui à memória importância não apenas para a retórica, mas para todas as artes. Relaciona a memória artificial para a rememoração do Paraíso e do Inferno e as virtudes e os vícios como “signos mnemônicos”.

mais delgado e os contornos mais sinuosos, tende a um desequilíbrio, ou movimento, pois o vermelho da máscara e da ponta da lança conduz o olhar para o sentido da ponta, apesar das características zoomórficas que poderiam ser vistas como repulsivas, também é belo, mas é sedutor e misterioso. A própria luta não chega a ser uma disputa física, é muito mais uma medição de forças opostas, uma exposição de atributos que se equilibram. Mesmo sem se preocupar com a representação do real, utilizando as figuras representadas como símbolos, diríamos justamente que, por utilizá-las como símbolos, Samico mantém algumas linhas nas faces de modo a atribuir uma característica expressiva às figuras humanas. Assim, fica mais clara a identificação com o que o artista procura representar, transmitir, em cada figura. Ao rebatermos o contorno da figura inferior sobre a superior, percebemos que os anjos, guardadas algumas diferenças, têm dimensões muito próximas, o que sugere a intenção do artista em representar as forças do bem e do mal, equilibradamente opostas. As imagens com as intenções, produzidas pela imaginação de Samico, são reflexo de imagens e idéias percebidas em um meio externo, religioso e cristão de sua convivência.

É como parte da prudência que os dominicanos Alberto Magno e Tomás de Aquino consideram a memória, associada a uma das virtudes cardeais. Fizeram essa associação e a fundamentaram tendo como a base a teoria de Aristóteles em *De memoria et reminiscencia*. O filósofo grego distingue memória de reminiscência ou lembrança. É essa distinção que Alberto Magno tomou como base para argumentar que a reminiscência, conforme definiu Aristóteles, está na parte racional da alma, e é a que faz parte da prudência, enquanto a memória está na parte sensorial. Para Tomás de Aquino, a memória está na mesma parte da alma que a imaginação, está na parte sensorial que recebe as impressões dos sentidos, mas também, na intelectual, na medida em que o intelecto trabalha na memória a partir da imagem. Assim, a prudência usa conhecimentos derivados dos sentidos, por isso é constituída de partes sensoriais como a memória<sup>83</sup>. A gravura de Samico é resultado de sua interpretação intelectual a partir do que ficou gravado na memória coletiva, das impressões intermediadas por seus sentidos, principalmente pelo sentido da visão, que marca profundamente a memória com imagens. As imagens formuladas mentalmente pelo artista estão na parte sensorial, mas, como propôs Aquino, também na intelectual; de fato, observamos que cada gravura é fruto de uma profunda reflexão sobre a ética e a moral. A riqueza da simbologia e o equilíbrio na composição são obtidos por meio dos incansáveis estudos que Samico produz antes de chegar à imagem que decide passar para a madeira. Esses estudos contribuem não apenas para a

---

<sup>83</sup> YATES, op. cit. pp. 85 – 102.

construção visual da gravura, mas também para a reflexão que o artista faz sobre o tema, sobre o conteúdo. Por mais que sua gravura seja minuciosamente planejada, organizada e construída visualmente, não se atém apenas às questões da visualidade, os repetidos estudos produzidos permitem que o artista tenha o conteúdo de cada tema aprofundado em sua consciência ou que encontre nos lugares de sua memória os temas, dos quais os retira e transforma em suas gravuras. Representa o que não é visível, mas é presente, nesse caso a luta entre o bem e o mal que se trava no mundo, mas principalmente na consciência de cada indivíduo. No caso das gravuras de Samico (fruto de sua imaginação), a luta é representada por meio de uma simbologia cristã formada na Idade Média, e que se faz presente não apenas em sua obra, mas também na cultura do ocidente contemporâneo.

Segundo Yates, para a escolástica um ponto de contato entre a teoria mnemônica e a teoria aristotélica é a importância dada por ambas à imaginação, pois para pensar é preciso criar imagens mentais. Na teoria aristotélica, a imaginação intermedia a percepção e o pensamento. As percepções captadas pelos sentidos são trabalhadas pela imaginação e as imagens formadas se tornam o material da faculdade intelectual. Assim, o pensamento funciona não diretamente a partir das impressões sensoriais, mas pelo que a faculdade da imaginação absorveu e produziu. Para o filósofo, é necessária uma imagem mental para pensar, até de modo especulativo<sup>84</sup>. Se considerarmos que a imaginação contribui com a faculdade intelectual, no campo onde são formuladas as idéias morais e éticas, as noções de certo e errado, de virtudes e vícios, de bem e mal, percebemos a preocupação moral e ética nas gravuras de Samico, que entendemos que são produtos de sua faculdade intelectual por terem passado por um longo processo de maturação em seus estudos.

Samico planeja uma gravura e na maioria das vezes apenas depois da gravura pronta é que ele define o título. O tema proposto no título surge após as imagens produzidas e, assim, entendemos que os temas e símbolos, traduzidos em imagens mentais, são originados nos sentidos, formulados na imaginação e guardados na memória, e acreditamos que é da memória coletiva que o artista os retira, após terem passado por sua interpretação. Ao apontarmos na gravura de Samico temas cristãos, ligados à oposição entre o bem e o mal, percebemos a identificação do conteúdo da memória coletiva, utilizado como fonte para suas gravuras, com a ética, não como uma técnica mnemônica, como para os oradores da Antiguidade. É o aspecto devocional que os escolásticos atribuíram às imagens, que encontra continuidade nas gravuras de Samico, porém não sem importantes rupturas: enquanto naquela

---

<sup>84</sup> YATES, op. cit. pp. 52 – 53.

situação as imagens representadas nas igrejas, nos afrescos, vitrais, retábulos, tinham, na maioria das vezes, a finalidade de educar, de tornar a palavra acessível por meio das imagens e assim transmitir uma mensagem aos fiéis, na gravura de Samico as imagens não são produzidas com uma finalidade devocional, apesar de oriundas de um universo ligado à religiosidade, da educação católica que recebeu na infância. Mesmo desligadas de um ambiente religioso, sem visar a educação de uma doutrina, o sentido da moral cristã é perceptível em suas gravuras. Mesmo que outro observador ocidental não fizesse uma interpretação semelhante a que fizemos sobre “A luta dos anjos”, o mínimo de contato com a cultura judaico-cristã iria possibilitar alguma reflexão semelhante. A oposição vertical determinada pela hierarquia superior e inferior entre os anjos, as referências zoomórficas dos emissários do bem e do mal e os animais que os acompanham e a construção dos eventos em janelas encerradas por molduras são formas de organização e representação das imagens que também podem ser percebidas nas imagens medievais, que tinham, entre outras funções devocionais, a de ensinar aos fiéis os lugares do paraíso e do inferno e os caminhos que conduzem a eles, conforme as recomendações da escolástica sobre o uso da memória como parte da prudência.

### 3.1.2 Imagens e lugares

O *Ad Herennium*, considerado por Yates como o único manual completo, é a principal fonte para a arte clássica da memória, tanto grega quanto romana. Nesse texto, a memória artificial está fundamentada em lugares (*loci*) e imagens. Um lugar (*locus*) pode ser uma casa, um espaço entre colunas, um arco, um canto, uma fachada, em geral a referência é arquitetônica. As imagens são formas, símbolos do que deve ser lembrado<sup>85</sup>. Por um lado, é natural que as questões pertinentes à faculdade da memória na contemporaneidade, como acreditamos ser o caso da gravura de Samico, sigam a lógica apresentada no texto romano e estabeleçam uma relação de continuidades e de rupturas, pois somos herdeiros dessa civilização e, sejam pelas práticas mnemônicas que vivenciamos no cotidiano, sejam pelas tradições orais e escritas, recebemos esse legado da cultura latina. Por outro lado, ficamos inclinados a entender essas regras mnemônicas também como uma sistematização de aspectos

---

<sup>85</sup> YATES, op. cit. pp. 21 – 24. O autor desconhecido do manual se ocupa das cinco partes da retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*). Ao tratar da memória a separa em dois tipos, a natural e a artificial. A natural é a que está inserida na mente, que nasce ao mesmo tempo em que o pensamento, enquanto a artificial é a que pode ser consolidada pelo treinamento.

inerentes à memória das pessoas, fruto de reflexões profundas sobre essa faculdade, e não somente como algo inventado, transmitido do meio externo cultural para o interior da consciência. Não que a autora proponha uma ou outra coisa em seu texto, mas é um aspecto sobre o qual refletimos ao constatar as semelhanças entre a arte da memória herdada da Antiguidade e a arte produzida por Samico. Yates apresenta uma longa citação retirada do *Ad Herennium* quanto às regras para escolha e memorização das imagens. O argumento do professor romano também contribuiu para nos perguntarmos sobre a condição da formação de lugares e imagens para a memorização ser uma característica essencial do pensamento. Ao explicar sobre a formação das imagens, o autor diz que naturalmente nossa mente é estimulada por coisas incomuns, que as coisas banais não ficam retidas na memória com a mesma facilidade que os eventos extraordinários<sup>86</sup>. Samico não pretendia criar imagens memoráveis com suas gravuras, tampouco conhecia os manuais de retórica ou de memória, apenas buscou temas em sua memória com a intenção de criar uma arte que pudesse representar a identidade brasileira. E as gravuras produzidas por sua imaginação, a partir de imagens retiradas de sua memória, por algum motivo refletem a construção de lugares e a inserção de imagens nesses lugares, indicando a sobrevivência dos princípios mnemônicos apresentados pelo professor romano de retórica.

Assim como as regras para a formação das imagens (segundo o professor de retórica) são formuladas a partir do que acontece naturalmente em nossa mente, outras regras também parecem, de algum modo, intrínsecas à faculdade da memória. De um modo geral, os princípios mnemônicos apresentados no *Ad Herennium* consistem na formação de lugares que devem ser irregulares e dispostos em série ordenadamente, a forma dos lugares reflete a arquitetura antiga, porém não a clássica, as imagens devem ser incomuns e em geral fazem referência a representações humanas que impressionam pela beleza ou pelo grotesco; por fim, o autor recomenda o exercício diário e a atenção, ao percorrer os lugares e as imagens mentais. Esses princípios de memorização, com pequenas diferenças, são encontrados nos textos gregos e latinos que tratam da memória. Yates indica como os textos se dirigem a um leitor que já conhecia as técnicas de memorização, que possivelmente eram conhecimentos amplamente divulgados na Antiguidade<sup>87</sup>. A recomendação quanto ao exercício diário, quanto

---

<sup>86</sup> YATES, op. cit. pp. 25 – 28. Quanto às imagens, inicialmente são divididas em dois tipos, uma para “coisas” outra para “palavras”. A “memória para coisas” procura lembrar algum argumento, alguma noção por meio de uma imagem, e a “memória para palavras” busca associar uma imagem com uma palavra. As “coisas” se tratavam do tema do discurso, enquanto as “palavras” eram a linguagem utilizada na argumentação do tema.

<sup>87</sup> Ibid., pp. 23 – 25. Para definir um conjunto de lugares, o aluno deveria escolher uma construção pouco frequentada e memorizar seus lugares, pois a presença de muitas pessoas tende a enfraquecer as impressões. Os

à concentração ao percorrer os lugares imaginários e prestar atenção às imagens e seus detalhes, com o intuito de memorizar melhor aquilo que se deseja, nos parece igualmente natural ao pensamento. Parece lógico que um ocorrido, um argumento, uma cena, sobre os quais passemos muito tempo a pensar fique retido melhor em nossa mente. A gravura de Samico também nos sugere que o exercício diário, ou frequente, leve naturalmente à memorização, pois acreditamos que foi do contato durante um período de sua vida com imagens, textos, objetos, rituais e valores cristãos, a ida com frequência à igreja, a memorização de alguns salmos, de trechos da missa, as imagens nos altares e nos nichos, que certos temas se formularam em sua imaginação. E é também por meio de um exercício frequente, o do gravador que planeja sua gravura, que produz incansáveis estudos no papel antes de iniciar a passagem do desenho para a madeira, que o artista encontrou imagens em sua memória e as transformou em sua arte. Quanto à formação de lugares arquitetônicos, é certo que é uma condição cultural, pois a arquitetura é um dos produtos da cultura humana, é algo que criamos. Desse modo, os lugares arquitetônicos destinados à memorização não podem ser uma condição inerente ao pensamento, mas sim uma construção social.

No entanto, não pretendemos criar fronteiras e determinar se os princípios mnemônicos são culturais ou inerentes, pois acreditamos que podem ser formulações culturais e também inerentes, e tencionamos apontar que foi um aprofundamento em sua memória que fez com que Samico produzisse sua gravura e assim criasse os lugares com imagens inseridas. Assim como os lugares memoráveis, em sua gravura, os lugares são irregulares e dispostos ordenadamente. Não seriam as imagens de criaturas incomuns, impressionantes, híbridas, formuladas em um imaginário cristão conforme as recomendações de Aquino e Magno, que teriam sido duradouramente gravadas na memória de Samico, por serem de fácil memorização, para virem à tona no futuro e serem transformadas por meio de sua imaginação em suas gravuras? A partir do que propõe o professor latino de retórica quanto à memorização de imagens impressionantes, e da observação das gravuras, como no caso da gravura “A luta dos anjos”, a arte de Samico nos sugere que sim. Quanto aos compartimentos, aos lugares de suas gravuras, irregulares e dispostos ordenadamente, com imagens de memória habitando em seu interior, não poderiam ser comparados com os *loci*, que tinham a finalidade de criar espaços para guardar os argumentos na memória, sugeridos pelo professor romano? Acreditamos que sim.

---

lugares não devem ser muito parecidos para a semelhança não gerar confusão, devem ter um tamanho moderado, serem iluminados e estarem espaçados também moderadamente.

### 3.1.3 Arquitetura e memória

Entendemos que não há a necessidade de o artista ter conhecido os princípios mnemônicos apresentados no *Ad Herennium* para que suas gravuras tivessem a relação, que observamos, com a arte da memória. Muito do que se imprimiu em sua mente, ao menos uma boa parte do que foi passado por sua formação cristã, foi formulado segundo esses princípios. Também as coisas que se gravaram em seu pensamento, ficaram mais bem preservadas pela facilidade de serem memorizadas.

Em *Institutio oratoria*, Quintiliano também se apoia sobre os mesmos princípios de lugares e imagens que as outras duas fontes latinas para o estudo da arte da memória o *Ad Herennium* e o *De oratore* de Cícero. Porém, na sua descrição do uso dos lugares, fica mais evidente a memorização de construções arquitetônicas visualizadas internamente ou das construções vistas da rua. De acordo com Yates, o texto de Quintiliano nos permite compreender melhor o uso de construções e referências arquitetônicas para a formação dos lugares imaginários da arte da memória<sup>88</sup>. Com relação às nossas percepções, podemos dizer que os lugares formulados em nossa imaginação não são necessariamente arquitetônicos nem precisam estar necessariamente encerrados dentro de um local claramente definido. Podemos formular nossas imagens e lugares mentais tanto a partir de construções arquitetônicas como de espaços naturais e, por que não dizer, até de imagens oníricas. O que chama nossa atenção é justamente porque são as construções arquitetônicas que têm uma relação com a arte da memória, com imagens mentais de lugares memoráveis, e não os espaços naturais, ou oníricos presentes na arte desenvolvida por Simônides. Isso nos leva a crer que as construções arquitetônicas possuem grande importância na formulação de um conteúdo imagético no Ocidente. Não apenas quanto à formulação das imagens, também nossa vida é determinada pelas construções, passamos uma boa parte de nosso tempo dentro de construções, nos deslocando de um cômodo a outro, ou de uma construção a outra, em outras palavras, percorrendo lugares arquitetônicos.

Se considerarmos que memorizamos as imagens incomuns com mais facilidade que as banais, e estendêssemos o raciocínio para as construções arquitetônicas atribuindo às construções incomuns a mesma propriedade quanto à facilidade de memorização que têm as imagens extraordinárias, entendemos que as construções monumentais e suas formas arquitetônicas ficaram marcadas na memória coletiva. Se o homem contemporâneo fica

---

<sup>88</sup> YATES, op. cit. pp. 40 – 42.

fortemente impressionado diante de construções monumentais da Antiguidade, como as pirâmides ou as grandes catedrais góticas da Idade Média, por exemplo, podemos considerar que, em épocas durante as quais edifícios monumentais eram mais raros, quando poucas construções possuíam a mesma durabilidade que os edifícios hoje, os homens deveriam se impressionar ainda mais fortemente diante dessas construções, de modo que acreditamos que as imagens dos edifícios ficam fortemente impressas em nossas memórias, não somente do homem de épocas anteriores, mas também do homem contemporâneo. Samico nasceu e viveu em cidades, não é um homem do campo, onde são mais raras as construções. Conseqüentemente, assim como todos os que vivem nas cidades, esteve sujeito a imagens de construções sensibilizando seu sentido visual e contribuindo com a formulação de imagens em sua mente, imagens que, acreditamos, vieram a se traduzir em sua arte. Essa relação entre os monumentos e a memória é algo intrínseco à própria condição do monumento, em geral eram construídos para celebrar a memória de alguém ou de algum acontecimento relevante na história de uma comunidade. A palavra “monumental” é relativa a monumento, mas também é utilizada também para designar uma construção de grande porte, não se restringe ao uso de manter uma memória. Em latim, *monumentum*, significa o que traz à memória, o que faz lembrar um morto, vem do verbo *moneo* que quer dizer, entre outros significados, lembrar, estimular, avivar. A língua é o reflexo de uma cultura do modo de pensar e se comunicar de uma sociedade e, assim, deduzimos que, segundo essa interpretação quanto à etimologia da palavra, as construções arquitetônicas, principalmente as monumentais, as incomuns, têm estreita relação com a memória. O entendimento quanto à etimologia das palavras monumental e monumento nos permite ainda mais estreitar as relações entre as construções arquitetônicas e os lugares criados na mente para serem memorizados, reforçando nossa compreensão quanto à importância da arquitetura na formulação de um conteúdo imagético. Ao menos é o que percebemos na obra de Samico, lugares arquitetônicos encontrados em sua memória, que são construídos em suas gravuras, são irregulares, diferentes entre si e dispostos ordenadamente. De modo que, quando o artista se refere à “arquitetura” de sua gravura, entendemos que o termo não se remete apenas ao sentido de “organização” de um espaço, mas também à presença de elementos arquitetônicos. Observamos que a gravura “A luta dos anjos” se assemelha muito a um projeto arquitetônico de uma casa, na qual cada janela emoldurada pode ser vista como um cômodo, separados por paredes com suas espessuras, espaços arquitetônicos por onde percorremos o olhar, como os estudantes de retórica da Antiguidade percorriam seus lugares imaginários para memorizar seus discursos e os fiéis

medievais olhavam os lugares com as imagens que indicavam os caminhos do bem e do mal por meio das virtudes e dos vícios.

Para Yates, na época da escolástica ocorreu um florescimento de um novo repertório de imagens na arte religiosa, apesar da pouca consideração pela metáfora e pela poesia. Tomás de Aquino justifica o uso das metáforas nas Escrituras, mesmo considerando o fato que a poesia faz parte de uma forma inferior das artes liberais, porque é natural buscar as coisas do intelecto por meio dos sentidos, e o argumento quanto o uso de imagens para a memória é semelhante, pois a prudência, situada na parte intelectual da alma, usa conhecimentos derivados dos sentidos, assim é constituída também de partes sensoriais como a memória<sup>89</sup>. O afresco de Andrea da Firenze (fig. 25), do século XIV, na Casa do Capítulo do convento dominicano de Santa Maria Novella, em Florença, representa a sabedoria e a virtude de Tomás de Aquino, um conjunto de imagens que representam alegoricamente um esquema do conhecimento do santo, recebido de Deus e embasado pela filosofia antiga.



Fig. 25 – Andrea da Firenze – *A sabedoria de Tomás de Aquino*, 1365-68.  
Afresco.

Fonte: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/art/>

<sup>89</sup> YATES, op. cit. pp. 104 – 105.

Aquino no centro está sentado em um trono, como ocorre em muitas representações de Cristo, acima dele as figuras aladas são as três virtudes teologais e as quatro virtudes cardeais que atribuem um valor divino a seu conhecimento. Sentados à sua esquerda e à direita estão santos e patriarcas da Igreja, e sob seus pés escritores que tiveram seus textos recusados pela Igreja. No espaço inferior, catorze figuras femininas sentadas em bancos adornados como no coro de uma igreja, como se estivessem inseridas em nichos, em lugares, cada uma tem à sua frente um representante do que simboliza. As sete figuras à esquerda representam o direito civil e canônico e áreas da teologia, as sete figuras à direita são as artes liberais, a Retórica é a segunda da direita para a esquerda e tem Cícero diante de si. A autora pergunta se a memória, conforme ensinada por Cícero, teria um papel mais relevante do que parece. As figuras femininas sentadas em ordem, em seus lugares, poderiam simbolizar não apenas o saber de Aquino, mas também o método que utilizava para rememorar o saber. Yates sugere uma ligação entre as fronteiras da arte da memória e da arte, pois as pessoas eram ensinadas a criar imagens interiores que podem ter sido exteriorizadas. Mas também as coisas a serem lembradas por meio das imagens podiam refletir as imagens dos ensinamentos da arte cristã, assim os lugares e imagens da arte teriam sido refletidos na memória das pessoas<sup>90</sup>.

Observamos a relação da imagem com o espaço arquitetônico da igreja, as paredes da igreja decoradas com afrescos que atuam não apenas em um sentido de instrução da moral cristã, mas que, como imagem, possuem um valor devocional que transcende à materialidade da obra na medida em que busca tornar o imaterial presente na condição de vestígio que pode ser captado pela visão. Vemos o afresco, com a alegoria do santo dominicano, emoldurado entre colunas e por um arco ogival, típico da arquitetura das igrejas góticas. Os nichos nos quais estão inseridas as figuras femininas apesar das semelhanças também apresentam pequenas diferenças, como vemos no detalhe (fig. 26), não são totalmente regulares, os pequenos ornamentos sobre os arcos que entornam a cabeça das figuras estabelecem sutil diferença, mas mesmo discretamente tornam os lugares irregulares, as figuras inseridas nos círculos na parte superior dos assentos são imagens em lugares para serem memorizadas, mas também contribuem com uma irregularidade nos lugares de cada arte liberal, como é recomendado pelo escolástico quanto à criação de lugares da memória, irregulares e dispostos ordenadamente.

---

<sup>90</sup> YATES, op. cit. p. 109.



Fig. 26 – Andrea da Firenze – *A sabedoria de Tomás de Aquino*, 1365-68. Detalhe.

### 3.1.4 Imagem e devoção

O surgimento de tratados sobre a memória a partir do século XIV, que fazem um entendimento das regras de memória conforme as recomendações de Alberto Magno e Tomás de Aquino, teve como finalidade ensinar os frades dominicanos a memorizar os sermões. A Ordem Dominicana havia sido criada com o principal objetivo da pregação. Como os sermões se tornaram a forma medieval da oratória, a memória artificial foi utilizada para sua rememoração. Além dos tratados sobre a memória, havia *Summas* de exemplos e similitudes, em língua vulgar, que utilizavam os princípios da arte da memória para todo homem que pretendesse seguir princípios morais evitando os vícios que levam ao Inferno e buscando o Paraíso por meio das virtudes<sup>91</sup>. Ou seja, a devoção dos laicos, nessa época, se fundamenta sobre os princípios da mnemônica do poeta Simônides de Ceos, que chegaram à Idade Média por meio do *Ad Herennium*, manual do professor romano de retórica, e do *De inventione*, de Cícero, e foram transformados em uma disciplina moral pelos escolásticos Magno e Aquino.

<sup>91</sup> YATES, op. cit. pp. 114 – 138. Como a obra dos escolásticos fornece definições abstratas, haviam outros textos para ajudar na memorização como a *Summa* de exemplos e similitudes de Giovanni di San Gimignano. Outro dominicano que se apoiou nas regras tomistas de memória foi Bartolomeo de San Concordio, com o tratado sobre a vida moral *Ammaestramenti degli antichi*, ou “ensinamentos dos antigos”.

A escolástica atribuiu grande importância à obra de Aristóteles e essa valorização contribuiu para a formação de um conteúdo de imagens não somente entre os pregadores dominicanos, mas também entre os leigos.

Yates cita, ainda, outros tratados da arte da memória que foram escritos durante os séculos XV e XVI, e seguem o esquema de regras para lugares e imagens do *Ad Herennium* segundo interpretações distintas, demonstrando a longa duração de uma ideia da Antiguidade que se projetou no tempo e se adaptou segundo as condições históricas e sociais. Com o surgimento do livro impresso, a arte da memória foi transformada novamente, em uma arte hermética ou oculta. É a transformação que a arte da memória sofre com o Renascimento<sup>92</sup>. No entanto, não vamos entrar nessa nova mudança da arte da memória. Para nós, interessa a contribuição da escolástica na formação de um sistema de imagens apoiado na memória. Na releitura, feita pelos escolásticos, da arte da memória encontrada nos manuais latinos de retórica. Devemos considerar a importância que a retórica possuía na Antiguidade. Em um mundo sem papel e sem livros impressos, a voz e os discursos eram dotados de grande autoridade e possivelmente marcaram profundamente a memória das pessoas.

Para Aristóteles, as imagens formuladas na imaginação passaram pelos sentidos, as coisas gravadas na memória são resultado das experiências sensoriais. Segundo Platão, no entanto, na memória há um conhecimento que não passou pelas impressões sensoriais. São ideias das realidades que a alma conheceu antes de passar do plano espiritual para o material. No *Fedro*, Platão trata da retórica não como uma arte para se obter vantagens pessoais, mas como uma arte de dizer a verdade. Para isso, é preciso um conhecimento verdadeiro da alma, que consiste na rememoração das ideias. Para Platão, a memória “deveria ser organizada em relação às realidades superiores” e não apenas a questões mnemotécnicas<sup>93</sup>. A concepção platônica de ideia, relacionada a uma forma de realidade que transcende ao sensorial, é a que foi aceita por Agostinho ao substituir o caráter impessoal do conceito de ideia pelo Deus do cristianismo, e essa concepção que foi passada para a Idade Média<sup>94</sup>. Inseridas dentro desse contexto, as imagens medievais também possuíam caráter de transcendência, na medida em que o artista representava as formas existentes anteriormente às obras, como representação de uma imagem interior.

Segundo Jean-Claude Schmitt, a noção de “imagem” na Cristandade medieval não remete apenas aos objetos figurados, mas também às “imagens” da linguagem, como

---

<sup>92</sup> YATES, op. cit. pp. 169 – 170.

<sup>93</sup> Ibid., pp. 56 – 58.

<sup>94</sup> PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do conceito de Belo*. Martins Fontes, São Paulo, 2000.

metáforas, alegorias. Diz respeito também às “imagens mentais”, da meditação e da memória, dos sonhos e das visões. Compreende a própria condição da criação do homem, feito por Deus à sua “imagem e semelhança”. As imagens medievais não visavam o realismo da representação, mas os códigos simbólicos, elas não “representam”, elas “presentificam” “o invisível no visível, Deus no homem, o ausente no presente, o passado ou o futuro no atual”. A imagem dá matéria, dá existência física ao que é transcendente e inacessível. As “imagens mentais”, mais particularmente as “imagens oníricas”, ultrapassavam as fronteiras da experiência sensível, possibilitavam as pessoas a alcançar o transcendente. Schmitt utiliza o termo proposto por Jean-Claude Bonne “imagens-objetos” com a finalidade de colocar em evidência tanto as características materiais da imagem, como os modos de manipulação ritual. O termo “imagem-coisa” foi proposto por Jean-Claude Bonne para designar a primazia dos valores simbólicos sobre os conteúdos semânticos no ornamental. Para Bonne, nem todas as imagens têm valor semântico, mas nem por isso são menos importantes no ritmo, na dinâmica, no simbolismo ou na função da imagem. Schmitt propõe o termo “imagens-corpo”, em função da imagem, inseparável de seu uso, “corporificar” o que está representando. A imagem considerada como a própria figura. O autor chama a atenção para o fato de as imagens na Idade Média possuírem valor não apenas educativo. Algumas não eram acessíveis aos leigos, apenas poucos privilegiados as contemplavam. As imagens podiam ter valor de instrução cristã como também de veneração das imagens sagradas, ou mesmo de contemplação. Desempenhavam um papel devocional como outros objetos do culto cristão<sup>95</sup>. Bonne ressalta que, na Idade Média, o termo “*imago*” compreendia um conjunto de práticas e representações pensadas e vividas como mediações entre o visível e o invisível. O autor aponta a existência de tensão entre um pólo de características antropomorfas das imagens medievais e a concepção do divino e outro de característica ornamental, que compreende aspectos não figurativos, mas simbólicos da iconografia. Essa dimensão ornamental é essencial no processo de mediação da imagem, principalmente no século XII, pois ela tinha a finalidade de preservar a sacralidade e a transcendência do divino mesmo quando representado antropomorficamente<sup>96</sup>.

Percebemos que a recomendação escolástica do uso de imagens com a finalidade de memorizar certos temas não estava apenas profundamente impregnada de carga devocional,

---

<sup>95</sup> SCHMITT, Jean-Claude. Imagens; tradução Vivian Coutinho de Almeida. In: Dicionário Temático do Ocidente Medieval / coordenação Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt; coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006. pp. 591 – 602.

<sup>96</sup> BONNE, Jean-Claude. À la recherche des images médiévales. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 46e année, N. 2, 1991. pp. 353 – 373.

mas se tratava de uma experiência por meio da qual um indivíduo podia atingir uma transcendência ao fazer uso de imagens mentais. Uma imagem não apenas representava uma virtude (ou outro tema), mas tornava presente suas intenções e até mesmo a própria virtude e, nesse sentido, os artistas se valiam de alegorias para identificar os temas desejados. Muito mais que a finalidade de educar, a imagem podia tornar o invisível presente. Assim, a produção de imagens a partir da recomendação escolástica, tanto refletia imagens da memória como refletia as imagens cristãs na memória dos fiéis. Mas as imagens também criavam nas igrejas ambientes nos quais a presença de Deus se materializava. As gravuras de Samico não têm essa função devocional das imagens medievais. Também não presentificam o que está representado. Mas podemos dizer que, como as imagens medievais, remetem às imagens da linguagem como a alegoria e a metáfora. Representam a oposição entre as virtudes e os vícios. São imagens presentes na memória do artista. Refletem o conflito humano a partir do conhecimento do bem e do mal. Suas gravuras também não apenas ilustram um texto, o uso das alegorias e dos temas passa pela interpretação atualizada do artista. A obra remete a textos bíblicos sem que estes estejam presentes, ela os torna visíveis. Em suas gravuras, o artista se vale do ornamento, não para materializar o sagrado, mas para obter uma boa composição. As texturas e detalhes cuidadosamente planejados e executados contribuem com a fruição da obra e possibilitam diálogo mais amplo com as imagens. Em “A luta dos anjos” (pag. 09), as linhas que preenchem o fundo das áreas que contêm os anjos criam uma textura, e a relação de oposição entre os anjos é reforçada pela diferença da orientação das linhas. Enquanto no fundo do anjo ligado ao bem as linhas estão na horizontal, no fundo do anjo que está voltado para baixo as linhas estão orientadas na vertical. Na área superior, onde a ave e o mamífero se opõem, o movimento das linhas onduladas da forma que ocupa o céu e parece sair da boca da hiena sugere uma dimensão temporal. Dimensão necessária para o desenvolvimento de um texto, seja escrito ou oral.

Não é possível imaginar que Samico procurou criar propositalmente lugares com a finalidade de memorização conforme recomendado pelos manuais de retórica. Embora as gravuras pareçam seguir essas orientações, sabemos que o artista provavelmente desconhece a existência de tais textos. É possível observar que as imagens de sua criação refletem a construção de imagens no ocidente, que consiste na inserção de imagens em lugares. Nas igrejas principalmente, com imagens inseridas nos nichos, emolduradas por colunas e arcos, nos vitrais, nos oratórios, imagens sagradas que são dotadas de uma carga devocional. Mesmo as fachadas, as janelas e portas emolduradas, as casas e prédios comerciais de uma cidade

antiga como Recife ou Rio de Janeiro, são elementos arquitetônicos que podem ser observados na construção das gravuras de Samico, nos compartimentos que o artista cria, que talvez, não por acaso, ele denomina de “arquitetura” de sua gravura. Acreditamos que até sua precisão técnica de gravador também teria recebido uma contribuição, em parte apoiada no domínio do desenho arquitetônico ou da comunicação visual, nos escritórios em que trabalhou no Rio de Janeiro. Quando morou no Rio trabalhando como desenhista em um escritório de projetos, fazia os desenhos à nanquim sobre o papel vegetal copiando os rascunhos de projetos elétricos, hidráulicos, arquitetônicos. Trabalhou também no escritório de comunicação visual do desenhista industrial Aloísio Magalhães, que foi um dos pioneiros no Brasil nessa área<sup>97</sup>. Mas principalmente gravou. Sua produção nesse período é numerosa. O artista explorou luzes, sombras, texturas gráficas, reticulados, cores, temas. É um período no qual Samico parece se constituir realmente como um gravador, tanto no aspecto técnico como no imagético. Mas principalmente é quando passa a representar o não-visível. Não é improvável que os elementos arquitetônicos presentes no imaginário do artista tenham formado um arcabouço de formas armazenadas em sua memória, que vieram a compor os lugares, os compartimentos, a arquitetura em sua gravura.

### 3.2 A memória coletiva dos espaços

Samico grava o que está em sua memória, principalmente o que está na memória da infância. O próprio artista nos fornece informações e indícios para desenvolvermos essa ideia. No início dos anos 60, quando ainda morava no Rio, em sua busca por produzir uma gravura que refletisse uma identidade nacional, o artista se volta para as histórias do cordel que escutava na infância, como fonte temática. Também temas hagiográficos, como “Francisco e o lobo de Mantua”, de 1960, temas do Novo Testamento, como “Anunciação”, ou do Antigo Testamento, como “Daniel e o leão”, ambas de 1961, refletem a memória religiosa de sua infância. Samico, nascido em 1928 em Pernambuco, foi criado em uma família de tradição católica, que “ia para a missa, obrigado, todo domingo”. Assim, a formulação de inferno e paraíso se fez muito consolidada em sua memória. A ideia de inferno, do demônio, o incomodou por muito tempo, e diz que ainda hoje sente uma carga de sentimento muito forte com relação a isso, mesmo não acreditando mais em inferno ou nos dogmas cristãos em geral. As histórias do cordel, utilizadas como fonte temática pelo artista, eram contadas para ele

---

<sup>97</sup> Entrevista concedida por Samico ao autor nos dias 22, 23 e 24 de setembro de 2010.

também na infância por um empregado de sua casa, que não sabia ler, mas memorizava as longas narrativas em verso<sup>98</sup>. Desse modo, o artista memorizou algumas partes das histórias, seu conteúdo, alguns detalhes, a partir do que recebia pela audição, dos versos que se sucediam em rimas. Para formular suas imagens mentais, recorreu ao seu entorno, àquilo que via. E viu os personagens presentes nas histórias narradas, pois as narrativas eram construídas utilizando a realidade da época e do lugar no qual estavam inseridas e, assim, esses personagens atualizavam temas encontrados na memória de um grupo. As lembranças de Samico não fazem parte apenas de sua imaginação e estão ligadas, de alguma maneira, à memória de outras pessoas, dos grupos que compartilharam com ele os eventos de sua vida, ou que viveram na mesma época, no mesmo espaço que o artista. Sejam familiares, empregados da casa, colegas de escola, outros fiéis que frequentavam a missa, moradores de sua rua, de seu bairro, de sua cidade. O que Maurice Halbwachs define como “memória coletiva”.

Segundo Halbwachs, as nossas lembranças tomam forma mais clara em nossa memória ao serem relacionadas com as lembranças dos outros. Um conjunto de testemunhos cria uma massa mais consistente. Ainda que não estejamos na presença física de outras pessoas, nossa memória carrega internamente todas as relações humanas que desenvolvemos. Mesmo sós, os lugares por onde passamos, o que vimos, carregam a memória desses lugares e coisas. Outras pessoas também podem ter passado pelos mesmos lugares e colhido impressões diferentes das nossas, mas que também têm afinidades, semelhanças. Nas cidades estão presentes os relatos literários que contam eventos, fictícios ou não, ocorridos nesses lugares. Estamos acompanhados das histórias dos lugares, das casas, das pessoas que ali moraram, das ruas, das pontes, das igrejas, dos arquitetos, engenheiros e operários que as construíram<sup>99</sup>. Eventos literários e formas arquitetônicas que encontramos nas gravuras de Samico. O artista atualiza as histórias bíblicas por meio de imagens coletadas em seu conteúdo imaginário, e seu conteúdo é reforçado em sua mente na medida em que outros testemunhos que tenham afinidades e semelhanças contribuam com a lembrança. As épicas declamadas pelo empregado da casa eram ouvidas por várias pessoas que, assim como Samico, criavam suas imagens mentais e memorizavam alguns versos ou detalhes da história contada. Dessa maneira, um conjunto de testemunhos e depoimentos contribui com a formulação de uma memória coletiva. Samico, como artista, como alguém que traduz em gravuras as imagens

---

<sup>98</sup> Entrevista concedida por Samico ao autor nos dias 22, 23 e 24 de setembro de 2010.

<sup>99</sup> HALBWACHS, op. cit. pp. 29 – 31.

formuladas em sua mente, produz uma obra que reflete não somente seu conteúdo, mas também o conteúdo de um grupo.

Um conjunto de lembranças pode ser constituído, mesmo com algumas divergências, se elas concordarem no essencial. Quando uma impressão se baseia não apenas na nossa lembrança, mas também na dos outros, as ideias colaboram umas com as outras e conferem maior exatidão e credibilidade ao que foi rememorado. Contudo, é preciso que algo tenha se conservado em nossa memória para que possamos reconstituir algum evento, senão, por mais que formulemos uma imagem mental de uma cena, ela não será uma lembrança, mas apenas uma imaginação<sup>100</sup>. E as gravuras de Samico são fruto de sua imaginação, não são lembranças nem relatos de eventos ocorridos, tampouco possuem uma preocupação com a realidade, mas sua imaginação foi constituída a partir da realidade, do que o artista viu e ouviu, e que ficou conservado em sua memória. E o que foi percebido pelos sentidos de Samico também foi pelos sentidos de outros membros do grupo de que fazia parte, concordando e colaborando com as lembranças do grupo sem necessariamente buscar alguma exatidão, ou algum evento. Sua imaginação contribui não apenas com a rememoração do grupo, como também com a formulação do conteúdo de imagens de seu grupo, pois se apoia em lembranças comuns.

Halbwachs ressalta que as lembranças sobre algum acontecimento ocorrido quando estamos sozinhos, que não estejam no pensamento de nenhum indivíduo, tenham sido lembrados espontaneamente por nós, por um ponto de vista que só pode ser o nosso, ainda que raro. Ele estabelece o porquê da memória coletiva não explicar todas as nossas lembranças nem as evocações delas. Para o autor, “na base de qualquer lembrança haveria o chamamento a um estado de consciência puramente individual que chamamos de *intuição sensível* – para distingui-lo das percepções em que entram alguns elementos do pensamento social”<sup>101</sup>. É o que distingue as nossas percepções das percepções dos outros. Seria o resíduo do que há de individual na lembrança, daquilo que sensibilizou cada um. A particularidade da gravura de Samico se fundamenta nesse resíduo de individualidade: o artista cria, imagina um universo onde insere cada um dos temas de sua gravura, produto de sua imaginação, mas que ainda assim reflete um imaginário coletivo apoiado nas lembranças individuais.

Quando acontece de um membro de um grupo sair de uma cidade e passar a viver em outra, ele terá dificuldade para lembrar algum evento, pois estará ligado a dois grupos, a duas correntes de pensamento coletivo. É preciso, também, que as condições, sobre as quais nem

---

<sup>100</sup> HALBWACHS, op. cit. pp. 31 – 33.

<sup>101</sup> Ibid., p. 42.

sempre temos controle, sejam propícias para que a lembrança apareça. Nem sempre conseguimos nos lembrar de algo que queremos, e às vezes uma lembrança acontece sem que a tenhamos procurado. Quando reconhecemos algum lugar ou uma figura, reconhecemos também a disposição de espírito e sentimentos que tínhamos quando vimos a figura.

“... parece que a lembrança permaneceu, agarrada às fachadas daquelas casas, aguardando ao longo daquela vereda [...] e, quando voltamos a passar por lá, damos uma paradinha e ela retoma em nossa memória um lugar que, sem isso, jamais teria sido ocupado.”<sup>102</sup>,

Porém essa lembrança que aparece não ocorre por meio de uma reflexão, mas pela aproximação de determinadas percepções, conforme a ordem em que se apresentam objetos sensíveis. As percepções encontram-se no campo dos sentidos, apenas reproduzem os objetos exteriores, mas não é possível ir além deles. Por isso, as percepções apenas tornam favorável o aparecimento da lembrança, apenas nos deixa em estado de disposição sensível. E, ao serem criadas as condições favoráveis para a lembrança, se nós a encontrássemos em nossa memória, seria como se retornássemos àquele lugar, porém por um novo caminho<sup>103</sup>.

Quando Samico estava no Rio de Janeiro, podemos dizer que estava inserido em pelo menos duas correntes de pensamento coletivo, dois grupos. Vamos considerar, aqui, como um grupo, os habitantes de uma cidade. O artista estaria, assim, envolvido em um grupo ligado ao Rio de Janeiro, momento presente de sua vida, e outro ao Recife, um momento passado, mas com o qual mantinha contatos sentimentais e físicos. Cada grupo tinha sua coesão, sua unidade, sua particularidade. Há uma série de elementos que, mesmo naquela época, poderiam constituir uma unidade entre as duas cidades, porém o universo do qual o artista participava em cada uma delas era muito diferente.

Em sua terra natal se formulou todo um universo de imagens em sua memória. Ali era filho de uma família burguesa, quando criança precisava obedecer a uma rígida moral cristã ao mesmo tempo em que tinha acesso às poesias épicas narradas oralmente. Por mais que participasse do grupo do Ateliê de Gravura, seu contato com o universo da arte ainda era precário. Diferente de quando passou por São Paulo, onde estudou um tempo com Lívio Abramo, e depois foi morar no Rio de Janeiro, onde estudou com Goeldi na Escola Nacional de Belas Artes. Ir para a capital significou, principalmente, ter acesso ao universo da arte, da gravura, do universo de técnicas e ferramentas que envolvem sua feitura, sejam gravuras em metal, em madeira, litografias, regras para a tiragem das gravuras, o uso das tintas. Também

---

<sup>102</sup> HALBWACHS, op. cit. p. 53.

<sup>103</sup> Ibid., p. 53.

questões quanto à composição, uso da cor, luz, sombra, reticulados gráficos. Mesmo à sua maneira esquivada, se aproximou dos salões de arte, do mercado, da crítica. Para seu sustento, trabalhou com projetos arquitetônicos, com comunicação visual (chamada hoje de *design* gráfico). Enfim, teve acesso à modernidade da qual o país acreditava participar. Se entendermos esse universo como um grupo do qual Samico participava e seu universo em Pernambuco como outro grupo, diríamos que, nessas circunstâncias, sua terra natal estaria ligada ao que se entendia naquele momento como tradições, e o Rio estaria associado ao moderno. É interessante notar que foi entre sua saída e seu retorno a Pernambuco que o Brasil viu o sonho de ser um “país moderno” se transformar em mais uma das repúblicas autoritárias da América Latina.

Na medida em que consideramos Samico envolvido em dois grupos diferentes, foi preciso que determinadas circunstâncias surgissem para que o artista pudesse lembrar certas imagens gravadas em sua memória. Para Halbwachs, a lembrança ocorre do encontro entre a intuição sensível do indivíduo com algum elemento externo. Samico descreve um encontro com Suassuna no Recife, durante o período em que morava no Rio, manifestou sua preocupação em produzir uma arte que refletisse uma identidade nacional e o amigo chamou sua atenção para o universo do cordel nordestino. Segundo o próprio artista, foi o encontro com a sugestão de Suassuna que despertou suas lembranças. “Quando eu era menino, ouvia histórias de Juvenal e o dragão e de outros folhetos. Mas não tinha sido chamado de forma nenhuma a ter isso como fonte”<sup>104</sup>. Ou seja, a intuição sensível de Samico se transformou em uma lembrança por ter encontrado uma situação propícia para esse surgimento.

Halbwachs aponta dois tipos de reconhecimento, por imagens e por movimentos. Interessa-nos o reconhecimento por imagens, que ocorre ao ligarmos a imagem de um objeto a outras, com as quais forme uma espécie de quadro, é encontrar as relações “desse objeto com outros que podem ser também pensamentos ou sentimentos”. Nesse caso, a lembrança corresponde a um momento do passado. Portanto, a carga de sentimentos associada a uma imagem que temos na memória em certa medida volta a ficar presente ao revermos algum lugar, ou relembarmos algum ocorrido<sup>105</sup>. Ao passar por Recife, reencontrar amigos, as imagens da infância, as lembranças de um grupo, os sentimentos e os pensamentos ligados às imagens, as condições propiciaram o surgimento de suas lembranças, Samico pôde formar

---

<sup>104</sup> SAMICO: do desenho à gravura, op. cit. p. 33. O próprio artista declarou que “não estava satisfeito com a gravura que estava fazendo. Era muito noturna e não tinha uma sinalização de que eu estava fazendo uma arte no Brasil. Eu disse isso a Ariano. Foi quando ele me disse: „Samico, por que você não dá uma mergulhada no mundo do cordel, dos gravadores populares? . Rapaz, isso aí foi o mesmo que um coice de mula.”

<sup>105</sup> HALBWACHS, op. cit. pp. 53 – 55.

quadros, espaços, de onde surgiram suas lembranças, agarradas às fachadas das casas, esperando o retorno do artista. As condições externas sensibilizaram os sentidos do artista, após um período distante da cidade natal, e suas percepções favoreceram o aparecimento das recordações. Ainda que a intuição sensível de Samico tome a forma de um estado individual, de algo relacionado apenas a ele, que sua ocorrência, ao transformar um ambiente em uma imagem mental, estabeleça a coesão das lembranças internamente, no artista, foi a associação de sua intuição sensível com ambientes e objetos externos que produziu a lembrança. Foi a combinação de sua espontaneidade interna com alguma realidade objetiva externa que gerou um encontro de representações e sentimentos que constituíram sua lembrança. Era preciso que houvesse algo de individual, mas também um conjunto de fatores externos que criaram as condições favoráveis para o surgimento da lembrança. Quando a intuição sensível passa a pertencer ao passado, ela deixa de existir, pois guarda uma realidade na medida em que está sujeita à influência dos ambientes, a se encontrar nas mesmas condições sociais que a originaram. Mesmo que Samico não estivesse submetido às mesmas condições, que elas não tenham sido materialmente presentes, ele pôde recorrer ao grupo porque em alguma parte esteve em contato com as condições necessárias para o surgimento da lembrança. “A lembrança está ali, fora de nós, talvez dispersa entre muitos ambientes”, e seu reconhecimento recria a intuição sensível<sup>106</sup>.

A intuição sensível não se recria espontaneamente, como se perdurasse em nós, sua ocorrência está sempre no presente. As causas que originam o reaparecimento da intuição sensível não são encontradas internamente, estão sujeitas à ordem da natureza. Afinal, as representações são reflexos das coisas visíveis, e um reflexo reproduz o que ocorre naquele instante, não no momento anterior. Por isso, a intuição visível não existe no passado. As nossas percepções seguem uma ordem natural, em nossas lembranças se formam divisões que correspondem às mesmas separações definidas pela ordem natural. Essas divisões correspondem a uma espécie de lógica espacial ou material na qual se apóia a memória daquilo que percebemos. Essa lógica na ordenação das percepções está sujeita a uma lógica coletiva que ajuda o grupo a entender e combinar as noções externas, de modo que as lembranças de Samico, que se referem a um mundo exterior, são explicadas pela percepção coletiva. O artista encontrou um referencial no coletivo para evocar a sequência de lembranças, são percepções do mundo material, seguem uma lógica social. Por evocar a percepção coletiva de um grupo do qual participava, ao buscar as lembranças relativas a esse

---

<sup>106</sup> HALBWACHS, op. cit. pp. 58 – 59.

grupo, Samico pôde diferenciar as lembranças ligadas ao outro grupo do qual participava. A unidade produzida em suas lembranças individuais pela percepção coletiva permitiu o artista diferenciar as percepções de um grupo do outro.

O pensamento individual acontece como uma espécie de eco do pensamento coletivo. Existem lembranças que podem ser evocadas com facilidade, outras com mais dificuldade. As que são lembradas facilmente, pois estão em um terreno comum, são acessíveis com facilidade também para os outros, e podemos nos apoiar na memória dos outros para constituir a nossa. Ao contrário, por mais contraditório que pareça, as lembranças que pertencem somente a nós, serão mais difíceis de serem evocadas, porque não temos outros pontos de apoio sobre os quais estabelecer a lembrança. A memória coletiva tem como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que lembram, é um conjunto de lembranças individuais que a constitui. Assim, a memória individual é um ponto de vista da memória coletiva, que muda conforme o lugar e conforme as relações mantidas com outros ambientes<sup>107</sup>. No entanto, Paul Ricoeur indica que o ato de “se recolocar” em um grupo e de se “deslocar” entre grupos diferentes constitui uma espontaneidade do indivíduo, é a ação do indivíduo que o leva às suas posições e deslocamentos em grupos e entre eles. Desse modo, a coesão estabelecida a partir de uma sequência de lembranças se apoia no indivíduo como sujeito atuante, não passivo, e é no ato pessoal da recordação que é procurada e encontrada a marca do social<sup>108</sup>. Foram as iniciativas corporais e mentais de Samico que estabeleceram uma sequência de eventos e de lembranças. É a partir da experiência individual dentro dos grupos, e os deslocamentos entre eles, que o artista constitui suas lembranças. Como membro atuante dos grupos, as gravuras do artista refletem o imaginário de uma coletividade, mas que, necessariamente, passaram pelas formulações intelectuais de Samico, refletindo também sua imaginação, suas imagens interiores.

Samico participou da criação do Ateliê Coletivo de Gravura da Sociedade de Arte Moderna do Recife em 1952. Não frequentava muito assiduamente, mas foi suficiente para aproximar o artista do ser humano como referência temática na obra. A Sociedade de Arte Moderna do Recife se inseriu em uma reação fora do eixo Rio – São Paulo, contra a arte considerada acadêmica, buscando a criação de uma identidade artística nacional. Esses artistas produziam uma arte com características sociais, tendo o homem e sua realidade como tema principal de suas obras. Segundo Aracy Amaral,

---

<sup>107</sup> HALBWACHS, op. cit. pp. 58 – 64.

<sup>108</sup> RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento; tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. pp. 130 – 134.

[...] o homem é, de fato o tema fundamental desses artistas. Assim como o homem como ser social e seu entorno são o assunto das obras. Pudemos, ao mesmo tempo, perceber que esse tema genérico está dividido em vários enfoques: *cenar da vida urbana* [...] *a situação do homem/trabalhador* [...] *cenar do trabalho urbano* [...] *o drama do homem contemporâneo em consequência de guerra e perseguição* [...] *mobilização do trabalhador nas lutas de classe* [...] *assembleias, associações de classe, greves etc.* [...] *guerra na Espanha* [...] ao mesmo tempo, constatamos obras que enaltecem o trabalhador, como em trabalhos de Portinari (anos 30 e 40), Bruno Giorgi e Celso Antônio (nos anos 30).

Uma das preocupações dos artistas, então, era comunicar-se com o público em geral, e não somente com o tradicional “meio artístico” e dessa maneira extrapolar as galerias de arte buscando novos meios como jornais, revistas e livros, o artista atuando como ilustrador, despreocupado, de fazer obra única<sup>109</sup>.

Ariano Suassuna fundou o Movimento Armorial, junto com outros artistas como Antônio de Nóbrega, Gilvan Samico, Francisco Brennand, “para lutar contra o processo de descaracterização e vulgarização da cultura brasileira”<sup>110</sup>. Suassuna defende o conceito de “cultura brasileira”, opondo-se à idéia de “cultura do Brasil”, como brasileiro algo que carrega características que o identifica com o país no qual foi produzido, e mesmo com influências da cultura de outros países possua sua essência regional<sup>111</sup>.

Para Moacir dos Anjos, “o Movimento Armorial é, talvez, a formulação mais sofisticada do papel da tradição cultural nordestina na invenção de uma idéia de Brasil.” Segundo o autor o Movimento,

somente a cultura popular, ou a erudita que com esta estivesse identificada plenamente, seria capaz de afirmar, em oposição à produção hegemônica feita no Sudeste – e, ainda com maior ênfase à disseminada cultura de massas norte-americana –, uma cultura efetivamente brasileira<sup>112</sup>.

O Movimento Armorial foi lançado partindo de um concerto e uma exposição de artes realizados no Pátio de São Pedro, no centro do Recife, no dia 18 de outubro de 1970, teve um crescimento na década de 70 e ainda hoje continua presente no cenário nacional. Segundo Idelette dos Santos o Armorial, “inscreve-se, de algum modo, no âmbito da ação de renovação

<sup>109</sup> AMARAL, Aracy. *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970*. São Paulo: Livraria Nobel, 1984, pp. 175 – 177.

<sup>110</sup> SUASSUNA, Ariano. *Auto do Reino Encantado*. Revista Palavra, Belo Horizonte, Ano I, nº. 10, entrevista concedida a Tonico Mercador, pp. 15 – 16, jan./fev. 2000.

<sup>111</sup> SUASSUNA, Ariano. Revista Caros Amigos, São Paulo Ano VII, nº. 75, p. 38, jun. 2003. Entrevista.

<sup>112</sup> ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. pp. 54 – 58.

radical dos conceitos e das técnicas artísticas, iniciada no Recife, no final dos anos 40, com Abelardo da Hora e a Sociedade de Arte Moderna do Recife”<sup>113</sup>.

Para Suassuna, o Movimento Armorial surge como ruptura com o Movimento de Cultura Popular – MCP -, do qual foi um dos pioneiros e que serviu como modelo para o CPC (Centro Popular de Cultura), por considerar que havia um patrulhamento ideológico dentro do MCP. “Estavam querendo que a gente fizesse uma arte excessivamente engajada,” declarou Suassuna, “E eu então me rebelei, não aceitei, rompi e saí.”<sup>114</sup> O MCP foi criado no Recife em maio de 1960, pelo então prefeito Miguel Arraes, e teve como objetivo básico difundir as manifestações da arte popular regional e desenvolver um trabalho de alfabetização de crianças e adultos. Para Idelette dos Santos, o MCP surge “com objetivos semelhantes, mas com uma consciência política nitidamente acentuada e amadurecida” em relação à Sociedade de Arte Moderna do Recife.<sup>115</sup>

As percepções de Samico fazem parte de todo um conjunto de percepções coletivas que possuem afinidades com as suas e se fixaram como imagens em sua memória. As missas, os sermões, os salmos que eventualmente memorizava, as poesias épicas contadas pelo empregado de sua casa provavelmente produziram imagens mentais. Um conjunto de imagens que o artista poderia utilizar como fonte para sua obra. Imagens que ficariam disponíveis na memória, para, em uma circunstância propícia, serem lembradas, diante de uma nova realidade, de um novo momento. Se relacionarmos as situações pelas quais Samico passou com as considerações feitas por Halbwachs sobre as relações entre memória individual e coletiva, podemos encontrar alguns possíveis caminhos, entre o visível e o não-visível, percorridos pelo artista. Samico encontrou em sua memória lembranças de sua infância, ao procurar suas raízes com as epopéias, encontrou também a estreita relação com o cristianismo. A religiosidade familiar e social ligadas à memória cristã, as épicas da poesia oral ligadas à memória popular, ambas integradas coletivamente.

---

<sup>113</sup> SANTOS, Idelette M. F. dos. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1999. p. 53.

<sup>114</sup> SUASSUNA, op. cit. p. 15.

<sup>115</sup> SANTOS, op. cit. p. 198.

### 3.2.1 Os lugares da memória religiosa

Quando visualizou em sua mente as epopeias, que haviam sido contadas pelo empregado de sua casa, Samico encontrou também outras lembranças de infância, mesmo as lembranças que não procurava. Nem sempre lembramos daquilo que queremos, lembramos com mais facilidade das coisas induzidas pelas circunstâncias espaciais, pois a lembrança ocorre do encontro entre a intuição sensível com algum elemento externo. Suas lembranças de Recife estavam fortemente ligadas a temas cristãos, à religiosidade. O Rio possui igrejas e mosteiros, porém a relação do artista nessa cidade era com o universo da arte. Mas em Recife, onde reencontrou amigos, criou imagens de suas lembranças, imagens que invocavam as que haviam ficado gravadas em sua memória e carregavam o sentimento com elas envolvidas.

Na gravura “O triunfo da virtude sobre o demônio” (fig. 27), a luta do bem contra o mal, segundo a visão do cristianismo, é o tema principal, tanto no título como na representação visual. A área central construída com linhas sinuosas preenche a imagem diagonalmente da parte superior à inferior. Projeta-se para fora dos limites da gravura ao romper a moldura criada pelo artista, assim são formadas três áreas dispostas lateralmente. À esquerda, uma figura apoiada sobre um cometa está sobre um fundo branco. Na área central, uma cobra serpenteia verticalmente com a cabeça voltada na direção de seu oponente, a virtude. A área à direita é ocupada por uma mulher, também sobre um fundo branco, que segura dois ramos de palmas cruzados em frente ao corpo.



Fig. 27 – Gilvan Samico – *O triunfo da virtude sobre o demônio*, 1964.  
Xilogravura, 35 x 51 cm.  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura

Pode ser identificada uma referência ao dia do juízo final. A virtude paira no céu sobre um cometa, que, como outros eventos celestes excepcionais, causavam temor ou comoção entre as pessoas por provocar alguns desequilíbrios no funcionamento natural do planeta. A virtude empunha um arco e aponta uma flecha na direção do demônio. O arco é também o objeto do primeiro dos quatro cavaleiros citados no livro do Apocalipse: “Vi então quando apareceu um cavalo branco. O cavaleiro tinha um arco, e deram para ele uma coroa. Ele partiu, vitorioso e para vencer ainda mais”. A virtude está representada com os pés descalços, como sinal de sua humildade, mas tem os braços e as pernas cobertas. A representação da virtude é feminina. Os afrescos de Giotto que alegorizam as virtudes e os vícios, pintados entre 1303 e 1305 na Capela Scrovegni, em Pádua na Itália, representam as sete virtudes todas como figuras femininas e, entre os vícios, três são masculinos. Os anjos não são sempre representados com asas, a arte cristã primitiva evitou a reprodução de anjos alados para evitar confusão com as imagens pagãs. A partir do final do século IV, começam a ser ornamentados com asas e auréolas e voltam a aparecer sem asas nos séculos IX e X. São Miguel, arcanjo, é representado como vencedor do demônio.

Aconteceu então uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou juntamente com os seus Anjos, mas foi derrotado, e no céu não houve mais lugar para eles. Esse grande Dragão é a antiga Serpente, é o chamado Diabo ou Satanás<sup>116</sup>.

Na imagem apocalíptica de Samico, com sua crista e seus dentes pontiagudos, a serpente desafia o anjo, porém é vencida. É um símbolo presente na memória coletiva da humanidade desde tempos remotos. São encontradas representações em culturas primitivas, nos mitos egípcios e gregos da antiguidade e em civilizações diversas, como entre os nórdicos ou os astecas. O significado da serpente possui uma ambiguidade, porém além do mal ou o do bem, como no caso de Aarão, que tem seu cajado transformado em uma serpente em prejuízo dos magos egípcios, outras características são atribuídas a ela. A serpente que morde a própria cauda no sentido macrocômico é o tempo que se renova ciclicamente, no microcômico, principalmente na alquimia, é o sinal do mistério das coisas, da repetição no universo<sup>117</sup>. No entanto, apesar de Samico representar a serpente em outras gravuras sem que estejam necessariamente associadas a um símbolo do diabo, nesse caso nos parece clara a relação entre a serpente e o demônio. A serpente é um animal presente nos textos bíblicos, e mesmo ambíguo seu simbolismo revela com frequência a luta entre o bem e o mal, sentido moral que foi utilizado pelos bestiários medievais. O mesmo recurso gráfico utilizado em “A luta dos anjos” (pag. 75), na parte superior da gravura, com linhas onduladas paralelas que criam uma textura, é usado nessa gravura no fundo sobre o qual está situada a serpente. Além de a textura criar um movimento e uma temporalidade, insere a serpente em uma área de sombra que a projeta para baixo e contrasta com as áreas iluminadas sobre as quais estão a virtude e a mulher.

No terceiro compartimento, deslocada da cena da luta, uma mulher trajando uma saia longa, tem os pés descalços bem assentados sobre a terra. As alegorias presentes na gravura podem ser encontradas no livro do Apocalipse identificando a mulher com Maria, mãe de Jesus, no confronto entre o Reino de Deus e o reino do mal.

Quando viu que tinha sido expulso para a terra, o Dragão começou a perseguir a Mulher, aquela que tinha dado à luz um menino homem. Mas a Mulher recebeu as duas asas da grande águia, e voou para o deserto, para um lugar bem longe da Serpente. Aí, a Mulher é alimentada por um tempo, dois tempos e meio tempo. A Serpente não desistiu: vomitou um rio de água atrás da Mulher, para que ela se afogasse. Mas a terra socorreu a Mulher: abriu a boca e engoliu o rio que o Dragão tinha vomitado.

---

<sup>116</sup> (Ap 6,2; 12,7-9).

<sup>117</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. pp. 324 – 327.

A mulher segura dois ramos de palma cruzados em frente ao corpo. Na chegada de Jesus em Jerusalém, ele é saudado com ramos pela multidão como é relatado por três dos quatro evangelistas. Os ramos podem sugerir uma saudação ao Senhor, mas também prefiguram a ressurreição após a paixão e a morte de Cristo. No Apocalipse, a referência à palma é feita quando são escolhidos aqueles que serão salvos. “Estavam todos de pé diante do trono e diante do Cordeiro. Vestiam vestes brancas e traziam palmas na mão”, são os que buscam a salvação em Deus<sup>118</sup>. Na gravura, as palmas, além de possuírem um sentido de saudação, ou antes, de aceitação de Cristo como condição de sua salvação, indicam uma proteção. A igreja, que significa a própria instituição, no segundo plano, colocada na mesma área que a Mulher sugere uma relação entre ambas. O reticulado da estampa de sua saia pode ser apenas ornamental, mas a semelhança com pedras ou tijolos empilhados pode sugerir um muro ou uma fortaleza, indicando uma relação com a virtude cardeal da constância, ou fortaleza.

Segundo Halbwachs, nas cidades, enquanto a aparência das ruas e das construções não muda, o grupo tem a impressão de não mudar, a estabilidade das imagens gera uma sensação de continuidade em um grupo social. Uma das condições de unidade de um grupo é por estarem reunidos em um mesmo espaço. É no ambiente, na fonte dos estímulos sensoriais, onde criam suas relações sociais, assim a memória coletiva acontece em um contexto espacial. As religiões que estão fortemente instaladas sobre o solo, participam da memória dos grupos. As lembranças de um grupo religioso ocorrem pela visão de determinados lugares, localizações ou disposições de objetos. A separação entre o mundo sagrado e o profano ocorre no espaço físico. Os sentimentos experimentados pelos fiéis ao entrar em uma igreja, ou outro lugar santificado, possuem lembranças comuns com os estados de espíritos experimentados por outros fiéis, pensamentos e lembranças que se formaram em épocas anteriores, nesse mesmo lugar<sup>119</sup>. Podemos considerar que as igrejas estão inseridas dentro do contexto espacial da cidade, mas também podemos imaginar cada igreja como um contexto espacial. Samico morava em uma cidade com grande quantidade de igrejas, com uma arquitetura imponente, monumental. Construções que impressionam pelas dimensões e pelos ornamentos, pelas imagens e objetos. Não apenas vivia em uma cidade com uma forte religiosidade, sua família era religiosa. Samico frequentava uma igreja, um local propício para formar a unidade de um

---

<sup>118</sup> (Ap 12,13-16; 7,9).

<sup>119</sup> HALBWACHS, op. cit. pp. 170 – 171.

grupo. Assim, o artista estava integrado a um grupo religioso, e sua memória participava da memória do grupo. Se a igreja, como contexto espacial, pode ser um elemento de estabilidade para a reconstrução de pensamentos e sentimentos, é provável que a integração de Samico a um grupo religioso tenha contribuído com a formulação de uma série de pensamentos e sentimentos religiosos que tenham resultado na criação de imagens mentais no campo intelectual do artista, onde as imagens são criadas segundo os critérios individuais. E o artista teve contato não somente com os ensinamentos morais da Igreja, que atuaram em seu campo intelectual, mas também com os estímulos sensoriais, a visão das construções, dos objetos e imagens usados nas missas ligados a uma liturgia, tratados com a reverência de um objeto sagrado, como as imagens e os ornamentos medievais das igrejas.

Com a liberação de determinadas atividades sociais do campo religioso, os espaços dedicados à religião passaram a ser mais bem definidos. Deus pode ser evocado em qualquer lugar, mas ainda assim os fiéis procuram se reunir nas construções e lugares próprios para o culto. A orientação semelhante da sensibilidade e do pensamento dos fiéis e a disposição de espírito comum ao grupo quando estão nos lugares de culto constituem o fundamento e o conteúdo mais importante da memória coletiva religiosa. Sua força de duração é retirada da condição de que, ao entrar em uma igreja, os fiéis reencontram essa disposição de espírito comum. Pode parecer que a dispersão que ocorria com o artista, ao ir obrigado para a igreja quando era criança, esteja em desacordo com a “disposição de espírito comum”. Porém a sua preocupação de que aquilo se constituía em pecado indica a preocupação em seguir aqueles preceitos, principalmente por saber que estava em um lugar sagrado e deveria alinhar seu pensamento com a corrente de pensamentos coletivos que acontecia naquele lugar. Parece que, por mais que Samico não tenha hoje uma prática religiosa, de alguma maneira teve seu pensamento alinhado com a memória religiosa cristã. Ao menos é isso que sugere a presença dessa temática religiosa presente na gravura “O triunfo da virtude sobre o demônio”, o bem alinhado com o cristianismo, por meio de uma alegoria que identifica a virtude com símbolos cristãos, enquanto a serpente considerada um animal maligno na simbologia cristã, é derrotada pelo bem. Mesmo considerando que em certos momentos uma igreja esteve vazia, em um momento de dispersão do grupo, ela continuou existindo e permanecendo o que era, sem interrupção. Ao passar por transformações, ou que os grupos tenham sido modificados, não quer dizer que um lugar tenha deixado de existir. É essa matéria, ligada aos espaços, aos

lugares, que garante a estabilidade da memória coletiva religiosa<sup>120</sup>. O que é representado na gravura, a própria materialidade da construção. A igreja, que não é uma alegoria como os outros elementos que figuram na gravura, mas ela própria. O modo de representação da igreja indica um caminho formal pelo qual suas gravuras passaram a ser elaboradas. Nessa gravura, as áreas justapostas não se constituem como formas geométricas regulares e, como em “A luta dos anjos”, de 1968, são formas irregulares. Essa gravura é de 1964, e o modo de subdivisão das gravuras com formas regulares ocorreu inicialmente também em naquele ano, porém na gravura seguinte, “Apocalipse” (pág. 116). A igreja representada fornece uma sugestão visual quanto à composição que suas gravuras passaram a apresentar a partir dessa época, formas geométricas regulares, ou com poucas modificações nas formas básicas como o quadrado, o triângulo e o círculo, justapostos, ocupando posições ordenadas, representando áreas com nichos, como se estivessem esperando as imagens que nelas viriam a ser inseridas nas gravuras seguintes.

Diferente dos lugares profanos destinados às reuniões da vida coletiva, a organização do espaço nas igrejas respondem às necessidades específicas do culto e “se inspiram em tradições e pensamentos do grupo religioso”. A igreja determina para o grupo uma organização espacial e de atitudes e procura gravar um conjunto de imagens, bem definidas quanto os artigos do dogma religioso, no espírito dos fiéis. Para um leigo, essa organização pode parecer um mero ritual, mas, para um padre ou um fiel bem informado sobre as tradições, essa organização tem um sentido. É importante que algumas áreas se destaquem das outras, para que o pensamento possa se concentrar em determinados pontos. Assim, os detalhes da organização espacial de uma igreja têm a finalidade de direcionar o pensamento religioso no grupo de fiéis<sup>121</sup>. Mesmo sem entender motivos da organização da igreja, que obedece a determinados princípios, ao praticar o culto, Samico recebia os ensinamentos religiosos nessas construções, de modo que seus pensamentos tomavam a forma dos objetos percebidos visualmente. O artista teve um conjunto de imagens que visavam uma educação, uma instrução, sensibilizando seus sentidos, imagens que obedeciam a uma ordem que se repetia toda vez que o artista assistia ao ritual religioso, imagens feitas para serem memorizadas associadas a uma moral. Desse modo, a organização e os valores hierárquicos transmitidos pela organização espacial da igreja foram gravados na memória do artista. As imagens de Deus, de Cristo, dos apóstolos, dos santos, em um ambiente de luzes e

---

<sup>120</sup> HALBWACHS, op. cit. pp. 182 – 183.

<sup>121</sup> Ibid., pp. 182 – 183.

ornamentos, podem gerar a idéia de que os seres sagrados e o paraíso correspondem a esse tipo de contexto, de forma que as verdades do dogma e o conteúdo moral seriam transpostos para esse tipo de paisagem.

Quando Samico recorreu à memória com o intuito de produzir uma arte com características nacionais, encontrou imagens formuladas a partir de suas experiências sensoriais. A percepção que o artista teve dos lugares sagrados memorizados como imagens, se seguirmos o raciocínio de Halbwachs, estaria ligada à percepção dos outros fiéis dos mesmos espaços, e, na medida em que todos teriam uma disposição de espírito comum, seria parte constituinte da memória coletiva religiosa. Mesmo não possuindo um valor de culto como as imagens medievais, a gravura de Samico presentifica o tema do juízo final.

A organização espacial das igrejas tem a finalidade de conduzir o pensamento religioso do grupo. De direcionar os lugares e imagens contendo as verdades do dogma religioso. Lugares e imagens memorizadas. Parece que nos referimos à arte da memória, exposta por Yates. Seriam as recomendações dos antigos que estariam impregnadas nos processos de memorização do homem ocidental? Ou, ao contrário, quando os processos de memorização foram sistematizados pelos antigos, gerando as regras para lugares e imagens, apenas estariam obedecendo ao que seria um processo natural de cognição humana? A formação de imagens mentais e a gravação dessas imagens na memória parece ser um processo natural do ser humano. Mesmo a atribuição de características incomuns às imagens, para que se fixem melhor na memória, é considerada pelo professor de retórica, que escreveu o *Ad Herennium*, como algo que a natureza nos ensina. Acreditamos que a formação de imagens em lugares não é a única maneira pela qual memorizamos as coisas, mas parece natural que tendamos a fazer associações mentais com o que percebemos pelos sentidos.

Na gravura “O triunfo da virtude sobre o demônio”, a construção dos lugares com imagens do bem ou do mal, não é tão evidente como na gravura “A luta dos anjos”. Porém podemos observar nesse detalhe de outro afresco de Andrea da Firenze (fig. 28) uma similaridade, quanto à construção dos lugares, com a gravura de Samico, o afresco inteiro representa cenas da paixão, da crucificação e da ressurreição de Cristo. Também está situado na Casa do Capítulo do convento dominicano de Santa Maria Novella, em Florença. O afresco em questão ocupa a parede do altar da capela. Outro afresco reproduzido anteriormente, “A sabedoria e a virtude de São Tomás de Aquino”, está situado ao lado esquerdo da parede do altar.

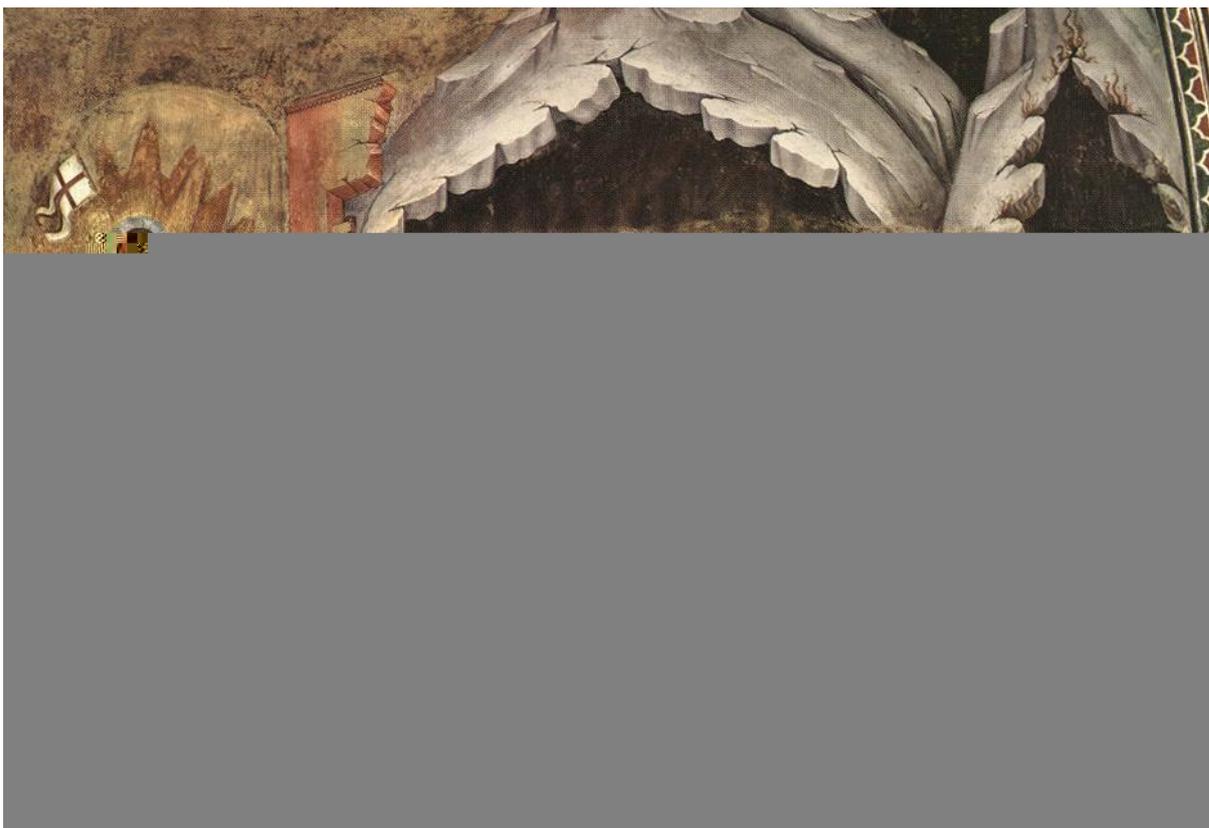


Fig. 28 – Andrea da Firenze – *A descida de Cristo ao limbo*, 1365-68.  
Afresco, detalhe.  
Fonte: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/art/>

O detalhe representa a descida de Cristo ao limbo. Podemos observar três lugares dispostos lateralmente, na horizontal. Na área da direita está o inferno. Demônios com asas de morcego, chifres, rabos, pés de bode, de aves, criaturas híbridas, espreitam amedrontadamente o Senhor. No centro estão aqueles que buscam sua salvação em Cristo no dia do juízo final, se voltam para o Senhor para obter o perdão por seus pecados. Na área da esquerda, o Cristo surge resplandecente, de pés descalços portando um cajado com uma bandeira estampada com uma cruz. A bandeira, quando empunhada por Cristo, é símbolo da vitória. Ele aporta na ressurreição do sepulcro<sup>122</sup>. Sob os pés do Senhor, um demônio com cabeça de macaco que segura uma chave, talvez o que seria uma espécie de porteiro do inferno, é esmagado pela parede derrubada por Cristo.

Além da parede que esmaga o demônio, Jesus parece ter transformado outra em escombros para permitir que aqueles que buscassem a salvação pudessem chegar a Ele. Esses ambientes arquitetônicos ou mesmo os formados pelos rochedos e cavernas do inferno lembram os lugares da memória que o escolástico Tomás de Aquino recomenda que sejam

<sup>122</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. p. 48.

criados, e que nesses lugares deveriam ser colocadas imagens impressionantes, que possuíssem também a intenção com a qual a imagem é associada. E as imagens deveriam ensinar como trilhar o caminho das virtudes, para evitar os vícios e o inferno, e chegar ao paraíso. Acreditamos que, não por acaso, esse afresco está no mesmo ambiente que o afresco “A sabedoria e a virtude de São Tomás de Aquino”.

Para Halbwachs, a organização espacial dos espaços sagrados visa direcionar o pensamento dos fiéis. Assim, suas lembranças religiosas serão de lugares e imagens, da localização e da disposição de objetos. Dessa maneira, os temas cristãos, a busca do bem evitando o mal, da busca da salvação no Senhor, representados por imagens com suas intenções, dispostas em lugares, produziram imagens mentais nos fiéis. Constituídos pela memória dos fiéis, os temas cristãos se consolidaram na memória coletiva desse grupo. Como no caso do grupo religioso ao qual Samico pertenceu em sua infância, mesmo disperso com o pecado que acreditava estar cometendo, o menino provavelmente formou imagens mentais dos temas religiosos. Imagens que foram reformuladas e transformadas em gravuras pelo artista quando morava em outra cidade. Imagens que o artista retirou da memória coletiva de sua terra natal.

### 3.2.2 Memória da infância

Na memória de Samico, não estão presentes apenas assuntos religiosos. O assunto que despertou sua memória da infância como fonte temática para suas gravuras foram as histórias dos folhetos. Ao relembrar as epopéias, o artista encontrou em sua mente também as imagens religiosas, formuladas a partir das imagens com as quais teve contato. No entanto, podemos observar uma relação de suas gravuras com a heráldica, o estudo da descrição e a criação dos brasões, uma maneira de uso laico das imagens herdadas do ocidente medieval<sup>123</sup>. Os brasões eram utilizados para evocar nobreza, ou atribuir tradição a uma linhagem familiar ou institucional, e têm um uso largamente popularizado no nordeste brasileiro.

Essa relação com os brasões pode ser encontrada na gravura “O pecado” (fig. 29), de 1964. Com poucos elementos visuais, o tema contido no Gênesis está presente, desde o título às figuras utilizadas. No centro da gravura, um demônio segura lateralmente um estandarte em cada mão, os brasões dos estandartes são os rostos de um homem e de uma mulher de perfil. Enquanto sua cauda dupla percorre duas curvas simétricas apontando na direção do homem e da mulher simultaneamente, sua língua comprida e pontuda sustenta uma maçã entre os dois.

---

<sup>123</sup> SCHMITT, op. cit. p. 603.

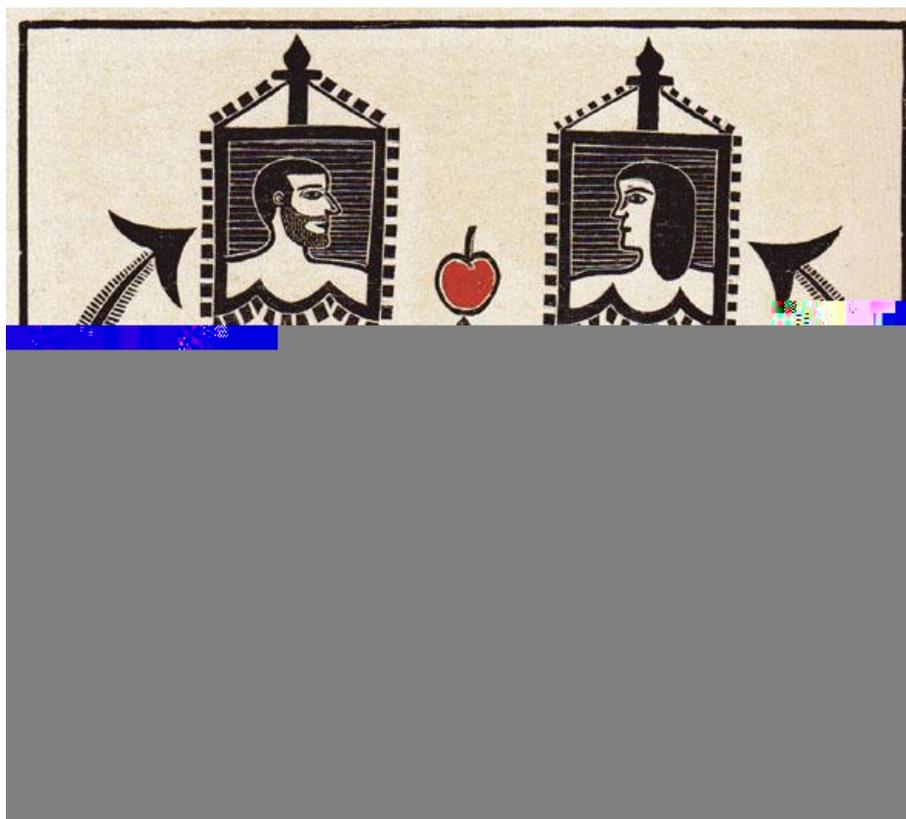


Fig. 29 – Gilvan Samico – *O pecado*, 1964.  
Xilogravura, 39,3 x 44,2 cm.  
Fonte: SAMICO: 40 anos de gravura

Diferente da maçã presente na gravura “A luta dos anjos” (pág. 75), que vimos anteriormente, nesse caso ela parece evocar o fruto do pecado original, da árvore proibida, do conhecimento do bem e do mal. Aquela que ao ter seu fruto comido, produziu a ciência no homem e na mulher de que estavam nus, a noção de pecado. A língua do demônio aponta para a maçã como uma seta, além de sustentá-la entre os dois oferecendo-lhes o fruto. Na iconografia ocidental cristã, a maçã na boca de uma serpente simboliza o pecado original<sup>124</sup>. Faz uma referência à linguagem, às palavras que a serpente usou para induzir Eva a provar do fruto proibido. Embora na Gênese o texto bíblico se refira a “fruto”, na Europa a maçã é símbolo da tentação e do pecado<sup>125</sup>. Vermelha, é o único elemento colorido, o que faz com que se destaque. Por estar posicionada no centro da gravura e ter diversas setas apontando em sua direção, é onde a atenção se concentra.

O fundo está dividido em duas áreas separadas horizontalmente, a superior é branca e a inferior, que diz respeito à parte da terra, é recoberta de um reticulado. O demônio tem a parte inferior de seu corpo sobre a estrutura gráfica que ornamenta o fundo, equilibra e

<sup>124</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. p. 230.

<sup>125</sup> BIEDERMANN, op. cit. p. 230.

contribui com a estabilidade da gravura, concorrendo com o movimento gerado pelas caudas e pela língua. Suas duas caudas, longas e peludas, descrevem curvas simétricas que se projetam e apontam na direção dos estandartes. Sua cabeça e seus braços, também recobertos de pelos, estão sobre o fundo branco. A criatura segura os dois estandartes acima da cabeça, um à sua direita outro à sua esquerda. Como na heráldica medieval, são como símbolos de brasões que o homem e a mulher estão representados. Mas estão voltados um na direção do outro, entre eles e diante de si tem o pecado, vermelho. Fruto que originou o conhecimento do bem e do mal, que deixou a mulher e o homem envergonhados por se perceberem nus, um diante do outro<sup>126</sup>. Assim como os temas e os símbolos se repetem em suas gravuras, as formas persistem, como o arremate que encima o mastro dos estandartes. Essa mesma forma está na gravura “O triunfo da virtude sobre o demônio”, e assim como na gravura “O pecado” também formam um par, adornando uma das torres da fachada da igreja.

Samico conta que quando era criança sua mãe o obrigava a ir à missa todos os domingos. Mas, na igreja, se interessava mais em reparar nas meninas do que nos ensinamentos do padre. Havia um sentimento de culpa que perturbava o menino, a sensação de cometer um pecado ao reparar nas meninas. Incomodado por se sentir atraído por uma mulher dentro da igreja, justamente no lugar onde deveria ter os pensamentos mais puros<sup>127</sup>. Esses eventos nos interessam apenas por terem sido sentimentos que marcaram a memória de Samico. Talvez seja essa sua principal formulação da idéia de pecado, ou talvez ele esteja apenas se referindo a um tema profundo na cultura cristã, que faz parte de uma longa corrente coletiva de pensamentos. Acreditamos que as duas coisas se somam, como uma imagem resultante do encontro da intuição sensível do artista com uma corrente de pensamentos.

Para Halbwachs, não é possível distinguir por um lado uma memória separada dos contextos e por outro um panorama histórico, sem memória. A partir do momento em que a criança começa a se interessar pelo significado das imagens que vê, começa a pensar em comum com outras pessoas. Seu pensamento passa a se dividir entre o fluxo de impressões pessoais e as diversas correntes do pensamento coletivo. Assim, é pela da atitude dos adultos que as crianças, diante de certos fatos, compreendem que eles merecem ser retidos. É porque as crianças percebem que as pessoas em sua volta se preocupam com o fato que elas retêm melhor alguns acontecimentos, mas apenas mais tarde a criança irá compreender o sentido do

---

<sup>126</sup> (Gn 3,1-24).

<sup>127</sup> Entrevista concedida por Samico ao autor nos dias 22, 23 e 24 de setembro de 2010.

acontecimento<sup>128</sup>. Por isso, Samico guardou os eventos religiosos de sua infância, pois seu grupo familiar atribuía uma grande importância aos rituais e à moral cristã. As impressões do artista quando criança e seus pensamentos se formularam segundo sua ética familiar, aos fatos e circunstâncias que sua família atribuía importância. Dessa maneira, mesmo sem compreender os sentidos dos eventos e ensinamentos, o artista recorre a temas cristãos, como na gravura “O pecado”, retidos em sua memória. O homem e a mulher, se olhando de frente, com uma maçã diante de si, manobrados e instigados pelo demônio, não assumiram a responsabilidade por seu pecado, ao se eximirem da culpa, o homem transferindo sua responsabilidade para a mulher, e a mulher para o demônio ambos admitiram terem sido manobrados pela criatura do mal.

Na medida em que uma criança passa a perceber essas comoções no grupo e se envolve nesses assuntos, começa a ter seu círculo social ampliado. São círculos de interesses diferentes, nem todos os assuntos dos adultos são de interesse das crianças. No entanto, nas famílias com empregados domésticos, as crianças adotam uma atitude de maior liberdade com alguns deles, e eles com as crianças. E também com seus avós, talvez por estarem ausentes dos eventos contemporâneos dos adultos. Assim, os relatos dos velhos para as crianças fixam na memória delas, não apenas os fatos, mas também o modo de ser e de pensar de antigamente<sup>129</sup>. Fica claro quando Halbwachs se refere a uma família com empregados, de uma classe social privilegiada. De modo que sabemos que não podemos generalizar as relações das crianças com adultos, talvez os empregados pudessem ter a mesma atitude de liberdade com seus filhos que com os filhos do seu patrão. Mas não pretendemos entrar nessa discussão porque o exemplo citado por Halbwachs parece se encaixar com a situação de Samico. O artista vem de uma família tradicional, ao menos privilegiada socialmente, e sua infância aconteceu na primeira metade do século XX, não muito distante da infância de Halbwachs. Acrescentamos o fato de que o próprio artista disse que ouvia as histórias contadas pelo empregado de sua casa. Uma liberdade que não tinha diante de seus pais, com quem não podia gritar, muito menos falar palavras grosseiras ou obscenas. Mesmo quando substituía o xingamento por outra palavra qualquer, mas falando de maneira enfática, sua mãe o reprimia. Algo que veio a entender mais tarde, que o problema não era o termo usado, mas o pecado da ira na maneira de pronunciar<sup>130</sup>.

---

<sup>128</sup> HALBWACHS, op. cit. pp. 81 – 82.

<sup>129</sup> Ibid., pp. 81 – 84.

<sup>130</sup> Entrevista concedida por Samico ao autor nos dias 22, 23 e 24 de setembro de 2010.

O contato que Samico teve na infância com as narrações orais contribuiu com o estabelecimento de um vínculo entre diferentes gerações. Paul Ricoeur aponta esse vínculo, dentro do discurso de Halbwachs, como a conexão, a transição entre a história aprendida e a memória viva. Na infância, há uma disparidade entre o passado que é lembrado e a história ensinada nas escolas, que tem como uma das principais referências a história das nações. Assim, a história é percebida como algo exterior, a partir de fatos que não puderam ser testemunhados. Para o autor, na medida em que as novas gerações têm contato com as narrativas das pessoas de gerações mais antigas, a memória histórica aos poucos se integra à interioridade da memória viva. Ricoeur aponta a noção de geração no sentido de uma sequência de gerações que vão sendo substituídas, mas também da convivência de pessoas de diferentes gerações, diferentes idades, em uma mesma época<sup>131</sup>. Assim como Samico em sua infância ouvia as narrativas apresentadas por gerações anteriores à dele, histórias e imagens contribuíam para a formação de um conteúdo na imaginação do artista, hoje suas gravuras refletem sua imaginação e o artista produz narrativas visuais que fazem uma ponte com o passado, mas também exprimem características do presente.

---

<sup>131</sup> RICOEUR, op. cit. pp. 404 – 408.

#### Capítulo IV – SAGRADO E PROFANO, ESCRITO E ORAL

Na obra de Samico, percebemos diversos caminhos que os temas percorrem até se transformar em suas gravuras. Poesias de cordel, hagiografias e textos bíblicos foram veículos por meio dos quais temas medievais chegaram às suas gravuras. Pelo viés bíblico, o tema do juízo final aparece com muita frequência. Em “O triunfo da virtude sobre o demônio”, identificamos o tema do apocalipse ao interpretá-la. Em outra gravura do mesmo ano, o tema está indicado no próprio título. Em “Apocalipse” (fig. 18), podemos identificar muitos elementos semelhantes aos encontrados em outras de suas gravuras.



Fig. 18 – Gilvan Samico – *Apocalipse*, 1964.  
Xilogravura, 36 x 50,8 cm.  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura

A gravura está dividida em duas áreas opostas verticalmente, a partir de uma hierarquia cristã que estabelece o alto e o baixo, o que está acima relacionado ao reino divino e o que está abaixo aos aspectos mundanos. Assim como “A luta dos anjos”, essa gravura também está dividida em terços, enquanto o compartimento superior ocupa dois terços da altura, o compartimento habitado pelo dragão ocupa o terço inferior. Encerrado sob a terra, envolto pelas trevas, o dragão tem uma faixa vermelha entornando seu corpo indicando o dragão cor de fogo presente no livro do Apocalipse<sup>132</sup>. Na simbologia cristã, o dragão significa, principalmente, o mal, a encarnação do demônio. É um ser mítico, híbrido, em geral são representados como répteis, pode ser um grande lagarto ou uma serpente com asas membranosas. Dragões marinhos podem ter uma cauda de peixe, também podem ter dragões híbridos com aves ou com o leão. Por meio do *Physiologus*, a Idade Média formulou seus conhecimentos de zoologia e constituiu os bestiários, o que contribuiu para que na cristandade medieval fossem atribuídos valores simbólicos aos animais<sup>133</sup>. Na gravura, o dragão parece ter sido expulso para a terra após a batalha contra Miguel e seus Anjos. Diferente da serpente representada na gravura “O triunfo da virtude sobre o demônio” (pag. 104), que parece ameaçadora com sua boca entreaberta mostrando os dentes pontiagudos, o dragão dessa gravura após ter sido vencido por Miguel parece inofensivo, e sua boca fechada chega a esboçar um sorriso. O dragão recebe um tratamento gráfico primoroso. Tem o corpo todo recoberto por uma retícula cuidadosamente planejada e executada. Essa mesma trama gráfica que adorna o dragão é repetida em outras gravuras, como outros detalhes e arquétipos que são recorrentes em obras diferentes. Essa geometrização das texturas e das formas, em suas gravuras, tende a se tornar mais recorrente nas gravuras mais recentes, tanto na construção dos espaços, como das figuras e mesmo das texturas e detalhes que ornamentam e compõem o conjunto.

Na área superior, também observamos uma oposição vertical entre o espaço celestial e o espaço da terra. Uma mulher e um vegetal estão sobre a terra, definida pela faixa preta horizontal com o limite superior ondulado como um relevo. O vegetal se estende da terra até o espaço celestial e se sobrepõe à nuvem, azul, cor do céu. Do céu uma ave se projeta verticalmente para baixo em direção ao dragão. Uma sutileza que nós não constatamos, porém

---

<sup>132</sup> (Ap 12,3).

<sup>133</sup> LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*; tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1983. p. 151 – 152. Da obra alexandrina do século II, *Physiologus*, na qual os animais são transformados em símbolos, traduzida para o latim no século V, é que os medievais retiraram seus conhecimentos de zoologia e os seus bestiários.

nos foi alertada pelo artista, foi sua intenção de representar diversos sóis na estampa da roupa da mulher, de modo que ela ficasse, como no livro apocalíptico, vestida com o sol.

Apareceu no céu um grande sinal: uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua debaixo dos pés, e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas. Estava grávida e gritava, entre as dores do parto, atormentada para dar à luz. Apareceu, então, outro sinal no céu: um grande Dragão, cor de fogo<sup>134</sup>.

A mulher é uma figura recorrente na gravura de Samico. Como na gravura “O triunfo da virtude sobre o demônio”, usa um vestido longo que esconde as pernas e tem os pés descalços como sinal de sua humildade.

A árvore aparece no livro do Apocalipse como uma referência à árvore da vida<sup>135</sup>, plantada por Deus no centro do Éden que, se o homem comesse de seu fruto viveria eternamente<sup>136</sup>. No Apocalipse, também encontramos uma referência à nuvem como símbolo do Senhor. Ao proclamar Jesus como o centro da fé cristã o evangelista anuncia, “Ele vem com as nuvens; e o mundo todo o verá”<sup>137</sup>. A árvore de Samico, nessa gravura, se assemelha a uma bananeira, presente no universo tropical do artista.

Na gravura, a ave que se projeta para baixo pode ser relacionada com o Anjo que derrota o demônio no texto do Apocalipse. Essa forma de representar uma ave aparece em imagens que se referem à descida do Espírito Santo no Pentecostes, nas quais uma pomba é representada se projetando na vertical, para baixo, sobre Maria mãe de Jesus entre os apóstolos. A pomba não aparece na narração bíblica nos Atos dos Apóstolos, no entanto pode ser encontrada em representações desse tema.

Fica claro que Samico não visa representar os textos bíblicos. Acreditamos que o artista utiliza as imagens gravadas em sua memória como fonte para sua criatividade. Como no caso das imagens que a religiosidade cristã praticada na infância, mesmo a contragosto, possibilitou a formação de um conceito de bem e mal, céu e inferno. As imagens mentais formuladas pelo artista não se devem somente a observação de imagens religiosas e ornamentos, todo o universo visual de Samico contribui com a formação de imagens mentais. Assim, o artista incorpora a propriedade mística das criaturas formuladas pelo imaginário cristão aos elementos pertencentes a sua realidade sensorial que contribuem na criação de suas gravuras. Os animais e as plantas retirados da fauna e da flora do nordeste brasileiro, de seu contexto espacial, em suas gravuras possuem a mesma propriedade transcendental que os

---

<sup>134</sup> (Ap 12,1-4).

<sup>135</sup> (Ap 2,7; 22,2).

<sup>136</sup> (Gn 2,9; 3,24).

<sup>137</sup> (Ap 1,7-14).

seres dos bestiários medievais. Dessa maneira, as gravuras de Samico com tema bíblico foram criadas atualizando seus temas. A partir de suas interpretações dos textos bíblicos, o artista produziu gravuras nas quais criaturas medievais e animais do sertão nordestino convivem em similaridade.

#### 4.1 Temas hagiográficos

Na busca por uma religiosidade cristã, os fiéis tomaram os santos como intermediários diante de um Deus todo-poderoso, porém distante. Mesmo aqueles oriundos de famílias aristocráticas, com os quais o povo tinha uma identificação menor, tiveram grande penetração no imaginário popular. Como no caso de Santo Antônio, que aos vinte anos vendeu seus bens e distribuiu aos pobres, optando por levar uma vida eremítica. É claro que só pode abdicar dos bens apenas quem os possui, e Santo Antônio assim o fez.

Conforme está descrito em sua hagiografia, em sua vida no deserto o santo passou por diversos tormentos e tentações por parte do demônio. A narrativa descreve uma multidão de demônios que o agrediram com tamanha violência a ponto de parecer morto. Os espíritos demoníacos, sob diferentes formas de animais ferozes, o atacaram com suas garras, com mordidas, e chifradas. Mas de repente Cristo apareceu entre uma claridade, espantou os demônios e curou Antônio. Ao ser indagado pelo santo sobre porque Ele não estava ao seu lado desde o início das agressões, Jesus disse que estava bem ali, olhando o santo combater e, enquanto ele lutava, Jesus tornou seu nome célebre em todo o universo.

Viajando em outro deserto, encontrou um prato de prata e uma grande quantidade de ouro, mas percebeu que se tratava de artimanha do demônio e cada um dos tesouros desapareceu. Em seguida, encontrou uma montanha onde passou vinte anos, durante os quais se tornou ilustre por vários milagres. A narrativa cita, ainda, outros acontecimentos da vida do santo. Porém boa parte das representações da tentação de Santo Antônio é do momento em que é fustigado por demônios encarnados em animais<sup>138</sup>.

A “Tentação de Santo Antônio” é representada por Samico (fig. 30), porém em sua gravura os animais não agredem o santo, que parece apenas observá-los diante de si. Nessa gravura, o artista cria apenas uma moldura na borda, encerrando toda a narrativa em uma única janela. A representação do não-visível acontece principalmente pela presença do demônio que segura um objeto circular amarelo sobre a cabeça do santo ou pelo réptil

---

<sup>138</sup> Disponível em: <<http://www.abbaye-saint-benoit.ch/voragine/tome01/024.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2011.

vermelho que aparece misteriosamente entre as folhas da árvore, mas em suas gravuras os outros seres também possuem uma propriedade de transcendência.



Fig. 30 – Gilvan Samico – *Tentação de Santo Antônio*, 1962.  
Xilogravura, 34 x 45 cm.  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura

Na gravura, a área de representação remete a um espaço tridimensional. Parece um momento de transição na obra de Samico, no qual o artista passa da representação do espaço real, de uma realidade visível captada pelos sentidos, para a construção de um espaço imaginário, onde o invisível é materializado por sua imaginação. No primeiro plano, à direita da imagem, está santo Antônio e um demônio. No centro, mais afastada do observador, com as folhas no limite superior da gravura, a árvore com a qual os animais interagem. À esquerda da árvore, um bode branco apoiado sobre uma cabra malhada parece tentar alcançar as folhas mais altas da árvore. À sua direita, pendendo de um galho, há um macaco preto e um branco que segura o rabo do outro, apoiada sobre o galho, e são observados por uma coruja. Entre as folhas, um réptil vermelho enigmático parece algum tipo de lagarto. A cena ocorre em um ambiente natural, além da árvore há outros elementos de vegetação. Na parte inferior, à esquerda, três plantas que lembram um agave estão em volta da cabra. Atrás da cabra e dos

macacos, uma área verde alongada horizontalmente corresponde a alguma gramínea. À direita, na parte superior, outro conjunto de vegetais contribui com a construção de um espaço natural, tridimensional. A grande área branca, irregular e sinuosa que ocupa o fundo, parece algum tipo de estrada, de caminho que percorre a imagem.

Santo Antônio está deitado, recostado em algum morro, apoiado sobre o braço esquerdo. Por estar descalço, indica um sinal de sua humildade. O demônio segura um objeto circular amarelo sobre a cabeça do santo, o que parece sugerir que o demônio segura uma auréola sobre ele. Mas parece também o prato em prata ou o ouro que aparecem no caminho do santo pelos quais ele percebe que são artimanhas do demônio e segue adiante em seu caminho e, assim como o santo na gravura de Samico, vira as costas ao demônio que oferece um objeto valioso a ele, enquanto observa a cena diante de si. Os animais não o agridem como na hagiografia, apenas ficam diante do santo.

O bode que representava o diabo na Idade Média é um animal muito comum no ambiente nordestino. Por serem macho e fêmea, as questões sensuais sugeridas pela presença do masculino e feminino, entra em foco enquanto tentação. O macaco possui uma variedade de significados no Oriente, mas no Ocidente em geral é negativo, está ligado aos vícios, significa cobiça de bens materiais e prazeres sensuais, avareza e astúcia malévola. Também formam um par, assim como os caprinos. Remetem à relação macho e fêmea por meio da diferença entre as cores. Apesar de o lagarto, na arte cristã, possuir um sentido positivo, representado como animal que procura a luz, na gravura de Samico, por ser vermelho nos parece associado à sensualidade. Na simbologia cristã, por ser um animal noturno, a coruja pode ser utilizada como representante das trevas espirituais, do afastamento da luz e da verdade, mas também pode ter um sentido positivo como símbolo da sabedoria solitária e contemplativa, chega a significar Cristo na noite escura da paixão<sup>139</sup>. De modo que podemos entender a coruja da gravura como o Cristo que, na hagiografia, observava o santo combater os animais enquanto tornava seu nome célebre no universo. Também chama a atenção a impressão de que a cena ocorrer no sertão do Nordeste brasileiro. Os animais representados são facilmente encontrados no Brasil, assim como os agaves. Não se trata de uma ilustração da hagiografia, mas sim algo produzido a partir da imaginação do artista. Samico atualiza o tema hagiográfico, inserindo-o em um espaço que remete à sua realidade. O indício da sobrevivência de uma imagem cristã, que ocorre na contemporaneidade, integrando texto e imagem.

---

<sup>139</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. p. 58, 113, 209, 231.

Essa gravura se constitui basicamente de formas e texturas irregulares. Sua maneira de representar o ambiente aproxima a imagem das questões físicas, sensoriais. O predomínio do branco no primeiro plano, iluminado, bem como do preto na parte superior confere uma profundidade à gravura. Apesar de a imagem não ser composta de diversas molduras e janelas, compreendendo espaços imaginários, ornamentados de formas e texturas regulares, a gravura remete ao metafísico por meio do tema, das tentações demoníacas infligidas ao santo. O movimento e a profundidade do bode e do macaco branco contrastam com a imobilidade da cabra e do macaco preto, que apresenta uma planaridade na sua representação. Essas diferenças atribuem um estranhamento incomum ao espaço tridimensional, aproximando a imagem do plano metafísico. Assim, entendemos que a “Tentação de Santo Antônio”, de Samico, apresenta um ponto de contato entre a representação do espaço natural e do universo imaterial.

Se na gravura “Tentação de Santo Antônio”, os elementos estão dispostos em um mesmo espaço, em “Apocalipse” (pag. 116) é clara a separação entre o alto e o baixo, característico da composição medieval. O alto é o espaço do céu, é o local que os fiéis devem buscar por meio de uma dedicação aos preceitos morais cristãos. Em oposição, o baixo é o lugar da terra, das sensualidades, onde ocorre o estímulo aos sentidos. Os pontos de contato entre a obra de Samico e as questões medievais se dão tanto no campo ético como formal. Ético, por vincular um conteúdo da moral cristã, por meio das narrativas hagiográficas, pelas gravuras que presentificam narrativas bíblicas, mesmo sem representá-las conforme as descrições textuais. Formal, por meio das semelhanças quanto à organização espacial, pelas formas utilizadas, pela ornamentação obtida com as texturas.

Ligia Vassalo aponta dois aspectos da sociedade portuguesa, na época dos descobrimentos, que foram transpostos para o Brasil no processo de colonização e se mantiveram no Nordeste. O cosmopolitismo em Portugal se deu por influência da França através de atividades religiosas como peregrinações, romarias e pela presença de ordens religiosas ou por atividades profanas como as exercidas pelos jograis. Por outro lado, a presença dos mouros, mais avançados cientificamente que os europeus, e dos judeus, que intermediaram as culturas do Oriente e do Ocidente, na península ibérica, reforçou o aspecto cosmopolita lusitano. No Brasil, o cosmopolitismo é ainda mais acentuado. Uma variedade de colonizadores, missionários e pregadores de diversas nacionalidades européias aportaram no Brasil. O povo local, por sua vez, estava constituído das mais diversas nações e línguas

indígenas, somado ainda aos africanos que, entre si, formavam outra grande variedade de povos em estágios de desenvolvimento cultural diverso. O que resultou em uma pluralidade cultural. Outro aspecto da sociedade portuguesa transposto para o Brasil foi o arcaísmo. Em Portugal e a dependência da Espanha e as guerras motivadas pela conquista e formação do território contribuíram para a defasagem lusitana em relação aos países centrais do continente europeu. No processo de luta contra os mouros, o cristianismo atuou como agregador na formação da identidade nacional, isso popularizou as manifestações de sentimento religioso. No Brasil, o arcaísmo se mantém no engenho canavieiro por meio de quatro bases correspondentes a estados da sociedade feudal medieval: a política, pela continuidade que o patrimonialismo apresenta em relação ao feudalismo, a territorial, pelo próprio engenho, a militar, pela milícia e a ideológica, pela religião<sup>140</sup>.

O patrimonialismo é apontado pela autora não como uma expressão legal, mas como uma tendência social particular da organização política e territorial das capitanias, que se formou com certas características medievais. Uma grande propriedade dispersa, comandada por um senhor dotado de plenos poderes, que mantinham uma submissão à Coroa. Essa estrutura mantém um sistema estável que, segundo a autora, se prolonga até meados do século XIX causado, em partes, por um grau marcante de isolamento e autonomia e por deixar pouco espaço para os homens sem posses<sup>141</sup>.

Entre as diversas linhas que ligam a sociedade canavieira nordestina e o contexto medieval europeu, citadas pela autora, o aspecto que nos interessa mais é o domínio da religião, por ser o principal meio pelo qual os temas encontram eco na obra de Samico. Na manifestação popular o catolicismo foi marcado por dois tipos: o urbano, ortodoxo, identificado pela frequência à igreja, com um caráter moral e puritano como o vivenciado pelo artista em sua infância, e o rural, caracterizado por certa ausência de padres, o que gerou um catolicismo relativamente independente da Igreja, no qual se enquadram as danças folclóricas ligadas à liturgia cristã<sup>142</sup>. O relativo isolamento do engenho canavieiro manteve no Brasil alguns traços da sociedade portuguesa com características medievais. Essa estabilidade, no entanto, permitiu uma reelaboração do sistema que foi herdado. As condições locais geraram adaptações de temas e formas, mas também das relações subjetivas e dos processos estabelecidos entre o grupo e suas manifestações culturais.

---

<sup>140</sup> VASSALO, Ligia. *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. pp. 57 – 59.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 62.

A questão da religiosidade tem uma grande penetração na obra de Samico. Sua gravura está fortemente apoiada no caráter moral cristão, rígido e ortodoxo. O maniqueísmo medieval é identificado com um tema que perpassa muitas de suas gravuras, a luta do bem contra o mal. A oposição hierárquica que situa o bem no espaço superior e o mal no espaço inferior é uma característica não apenas da composição medieval, mas do próprio entendimento formulado pela cristandade medieval de mundo e além. Assim como a oposição criada por Samico em suas gravuras não se restringe aos aspectos da composição, ela passa pela formulação intelectual do artista, por meio da qual percebemos a ética cristã. Assim como para os cristãos a presença de Cristo pode ser invocada em qualquer lugar por meio da cruz, o evento narrado na hagiografia de santo Antônio pode ser atualizado por Samico. O artista representou a cena em um ambiente que remete ao de sua realidade sensorial. Local impregnado com a religiosidade cristã, seja em seu meio rural, como no meio urbano.

#### 4.2 Oralidade, continuidade e ruptura

Outra gravura de Samico que apresenta várias atualizações com relação a um tema hagiográfico é “Juvenal e o dragão”. A história se assemelha à narrativa de São Jorge, porém o tema ocorre na obra por meio da história narrada no folheto de cordel “A história de Juvenal e o dragão”, de Leandro Gomes de Barros (1865-1918). A edição fac-similar utilizada está em domínio público, disponível em mídia digital<sup>143</sup>, foi editada por João Martins de Athayde e está datada do ano de 1974. A história narra as peripécias de Juvenal. Um rapaz pobre que herda três carneiros com a morte de seu pai deixa sua irmã aos cuidados do padrinho e parte. Logo troca os carneiros por três cachorros mágicos que o acompanham em sua busca por aventuras e o ajudam a vencer um dragão, libertando assim uma princesa de ser devorada pelo monstro. A princesa se apaixona por seu salvador, mas o moço a deixa com a promessa de retornar depois de três anos e parte em busca de mais aventuras. Durante o caminho de volta ao reino, para obter os méritos de herói, o cocheiro diz à princesa que confirme ao monarca que foi ele quem matou a besta, ameaçando matá-la caso ela se recusasse a fazê-lo. Ao chegar à cidade, o cocheiro conta que foi ele quem matou o dragão. O rei, por acreditar que o traidor era o verdadeiro herói, promete a mão de sua filha ao vilão. Durante três anos, a princesa consegue atrasar o dia do casamento alegando estar doente. Mas o rei finalmente marca a data

---

<sup>143</sup> Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn000014.pdf>>. Acesso em: 10 mai. 2011.

das bodas de sua filha que coincide com o dia do retorno de Juvenal. O herói acaba por desmascarar o vilão libertando a princesa novamente. Ao desposar a princesa no final da história, Juvenal manda um cortejo buscar sua irmã e então finalmente seus cães, considerando sua missão terminada, transformam-se em pássaros e partem.

Apesar da epopeia de Juvenal utilizar o mesmo tema da história do santo guerreiro, uma série de diferenças pode ser apontada entre as duas. Segundo a *Legenda Áurea*, há duas versões do confronto com o monstro. Na primeira versão, São Jorge ao atacar o dragão fez o sinal da cruz e o matou no momento da luta. Já na segunda versão, o santo derrubou o monstro com um golpe e pediu à princesa para colocar o cinto dela em torno do pescoço do dragão, pois isso o tornaria manso. Em seguida, o dragão os seguiu até a cidade e o povo ficou amedrontado ao vê-lo. Mas Jorge disse ao povo para crer em Cristo, e ele mataria o dragão. “Então o rei e todo o povo foram batizados e o bem-aventurado Jorge desembainhou a espada e matou o dragão”. No entanto, nas duas versões da hagiografia ele não se casou com a princesa, como ocorreu na história de Juvenal. Além disso, ele teria orientado ao rei que desse aos pobres o prêmio em dinheiro a ele oferecido<sup>144</sup>.

A gravura “Juvenal e o dragão”, de Samico (fig. 04), foi elaborada a partir da epopeia narrada por Leandro Gomes de Barros. A luta do herói contra o dragão para libertar a princesa é o tema central da narrativa. Na gravura, um jovem luta contra uma serpente alada, com cauda de peixe, diante de um rochedo que divide a imagem horizontalmente entre o espaço do céu e o terrestre.

---

<sup>144</sup> VARAZZE, Jacopo de, Arcebispo de Gênova. *Legenda Áurea: Vidas de Santos/Jacopo de Varazze*; tradução do Latim, apresentação, notas e seleção iconográfica, Hilário Franco Júnior. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.



Fig. 04 – Gilvan Samico – *Juvenal e o dragão*, 1962.  
Xilogravura, 45 x 51,5 cm.  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura

A luta ocorre na terra, no primeiro plano estão dois de seus cães e, no segundo plano, Juvenal combate o dragão enquanto seu outro cachorro está posicionado atrás do dragão, em oposição ao herói, à esquerda da gravura. No céu, sobre a cabeça de Juvenal, três pombas voam em formação triangular como se fossem sair da gravura à direita.

No centro, o dragão parece saltar de dentro da caverna, se projetando na direção de Juvenal, quase o tocando com sua língua, mas também parece se contorcer ao ser golpeado pelo jovem. Para as primeiras gerações cristãs, o dragão representa a incorporação do princípio do mal. É identificado com a serpente que vive nas águas. São bastante difundidas as representações nas quais o dragão é vencido pelo arcanjo Miguel, por São Jorge ou por Cristo<sup>145</sup>. As asas membranosas do dragão, grandes e coloridas, o sustentam no ar. As linhas

---

<sup>145</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. p. 138.

que preenchem as áreas coloridas das asas geram pontos de convergência que impulsionam o movimento do dragão no ataque. As texturas utilizadas nessa gravura, principalmente as aplicadas no dragão, apresentam um padrão mais regular do que na “Tentação de Santo Antônio”. Além de uma regularidade maior nas texturas e nas formas, elas ocorrem em menor quantidade e, assim, com a gravura limpa de elementos, o artista representa o essencial. Apesar do céu escuro, a luz se torna mais intensa, elimina boa parte das sombras e atribui um aspecto de planaridade à gravura.

Contrastando com o dinamismo do dragão, Juvenal mantém a sobriedade e golpeia a criatura grande e ameaçadora com uma de suas facas. Com a mão direita, segura uma faca, ou talvez um chifre do dragão e, com a esquerda, golpeia o dragão com um facão, chamado de peixeira pelo sertanejo, também usado como arma. No entanto, Juvenal não é representado como um cangaceiro. Se aplicarmos a lógica medieval a essa narrativa, de divisão das atividades da sociedade entre os que rezam, os que guerreiam e os que trabalham, poderíamos situar Juvenal entre os que trabalham, identificado com os camponeses, não com o clero nem com as milícias, o que, contudo, não diminui sua fé, muito menos sua bravura. Os cães não interferem na luta, mas, posicionados em torno do corpo do dragão, parecem prestar auxílio ao jovem. Por ser considerado um animal impuro no Antigo Testamento, o cachorro teve uma conotação negativa, mas, na arte cristã, por sua fidelidade, é relacionado à virtude teológica da fé<sup>146</sup>. Por serem três cães, fazem uma alusão à Trindade. Nos versos finais da narrativa escrita, os cães irão se transformar nas pombas que voam sobre a cabeça de Juvenal. Na arte cristã, a pomba aparece como símbolo do Espírito Santo<sup>147</sup>, e sua formação triangular parece reforçar o significado da Santíssima Trindade. A pomba asa-branca é uma ave emblemática do sertão, presente no imaginário popular, cantada pelo compositor Luiz Gonzaga (1912-1989) na canção “Asa branca”. Porém, na imagem, ela indica algo mais que uma passagem temporal. Situadas no espaço celeste sobre a cabeça de Juvenal, sugere um apoio Divino ao jovem.

O chapéu e as roupas também correspondem a uma atualização do tema de São Jorge, agora, como Juvenal, foi transformado em sertanejo. Não tem o apoio de um cavalo, mas está acompanhado de seus três cães fiéis. A camisa xadrez com mangas longas é própria para andar na vegetação retorcida e espinhosa do sertão. Seu chapéu parece com o tradicional chapéu de couro do sertão nordestino, que se acomoda justo à cabeça.

---

<sup>146</sup> HEINZ-MOHR, op. cit. p. 66 – 67.

<sup>147</sup> Ibid., p. 294.

Uma representação da história de São Jorge é a de Paolo Uccello (fig. 31), datada no ano de 1455. Na obra de Uccello, o cavaleiro, o dragão e a princesa ocupam o primeiro plano sobre a terra em frente à gruta.

Fig. 31 – Paolo Uccello – *São Jorge e o dragão*, 1455.  
Óleo sobre madeira, 57 x 73cm.  
Fonte: <http://www.wga.hu/art/u/uccello/6various/5dragon1.jpg>

Observamos que a gravura de Samico se apresenta de forma homóloga à pintura do florentino. Tanto Juvenal como São Jorge enfrentam o dragão lateralmente, da esquerda para a direita, golpeando-o. Montado em seu cavalo branco, o santo rende o dragão com sua lança. Oposta ao dragão, transmitindo para o santo o apoio que Juvenal encontra em seus cães, a princesa participa do acontecimento como é descrito na lenda do santo, colocando seu cinto em torno do pescoço do dragão tornando-o manso. O movimento em espiral formado pelas nuvens posicionadas sobre o santo, em contraste com o resto do céu azul, confere um apoio celestial Divino ao ato de São Jorge, assim como as asas-brancas no céu apoiam Juvenal. A pintura de Uccello indica um período de busca de uma realidade natural na representação do espaço que é formulado no final da Idade Média. As figuras representadas na pintura não estão inseridas em lugares arquitetônicos, como as imagens produzidas para serem memorizadas, e os elementos estão dispostos de modo a construir uma representação

verossímil do espaço natural. Todavia, a expressão do dragão, sua coluna retorcida e sua cauda enrolada não poderiam ser entendidas como atributos de uma imagem impressionante, incomum, para ser gravada na memória? A expressão serena e tranquila da princesa, próxima ao dragão, domando-o apenas com um cinto, não poderia ser entendida como a virtude da fé? E não poderíamos dizer o mesmo do heroísmo do santo guerreiro que com fé em Deus combate o dragão? A representação do combate de São Jorge com o dragão foi pintada por artistas em épocas diversas, mantendo alguns elementos e modificando outros, conforme o lugar e a época na qual eram representados, indicando continuidades e rupturas na forma e no tema que alegoriza a luta do bem contra o mal.



Fig. 04 – Gilvan Samico – *Juvenal e o dragão*, 1962.  
Xilogravura, 45 x 51,5 cm.  
Fonte: SAMICO: do desenho à gravura



Fig. 32 – Paolo Ucello – *São Jorge e o dragão*, 1455.  
Óleo sobre madeira, 57 x 73cm.  
Fonte: <http://www.wga.hu/art/u/uccello/6various/5dragon1.jpg>

A relação entre a epopeia literária de Juvenal e a gravura de Samico com um tema medieval não ocorre somente pela narrativa hagiográfica, também pode ser feita por meio das canções de gesta medievais. Segundo Paul Zumthor, no uso medieval, desde o século XII, a expressão “canção de gesta” designa longos poemas épicos, que narravam grandes feitos heróicos em língua vulgar. Alguns exemplares estão conservados em manuscritos dos séculos XII, XIII e XIV. A maior parte dos manuscritos são textos reescritos e modificados diversas vezes, nos quais o original remete a épocas anteriores difíceis de serem precisadas. Em geral, apresentam o quadro de uma sociedade guerreira, acontecimentos que ocorreram no período carolíngio, refletidos em poesias dos séculos XI e XII. É possível reconhecer em algumas canções de gesta eventos ocorridos nos séculos VIII, IX e X, com personagens históricos do mesmo período. A maneira de contar a história, em versos, elevando os antigos heróis, reais ou imaginários, era mais emocionante e significativa que a própria história. A partir de

meados do século XII, alguns cantores utilizaram pequenos manuscritos em formato aproximado de 16cm a 17cm por 10cm a 12cm, que conservaram diversas canções. São chamados “manuscritos de jograis”, eram copiados grosseiramente e utilizados como ajuda para a memória<sup>148</sup>.

É preciso considerar a diferença cronológica de três ou quatro séculos entre os eventos ocorridos e as narrativas. Para Zumthor, é possível que, durante os séculos IX, X e XI, tenha havido alguma elaboração estilizada desse tipo de canção. É de maneira não uniforme que as gestas retiram seus temas da história ou de tradições preexistentes. Algumas comportam cantilenas, outras têm uma origem clerical, e tradições que permaneceram orais em uma região ou uma linhagem feudal podem ter fornecido aos poetas um dado inicial para a composição. A relação das canções de gesta com a história, portanto, é apenas superficial. Os nomes dos personagens são tratados como material simplesmente verbal. Os eventos narrados são objetos de distorções e modificações profundas devidas ora às exigências do texto, ora à necessidade de introduzir alusões à atualidade<sup>149</sup>.

As canções de gesta apresentam algumas semelhanças formais e temáticas com as canções de santo. Temas cavaleirescos estão presentes em grande parte das canções de santo, assim como as gestas mais antigas apresentam antíteses com valor religioso. São ilustradas com motivos hagiográficos, como o culto a relíquias e a apresentação do morto em combate como um mártir. Foi um processo que se desenvolveu na França em um período de expansão da cristandade após o ano Mil<sup>150</sup>.

O autor apresenta quatro textos que considera os primeiros representantes do gênero, “*chanson de Roland*”, escrita aproximadamente entre 1070 e 1100, “*chanson de Guillaume*”, “*Gormont et Isembart*”, possivelmente do século XII, e “*Voyage de Charlemagne*”, do século XII. A diversidade entre esses textos fornece uma noção sobre como ocorreu a primeira manifestação desse gênero. Diferença entre o número de versos, algumas são com versos de decassílabas outras de octossílabas. Quanto ao tema, em *Voyage* é a busca de relíquias, enquanto nas outras três canções há uma ação guerreira cujo motivo é a vitória ou a derrota e a morte do herói. Para o autor, essas canções contribuíram, como modelos, para o

---

<sup>148</sup> ZUMTHOR, 1972. pp. 455 – 458. A canção de gesta, em sua forma primitiva, apareceu em meados do século XI no norte da França, mais precisamente na Normandia e em regiões vizinhas, e ao menos até o século XIII elas foram cantadas. Algumas condições contribuíram para o surgimento desse gênero, como a existência de uma forma apta a conter longas narrativas e de temas próprios ao engrandecimento épico, somadas a um movimento cultural forte o suficiente para produzir e difundir uma nova arte.

<sup>149</sup> Ibid., pp. 459 – 460.

<sup>150</sup> Ibid., p. 460.

desenvolvimento de uma tradição nesse gênero. Em geral, o desenvolvimento das gestas ocorreu a partir de algum herói ou alguma canção existente<sup>151</sup>.

Algumas canções foram remanejadas e até copiadas em romances de cavalaria, e adaptações em línguas estrangeiras se propagaram pelo século XIV. No século XV, a epopeia francesa se apagou, as canções foram reunidas em prosa. Essas histórias em prosa serviram como fonte para diversos romances franceses e estrangeiros dos séculos XV e XVI e também para uma literatura popular que circulou em diversas regiões da Europa na forma de livros de transmissão, até o século XVIII<sup>152</sup>.

Outro ponto de contato passa pela recepção oral que Samico fazia das narrativas épicas. Temas que estão presentes tanto em histórias medievais como na literatura oral dos poetas populares nordestinos. Podemos associar a escrita com a cultura das elites que tinha o monopólio do saber na Idade Média. Porém, com a expansão da burguesia e o desenvolvimento do comércio nas cidades, a escrita deixou de ser um privilégio das elites e do clero e passou a ser utilizada em transações comerciais. Com a invenção da imprensa, os indivíduos passaram a dispensar um mediador na transmissão do saber, que passou a ser feita por meio de um objeto reproduzido em série. Isso levou a uma redução das atividades do jogral junto aos círculos palacianos, como agente cultural perdeu a função de criador ou divulgador de narrativas e poesias, mas manteve as atividades musicais e circenses. Junto à população iletrada, todavia, manteve suas atividades literárias. Assim, no século XV, é reforçada a oposição oral/escrita associada respectivamente com o popular/culto. Mesmo com a possibilidade de reprodução do livro expandida com a imprensa, ele ainda se constituía em um objeto caro e raro. Em um processo de adaptação às novas condições criadas com a invenção da imprensa, as histórias que eram narradas apenas de modo oral passaram a ser colocadas por escrito em pequenos folhetos e vendidas por um baixo preço a um público popular<sup>153</sup>. Como os folhetos medievais, os que são produzidos pelos poetas populares do Nordeste brasileiro atuam como alternativa de baixo custo ao livro impresso além de estarem situados em um campo intermediário entre o oral e o escrito, por veicularem histórias

---

<sup>151</sup> ZUMTHOR, 1972. pp. 461 – 464. Podem ser distinguidos três ciclos de canções, que não esgotam as possibilidades. O ciclo de Guillaume, para o autor, é o mais completo e pode se constituir realmente como um ciclo. Tem como tema principal a ação de vassalos fiéis para sustentar um rei fraco e hesitante. O ciclo de Carlos Magno tem como tema central a luta contra o Islã e a afirmação da missão sagrada do rei. E um terceiro, que não chega a ser exatamente um ciclo, dos “barões revoltados”, usado para definir certo número de canções cujo tema é a revolta de um vassalo injustamente tratado por seu rei. Há ainda diversas canções que não se encaixam nessa classificação.

<sup>152</sup> Ibid., pp. 465 – 466.

<sup>153</sup> VASSALO, op. cit. pp. 46 – 55.

oriundas de uma tradição oral e por terem sido produzidos para serem oralizados, mais do que lidos em silêncio.

#### 4.2.1 Autoria e origem

Segundo Paul Zumthor, os temas épicos carolíngios das canções de gesta tem uma continuidade oral que pode ser observada em parte do repertório dos poetas populares do Nordeste brasileiro no século XX<sup>154</sup>. A “História de Juvenal e o dragão” não é uma épica carolíngia, mas uma continuidade pode ser traçada entre a épica medieval e a narrativa moderna. A poesia de Barros apresenta um tema heroico, o de um jovem que parte em busca de aventuras e, por meio de suas virtudes, como a fé e a esperança, combate o mal. Seu conteúdo a relaciona também a um tema hagiográfico, o de São Jorge, que combate o dragão, símbolo do mal, para salvar uma princesa. Assim como algumas gestas, a narrativa de Juvenal tem a maioria dos versos octossilábicos além de ser feita para ser transmitida pela voz, oralmente, como no caso da apreensão feita por Samico da história. Também podemos partir da questão da transmissão para apontar algumas rupturas que podem ser identificadas entre as duas formas. Diferente das épicas medievais que eram transmitidas pela voz, cujos “manuscritos de jograis” tinham a função de servir como ajuda à memória, os folhetos modernos são impressos tipograficamente e vendidos nas feiras em grande quantidade, indicando uma preocupação com a cultura escrita inexistente anteriormente. Também acontecem adaptações referentes ao tempo e ao espaço no qual cada forma está inserida. E mesmo sem a narrativa escrita se referir a algum lugar geográfico específico ou época na qual a história acontece, tem certas características que, interpretadas por Samico e representadas em sua gravura, a aproximam do contexto espacial do Nordeste brasileiro, vivido pelo artista.

Ao refletir sobre a poesia medieval o uso do termo “origem” praticamente perde o sentido. A aproximação, mesmo a ausência de uma separação clara entre a epopéia e a história, possibilitava aos poetas se apropriar de temas amplamente divulgados na memória coletiva. Para Zumthor, até o século XIII, os medievais viveram a poesia. Os criadores das canções de gesta reinterpretaram as lembranças dos feitos carolíngios sob o impacto das cruzadas, uma generalização da luta contra o Islã como um tema da cristandade. São textos que têm uma lógica orientada conforme a visão de mundo da época. Os aspectos sociais, intelectuais, estéticos e tecnológicos da época determinam o modo de transmissão dos textos e

---

<sup>154</sup> ZUMTHOR, 1987. p. 171.

são por eles incorporados, tornando-se um aspecto de sua interioridade separado das contingências vividas. Se o texto funciona independente das circunstâncias, o receptor não recebe nada além da literalidade e, por isso, nesse sentido não havia a noção de plágio. Desde o século XII, as trocas entre os textos eram constantes por imitação ou cópia. Algumas narrativas mais tardias chegavam a incorporar poemas inteiros<sup>155</sup>. Essa apropriação de temas que, de certo modo, pertencem a uma coletividade, indica o quão profundamente a memória coletiva permeia as memórias individuais, fornecendo a um indivíduo outros testemunhos nos quais sua memória pode se apoiar. A memória coletiva contribui para a continuidade de temas medievais, na medida em que na transmissão das histórias, apesar das atualizações que acontecem, muito da essência se mantém, e, assim, podemos observar a continuidade do tema heróico na “História de Juvenal e o dragão”. Mesmo colocadas por escrito, impressas por um processo industrial e com uma autoria definida, as poesias de cordel, ao tratar de temas generalizados, mantém uma relação frouxa com a definição da autoria. O uso de temas divulgados no imaginário coletivo, que são encontrados em linguagens e formas diferentes, incorpora nas histórias de cordel trechos de narrativas, construindo novas histórias adequadas ao público local. A reinterpretação de antigos temas indica uma continuidade dos mesmos, as diferenças entre personagens, as inserções espaciais, as condições de tecnologia de reprodução e a transmissão indicam rupturas com as formas medievais. É essa propriedade de se adaptar a novas necessidades sociais, de aceitar as rupturas, que permite a sobrevivência de um tema.

Em geral, o texto medieval se dirigia a uma coletividade, independente de sua função, ou do público específico ao qual ele se direcionava. Ao longo da Idade Média, em geral, os textos eram concebidos para funcionarem em condições teatrais. Entre os séculos IX e XII, a memória e a voz tiveram papel fundamental como meio de transmissão. Por isso, a necessidade de uso de procedimentos de memorização adquire uma importância funcional na construção da poesia. Os textos eram feitos para serem declamados, encenados, a transmissão vinha acompanhada de uma teatralidade, ocorriam em um determinado espaço. Na sociedade medieval, em que pouquíssimas pessoas sabiam ler, a voz agia como um veículo de transmissão de extrema importância e penetração social. Para a maioria das pessoas da Idade Média e durante a maior parte dessa época, o texto é um objeto auditivo, fluido e móvel<sup>156</sup>. Acreditamos que mesmo com o uso da imprensa, ao produzir os folhetos, os poetas modernos

---

<sup>155</sup> ZUMTHOR, 1972. pp. 21 – 24.

<sup>156</sup> Ibid., pp. 32 – 41.

privilegiaram a transmissão oral. Nas últimas décadas do século XX e nessa primeira década do século XXI, as relações que os poetas têm com as condições de produção e transmissão dessa forma de poesia, são diferentes das relações que os poetas tinham até a primeira metade do século XX. Mas, no caso de Samico, sabemos que ele ouvia a “história de Juvenal e o dragão” de um narrador que não era o autor da história. Era uma pessoa que não sabia ler, portanto memorizou a história a partir do que ouvia. Talvez tenha procurado ser o mais fiel possível à narrativa que lhe serviu de fonte, mas, mesmo que tenha buscado uma fidelidade, provavelmente acrescentou, consciente ou inconscientemente, algo à história. Assim, a cada interpretação, por meio de seus gestos, suas expressões, da ênfase em certas partes da poesia, o narrador se fazia um pouco autor daquela obra, mas também, e principalmente, se fazia continuador dela. Mesmo o cordel impresso se dirige a uma coletividade, de uma maneira diferente da narrativa cantada. Ao ler uma poesia, o leitor tem uma relação de individualidade com a obra, é apenas ele e o objeto, o livro. Mas também é coletivo, na medida em que diversas pessoas têm acesso a uma cópia idêntica da mesma obra, que é reproduzida mecanicamente. A atualização dos eventos e personagens, a generalização do sujeito, remete a uma coletividade, a pensamentos, se não comuns, ao menos parecidos.

Antes de 1100, a noção de autor implicava a de continuador. Parecia inexistir a noção de autenticidade de uma obra, principalmente no que diz respeito à língua vulgar, e isso permaneceu ao menos até o final do século XV. Um dos traços mais marcantes da poesia medieval é sua extrema estabilidade, que se mantém ao longo do tempo, mais que em outras épocas, pela existência coletiva. Zumthor aponta que há, pelo menos, dois tipos de tradição, uma mais evolutiva e criadora e outra mais conservadora e repetitiva, que é o caso da maior parte das tradições medievais. A existência impessoal do texto medieval, no qual a autoria, conforme entendemos hoje, é desconhecida faz com que esses textos tenham para nós, uma aparência de folclore. Em oposição à manifestação folclórica, o texto literário se caracteriza de modo concreto e único. Nesse sentido, os textos medievais apresentam uma característica ambígua, alguns como o romance se aproximam da obra moderna, enquanto as canções de gesta parecem se aproximar mais do folclore. A tradição aparece como uma finalidade pré-existente ao texto determinando o seu funcionamento. A tradição diz respeito mais ao futuro que ao passado, do qual ela provém historicamente, projeta o passado sobre o futuro, designa o construído antes que ele apareça<sup>157</sup>. A edição da “história de Juvenal e o dragão” a que nos referimos, de 1974, foi editada por João Martins de Athayde e ele próprio aparece como autor,

---

<sup>157</sup> ZUMTHOR, 1972. pp. 68 – 81.

isso porque Athayde comprou os direitos autorais dos herdeiros de Barros sobre sua obra<sup>158</sup>. Não entendemos a atitude de Athayde como um plágio, ou uma tentativa de ofuscar o nome de Barros, reivindicando para si uma criação original. Entendemos sua atitude mais como a dos poetas medievais que transmitiam por meio de sua voz as longas narrativas apreendidas oralmente. Athayde, assim como os poetas medievais, atuou em um sentido de continuador da obra ao se apropriar de uma narrativa existente. Até mesmo porque acreditamos que não é impossível que Barros tenha ouvido essa história contada por outra pessoa, ou lido em algum lugar, sem ter sido o que entendemos modernamente como autor. Se isso aconteceu, provavelmente ele teria acrescentado ou modificado algo na história, como faziam os poetas medievais ao adaptar o tema, modificavam as canções para adaptá-las a questões formais ou para adaptá-las às condições históricas. Mesmo as memórias dos poetas, deixariam de reter alguns detalhes enquanto guardariam outros com mais facilidade.

#### 4.2.2 Funções litúrgicas e morais

O discurso lírico e a narração cantada não particularizam o tema. No discurso lírico, o sujeito na primeira pessoa, transcende o indivíduo adquirindo um alto nível de generalidade. Na narração cantada, o sujeito na terceira pessoa tende a constituir a narrativa em ações. O poema fixa o sujeito, que mesmo ficticiamente é emprestado a uma história. A epopeia é a forma mais característica da narrativa cantada, mas não a única. Havia textos em língua vulgar ligados estreitamente aos rituais eclesiásticos. Nas narrativas cantadas, havia uma coincidência entre narração e ensinamento. Como as narrativas visuais das imagens medievais, havia narrativas cantadas com uma função didática e algumas com funções litúrgicas. Eram canções de santo, cuja tradição esteve presente na prática litúrgica dos séculos X e XI. Zumthor cita “*la Chanson de saint Alexis*”, na qual o santo é tratado como sujeito impessoal da narrativa, como acontecia antes com o ancestral morto, tornado divino e assimilado aos poderes sobrenaturais, de uma vida que pertence ao passado. A narração vincula a esperança de um retorno ao conteúdo moral da narrativa<sup>159</sup>. As canções de gesta não tinham uma função litúrgica, nem as poesias de cordel, mas ambas têm uma função didática moral. E se suas condições de transmissão não envolvem um ritual eclesiástico, dizem respeito a um ritual social. Um ritual que não ocorre a partir das regras escritas, como nos

---

<sup>158</sup> Disponível em: <[http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro\\_pesquisa.html](http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_pesquisa.html)>. Acesso em: 10 mai. 2011.

<sup>159</sup> ZUMTHOR, 1972. pp. 311 – 319.

mosteiros, mas de situações vivenciadas pelas pessoas, seja pelo poeta que se prepara para narrar a história, como para o público, que ouve com atenção e admiração um poeta que guarda longas narrativas na memória. Mas atentamos principalmente para o conteúdo moral da poesia laica, tanto das gestas como das poesias de cordel, que se fundamenta na moral cristã. É um conteúdo que corresponde à procura da religiosidade da sociedade laica. A “história de Juvenal e o dragão” adquire uma função didática ao vincular a moral cristã na narrativa e reflete a preocupação da sociedade que, assim como os medievais, procura uma vida religiosa guiada pelas virtudes como caminho para a salvação de suas almas. O tema da luta contra o dragão para libertar a princesa na história de Juvenal, que corresponde ao tema de São Jorge, remete à oposição entre o bem e o mal, encontrada na hagiografia do santo e ambas tem o mesmo sentido moral. As histórias se opõem na medida em que o santo era um nobre, um guerreiro, enquanto Juvenal é filho de um camponês pobre, mas que por meio de suas virtudes, e em nome de Deus, adquire reconhecimento e respeito da sociedade e busca seu caminho para a salvação.

Diferente dos santos aristocratas, Juvenal é um herói com o qual os ouvintes podem se identificar, alguém que, além da sua coragem, tem apenas seus cachorros, que por serem mágicos remetem os acontecimentos a um plano metafísico, de crença no sagrado. De uma maneira generalizada, segundo Zumthor, o tema das canções de gesta, em oposição às canções de santo, é o heroísmo. O herói surge do reconhecimento da sociedade de seu poder de ação. Que não procede mais de uma dinâmica externa, mágica ou divina, mas de uma fonte que reflete a imagem do homem. O herói existe no canto, mas também na memória coletiva, da qual participam poeta e público. Em geral se apóiam em uma distinção entre o bem e o mal, uma conotação religiosa com frequência transforma essa oposição em cristãos e pagãos. O sujeito generalizado compreende uma coletividade dispersa geograficamente, o sujeito é a própria coletividade representada por figuras imperiais como Carlos Magno. Nas gestas, a ação real adquire um modelo moral, mesmo que o sentido proposto pelo feito vivido subsista no discurso, ocorre no plano de uma alegoria latente<sup>160</sup>. A relação com o sagrado na história de Juvenal não se faz pelo aspecto ritualístico nem por uma presença do transcendente no herói, mas por uma fonte externa a ele. Juvenal é dotado de virtudes humanas, nas quais os membros do grupo podem se espelhar. A conotação religiosa é bastante evidente, diversos trechos da narrativa fazem uma referência direta à fé em Deus, indica uma forte religiosidade dos poetas, mas principalmente do grupo ao qual essa poesia se dirige. Pois a poesia não é

---

<sup>160</sup> ZUMTHOR, 1972. pp. 322 – 338.

uma fonte externa dessa coletividade, mas uma manifestação cultural dela, e dessa maneira um reflexo de seu pensamento, de sua identidade. Por isso, mesmo sem ser um personagem sagrado, como um santo ou um imperador, o herói na história de Juvenal tem fé em Deus, é uma das virtudes que leva à salvação. Assim como o destino infeliz do dragão e do cocheiro foi devido à sua associação com o mal.

Segundo Zumthor, no período de maior extensão do sistema alegórico na Idade Média, podiam ser distintas quatro variedades de personificação. A primeira faz de um elemento abstrato, como fé ou justiça, um tema de ações humanas; a segunda, que coloca esse elemento abstrato em um contexto ambíguo, o faz cumprir uma função que pode ser de um ser humano ou de uma coisa concreta; a terceira faz da abstração uma coisa concreta e a quarta que, juntando uma qualificação moral a um elemento concreto, confere uma personalidade. Em todos os casos, a alegoria funciona de maneira idêntica, como uma glosa integrada ao texto. O objeto da alegoria é despojado do que tem de único e pessoal. A alegoria extrai um sentido indiscutível de um fragmento do real. Desde o final da Antiguidade, a alegoria, em latim, foi utilizada. Em língua vulgar, aparece desde o início do século XII. A partir dos anos 1190-1200, apresentou um grande desenvolvimento e penetrou no campo do discurso poético. Até o século XIV, compreendeu a poesia lírica e o teatro. No começo do século XIII, a alegoria se constituiu em função de uma oposição simples, como entre o bem e o mal: cada elemento, personificado, se torna um atuante da narrativa que se organiza em ações e qualificações simetricamente opostas<sup>161</sup>. Os personagens da “História de Juvenal e o dragão”, mesmo pertencendo a uma época moderna, parecem se constituir alegoricamente em elementos opostos, como o bem e o mal. Os elementos, como em boa parte da poesia medieval, personificam virtudes ou vícios. Juvenal se constitui no oposto do cocheiro que transportava a princesa até o dragão. Juvenal tem fé na princesa, que por sua vez se mantém fiel ao herói. Seu oponente, além do dragão, é o cocheiro traidor que tenta enganar a todos, mas é desmascarado no final. A luta contra o dragão atualiza o tema hagiográfico. Quem sabe poderíamos expandir essas referências geográficas a outras regiões, até mesmo imaginárias. Mas preferimos nos ater ao contexto espacial vivido por Samico, ou mesmo pelos poetas. O

---

<sup>161</sup> ZUMTHOR, 1972. pp. 126 – 132. O autor procura diferenciar alegoria, símbolo e interpretação figurada. A alegoria constitui um discurso cujos elementos são facilmente reconhecidos, e que os relacione a outra realidade bem definida situada além do espectador. Na alegoria, um sentido moral evidente e monovalente está incluído no sentido literal, o símbolo possui uma relação obscura e polivalente dos patamares semânticos, opera uma transferência do particular ao particular, a alegoria faz uma transferência do particular ao geral. A alegoria transforma um nome comum em um nome que envia a um sujeito de ações reais. A narração alegórica tem uma dignidade moral que orienta a decodificação. A interpretação figurada não comporta ficção, mas a crença em um plano de realidade superior.

herói, Juvenal, pode ser qualquer um, desde que seja virtuoso, que tenha a qualificação moral para isso. É um elemento que participa da memória coletiva de um grupo. Juvenal personifica virtudes como heroísmo ou fé, e o combate contra o dragão é uma ação que se constitui como uma representação de uma idéia abstrata, a luta do bem contra o mal.

#### 4.2.3 Voz e transmissão

Cabe notar também a importância que a voz possui nas poesias de cordel, assim como possuía na poesia medieval. Independente de sua condição de escrita, essas poesias são narrativas feitas para serem transmitidas pela voz, construídas de maneira a permitir uma boa memorização. Para evitar mal-entendidos, Zumthor procura diferenciar tradição oral de transmissão oral. Enquanto a tradição oral se situa na duração, a transmissão oral está no ato de transmitir. Enquanto o intérprete canta ou recita, sua voz confere a ele sua autoridade, se ele lê, a autoridade vem do livro como objeto visualmente percebido no centro da apresentação. Assim, é necessário compreender a importância da voz no que diz respeito à oralidade. Para o autor, o conjunto de textos dos séculos X, XI e XII, e em medida menor nos séculos XIII e XIV, transitou pela voz em virtude de uma situação histórica fazendo desse transito vocal o único modo possível de realização desses textos<sup>162</sup>. No que diz respeito à voz, as poesias épicas do Nordeste brasileiro podem ser comparadas com as canções de gestas medievais. Percebemos nessa relação que existem pontos de continuidade, que amarram de alguma maneira as duas tradições, mas também relações correspondem a rupturas entre as duas formas. Vimos que nas gestas medievais a voz do poeta era o centro do evento. A oralidade dessa maneira se associa ao presente da transmissão do texto. As gestas, mesmo ao serem escritas, mantinham sua força enquanto tradição oral. Força vinda da voz, da presença corporal do recitante, ao expor as longas narrativas heróicas guardadas em sua memória. As poesias de cordel também adquirem sua força junto a um grupo por meio da voz. O fato de serem colocadas por escrito e reproduzidas por processos industriais não exclui a importância da voz. Não se constituem a partir de uma tradição oral, mas escrita. Até mesmo o nome cordel, adotado modernamente, remete ao material escrito, pois é uma referência aos

---

<sup>162</sup> ZUMTHOR, 1987. pp. 17 – 22. Há três tipos de oralidade que correspondem a três situações de cultura. Uma primária, que não tem nenhum contato com a escrita, uma oralidade mista, com um desenvolvimento externo e parcial da escrita, e uma oralidade segunda, que se recompõem a partir da escrita. A oralidade mista procede da existência de uma cultura “escrita”, e a oralidade segunda de uma cultura “letrada”. Em uma sociedade que conhece a escrita, o texto poético, na medida em que é transmitido a um público, se realiza seja pela via sensorial oral auditiva, seja por um meio oferecido à percepção visual, ou pelos dois procedimentos conjuntamente.

barbantes nos quais os folhetos seriam pendurados. A transmissão também ocorre por meio da leitura silenciosa dos folhetos, uma característica moderna do modo de apreensão dos textos. Mas, quando uma poesia é declamada, recebe a atenção de uma coletividade e adquire importância fundamental na memória desse grupo. É essa importância que observamos na gravura “Juvenal e o dragão”. Samico guardava em sua memória lembranças das épicas narradas, transmitidas pela voz. Elas permaneciam guardadas em seus lugares mentais, pois marcaram fortemente o campo sensorial do artista, assim como sensibilizaram seus contemporâneos. Nas gestas, em muitos casos a tradição das canções poderia ter sido confiada à memória dos intérpretes, mesmo paralelamente a textos escritos. A transmissão das canções promoveu um enriquecimento, uma renovação constante do texto e da melodia. É dessa multiplicidade e diversidade que provém a sua duração<sup>163</sup>.

A apreensão de uma poesia de cordel por meio da leitura dispersa no tempo sua recepção pelos leitores, pois cada um tem seu tempo de leitura e o mesmo texto pode ser lido em momentos diferentes, em lugares e épocas distantes. Porém, ao ser transmitida por meio da voz para um grupo, a poesia tende a agregar uma coletividade de indivíduos. A audição das poesias por Samico ocorria junto com outras pessoas de um grupo ao qual pertencia. Assim, o ato de narrar as poesias oralmente para uma platéia faz com que as lembranças comuns reforcem umas as outras, pois era um evento acontecido em um grupo reunido. No espaço do Ocidente medieval, a voz poética esteve presente em diversos lugares integrada ao discurso comum, em função da característica errante dos intérpretes no espaço e no tempo. As vozes cotidianas dispersam as palavras, a voz poética as junta em um instante, o da atuação, efêmero, mas de presença<sup>164</sup>. A voz poética é memória na medida em que, coletivamente é fonte de saber e, para o indivíduo, uma forma de tomar o saber e enriquecer a si mesmo. As transmissões orais, transportadas pela voz, na qual a poesia tem grande importância, contribuem de modo fundamental no estudo sobre a memória. A memória coletiva se constitui da justaposição das lembranças individuais, e sua duração é garantida graças à multiplicidade de lembranças parciais.

Em uma tradição oral, na qual a memória ocupa um papel fundamental, a voz poética se eleva ao mesmo lugar dos códigos culturais, linguísticos, rituais, morais e políticos de maneira mais incômoda que a escrita. É porque a poesia de audição se agrupa na consciência e no imaginário da comunidade. As recorrências do discurso nas canções de gesta eram

---

<sup>163</sup> ZUMTHOR, 1987. pp. 56 – 57.

<sup>164</sup> Ibid., pp. 155 – 156.

facilmente reconhecíveis pela memória coletiva<sup>165</sup>. Quando Samico ouvia na infância as narrativas heroicas pela voz de um poeta, a relação sensorial com a poesia era a mesma dos medievais. Assim como a relação do artista com as imagens religiosas, no contexto das igrejas. De modo que o artista teve experiências sensoriais tanto com imagens como com textos da mesma maneira que os medievais tiveram. Podemos imaginar um menino, na década de 30, época na qual o rádio ainda estava numa fase incipiente, ouvindo as poesias épicas, imaginando os lugares nos quais as histórias aconteciam, imaginando os personagens e suas ações. Torcendo para Juvenal vencer o dragão e desmascarar o cocheiro pérfido para se casar com a princesa fiel a Deus. É muito provável que o menino se impressionava fortemente com as histórias e esperava ansiosamente por uma próxima audição, da mesma ou de outras histórias. A ausência de uma localização espacial e temporal da história, assim como a relação do tema com a memória coletiva, permite situar a história em qualquer lugar. Se considerarmos que as histórias com sua carga moral se fixaram na memória do artista, é muito provável que suas gravuras sejam a construção de um heroísmo, dos tempos medievais, que se projetou no tempo e no espaço.

A canção de gesta polarizava as impressões, os sentimentos e os pensamentos, preenchia o campo do imaginário, pois acontecia em uma condição propícia a uma audição clara e uma escuta atenta, em um momento de descanso. O cantor adaptava seu discurso a cada audição conforme as circunstâncias, o que determinava o volume e a duração do canto. O lugar e o meio da ação era a voz do cantor, na materialidade de sua amplitude e seu registro<sup>166</sup>. Contemporaneamente, a voz associada à poesia parece recuar na medida em que aumenta a importância da autoria. Atualmente encontramos com facilidade em bibliotecas ou em feiras de livros ou de artesanato os livretos com poesias, que podem compreender tanto um tema heroico, como no caso da história de Juvenal, como uma ampla variedade de temas que se referem até mesmo a questões contemporâneas, mas sobre os quais não nos debruçaremos nessa pesquisa. Porém, nas feiras, onde são vendidos os folhetos, dificilmente temos a oportunidade de presenciar um poeta a declamar sua poesia. Na sociedade contemporânea, encontramos a oralidade veiculada pela televisão e pelo rádio. Talvez a enorme facilidade encontrada hoje pelos poetas para publicar pequenas edições de uma obra de sua autoria tenha estimulado essa valorização da autoria. Mas acreditamos que a poesia

---

<sup>165</sup> ZUMTHOR, 1987. pp. 172 – 173.

<sup>166</sup> Ibid., p. 175.

perde a força que tinha para a sociedade, como tinha a poesia medieval, ao ser cada vez menos veiculada pela voz.

#### 4.2.4 Mobilidade e continuidade

Nas longas durações, a tradição é constituída pela obra de memória. A frase nunca é original, ela é uma citação. A voz do recitante atualiza o texto, que existe de modo latente, até que o mesmo recitante ou outro o retome. Quando a voz é o instrumento da tradição, ela é por natureza variante. É o que Zumthor chama de “*mouvance*”, dos textos, chamaremos de “mobilidade”, característica do que é móvel, flutuante, do que é passível de se modificar, de assumir novas formas. Funciona como uma rede de vocalidades, a partir do dado tradicional existente na memória do intérprete e do grupo ao qual ele pertence, e o texto reproduz esse dado mais ou menos fielmente conforme cada situação. Há uma “intervocalidade” entre os textos, algo que compreende um aspecto de troca das palavras percebidas, de uma poesia comunicada exclusivamente pela voz. A intervocalidade se desenvolve em três espaços; o espaço em que cada discurso se define como um lugar de transformação de um enunciado vindo de fora, o espaço de uma audição regida por um código mais ou menos formal, mas sempre incompleto, aberto ao imprevisível; o espaço interno ao texto, formado pelas relações que se estabelecem nele próprio<sup>167</sup>. A mobilidade de um texto pode extrapolar não somente espaços como períodos distintos, é o que verificamos com a história de Juvenal. Entendemos que ela se integra em uma rede de vocalidades, caracteriza a mobilidade do tema heróico da luta contra o dragão como representação da luta do bem contra o mal. Trata-se de um texto que assume características próprias, mas mantém a relação com um tema das gestas medievais, da hagiografia de São Jorge. Durante a Idade Média, o tema assumiu características próprias à sociedade na qual estava inserido, uma sociedade guerreira e profundamente religiosa. A história de Juvenal não ocorre entre uma sociedade guerreira, mas em uma sociedade rural, e sua relação com o tema se dá por meio da religiosidade. A continuidade do tema é percebida pela presença do dragão como símbolo do mal. A modificação e a propriedade de se adaptar geram a continuidade do tema, e faz com que ele se estenda no espaço e no tempo.

A tradição oral combina reprodução e troca, sua condição de mobilidade implica uma criação contínua. As variações textuais de cada canção medem o espaço de liberdade deixado,

---

<sup>167</sup> ZUMTHOR, 1987. pp. 160 – 161.

por cada texto, à voz de cada um dos intérpretes. Em cada texto, repercute o eco dos outros textos possíveis. A voz inspirada pela memória é dotada de uma autoridade particular em uma sociedade de tradição oral. O discurso pronunciado pela voz requer maior atenção e penetra mais profundamente na memória. As tradições escritas que se constituíram a partir do século XI não se estenderam necessariamente por durações mais longas que as tradições orais, mais livres, que se agregam à existência coletiva<sup>168</sup>. O empregado da família de Samico que narrava as poesias épicas ao artista e seu grupo, por se relacionar exclusivamente com o aspecto vocal da poesia, por mais que tivesse uma ótima memória, atuava com maior liberdade, quanto à variação do texto, que Athayde teve ao reeditar a poesia após a compra dos direitos autorais da obra de Barros. Cada vez que contava a história, fazia de uma maneira diferente, assim como modificou a história a partir da que ele ouviu, sem que a história tenha perdido sua essência; a luta do bem contra o mal representada por uma oposição entre virtudes e vícios. A relação que Samico teve com a poesia, seu modo de recepção por meio da voz e não da escrita, se dá com a mesma liberdade que o narrador teve em seu contato com a obra. O narrador guardava as palavras, os versos, talvez criasse imagens mentais dispostas ordenadamente para ajudar na memorização, mas memorizava e expressava a narrativa por meio de palavras. Samico expressa a narrativa por meio de imagens, atuando com liberdade não apenas ao fazer sua interpretação a partir do que ouviu, mas também ao transportar a narrativa de uma linguagem verbal a uma linguagem visual.

Cada texto, de uma tradição oral, compreende um espaço-tempo, aquilo que abrange sua duração, mas também o momento e o local no qual acontece, coexistindo com outros textos. O movimento dos textos é feito de interferências, trocas e rupturas. Na medida em que os textos são transmitidos e mesmo traduzidos, alguns permanecem, outros, não. Os mais móveis são os que apresentam um forte aspecto narrativo. O espaço e o tempo podem comportar zonas de silêncio. Para Zumthor, a epopeia carolíngia encontra sua continuidade oral em parte do repertório dos poetas populares do Nordeste brasileiro. Uma tradição oral não é finalizada ao ser colocada por escrito, esse escrito é uma imagem do oral, a referência é feita à autoridade da voz<sup>169</sup>. Assim como o texto colocado por escrito, a gravura “Juvenal e o dragão” é uma imagem do oral, daquilo que um grupo ouviu e marcou a memória dos indivíduos. Ela não encerra o tema, ao contrário, o expande ao extrapolar a linguagem verbal. Ao contrário da narrativa oral, a narrativa na gravura não comporta uma concentração espaço-

---

<sup>168</sup> ZUMTHOR, 1987. pp. 161 – 167.

<sup>169</sup> Ibid., pp. 168 – 172.

temporal, os dados da gravura ficam disponíveis à visão e se apresentam ao mesmo tempo, enquanto oralmente a narrativa ocorre de modo diacrônico. Podemos nos perguntar de que maneira a tradição escrita e a oral poderiam, nesse caso, possibilitar ao tema sua longa duração. Um texto escrito tenderia a um possível engessamento da história, talvez até mesmo dissociando o texto das realidades locais e temporais, mas que gera um registro material que pode ser transmitido para as gerações seguintes. Um texto oral poderia passar pela condição de esquecimento em determinados períodos, mas teria uma fluência maior da forma, podendo se adaptar às condições espaciais, temporais e mesmo midiáticas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dessa pesquisa, procuramos investigar a sobrevivência de temas medievais na gravura de Gilvan Samico. Entendemos que os temas tiveram como fio condutor a memória coletiva. Exploramos a vinculação da memória do artista com a memória coletiva, isto é dos grupos que a sustentam, tais como a família, os grupos de formação religiosa, e de formação acadêmica, com o intuito de compreender as aproximações entre o mundo interior, onde ocorre o processo criativo, e o mundo exterior, fonte dos estímulos sensoriais.

Samico se voltou para as poesias populares nordestinas como vertente temática para a produção de suas gravuras. Teve contato com as épicas narradas oralmente por um processo de troca entre classes sociais distintas. Um empregado de sua família narrava as histórias que eram ouvidas atentamente pelo artista na infância. Essas histórias carregam características globais, por meio da moral cristã, mas também regionais, por terem sido adaptadas às condições locais. Samico se voltou para a literatura de cordel como fonte para sua obra e o fez da perspectiva de um artista inserido no processo de modernização da arte e da sociedade brasileira. Na medida em que o artista tinha a preocupação de gerar uma arte que identificasse a cultura nacional, contribuiu com um processo de deslocamento do centro de hegemonia de produção cultural no país, o eixo Rio – São Paulo. Deslocamento provocado tanto por inserir um conteúdo periférico no centro da cultura nacional, como por introduzir um conteúdo popular e até religioso no processo de modernização da arte brasileira, desafiando a racionalidade com o religioso, o moderno com o tradicional. O processo de deslocamento, no entanto é simultâneo, inseridas em outros circuitos e novos contextos as tradições também sofrem transformações ao serem adaptadas a uma nova situação.

A análise das gravuras de Samico permitiu entender o processo de sobrevivência das imagens segundo Didi-Huberman<sup>170</sup>. Identificamos na criação, produção e comercialização de suas gravuras uma autonomia que possibilita ao artista a produção de uma obra desvinculada de uma linearidade evolutiva temporal. A investigação de conteúdos religiosos por parte do artista gravador ocorreu por uma aproximação com o tempo passado vivido, gerando um movimento anacrônico no qual se insere o processo criativo de Samico. Um anacronismo que encontra imagens na memória e cria imagens fora do tempo. Nessa circulação entre passado e presente, ocorre uma repetição de temas e formas oriundos de um contexto religioso, mas que seguem reformulados, recontextualizados e ressignificados. Imagens onde se misturam várias

---

<sup>170</sup> DIDI-HUBERMAN, op. cit.

temporalidades e apresentam uma heterogeneidade. A incorporação desses elementos atuou na formação da identidade do artista, na medida em que um conteúdo sagrado cristão adquiriu novos significados ao sofrer um movimento entre o passado e o presente e entre a religião e a arte.

O estudo das gravuras de Samico possibilitou uma aproximação entre sua obra e um processo mnemotécnico desenvolvido na Antiguidade, que tinha a finalidade de memorizar conteúdos verbais, a arte da memória. Essa arte consistia em memorizar lugares arquitetônicos ordenadamente e nesses lugares inserir imagens com características incomuns que remetesse ao discurso a ser memorizado. Na Idade Média, com a escolástica, a arte da memória passou a ser utilizada para a memorização dos sermões, mas também seus princípios foram determinantes no processo de construção das imagens que, poderiam tanto apenas ornamentar as igrejas, quanto exercer uma função pedagógica, que conduziria os fiéis no caminho que leva ao paraíso, por meio das virtudes e dos vícios que devem ser evitados e conduzem ao inferno. Identificamos similaridades na composição das gravuras de Samico com a composição medieval, apoiada na oposição hierárquica entre o alto e o baixo, o bem e o mal, tanto no que diz respeito à forma como ao conteúdo. A representação de lugares arquitetônicos, e a inserção de imagens correspondentes ao bem ou ao mal nesses lugares. No entanto essas similaridades quanto à composição e aos conteúdos não foram transmitidos pelas formas ou pelos textos medievais. O artista desconhece os textos medievais sobre a arte da memória e a composição de sua gravura já havia adquirido essas características antes de sua estadia na Europa. As formas e conteúdos chegaram à sua obra pelas tradições artísticas e religiosas, cujo veículo foi a memória coletiva.

O entendimento quanto à memória coletiva, segundo Halbwachs<sup>171</sup>, como elemento condutor de temas, nessa pesquisa compreende o estudo da memória dos grupos, da memória dos lugares e da memória da infância familiar. Na medida em que uma lembrança se apóia também nas das pessoas que viveram situações comuns, elas surgem com mais coerência e nitidez, dessa maneira a memória individual se apóia na memória coletiva, assim como a formulação de uma memória coletiva também é constituída de uma variedade de recordações individuais. Concluiu-se que foi com base não apenas na sua memória, mas na memória coletiva, que Samico teve formulado um conteúdo a partir do qual operou transformações formais e temáticas em suas gravuras. As construções arquitetônicas contribuem de modo fundamental na formação de um conteúdo de imagens e formas entre os indivíduos no

---

<sup>171</sup> HALBWACHS, op. cit.

ocidente, principalmente as igrejas enquanto locais de reunião de grupos. Desse modo, a infância vivida por Samico, ligada a um universo de religiosidade, contribuiu com a constituição de um conteúdo cristão, marcado pelo tema apocalíptico da luta do bem contra o mal, na memória do artista. Um universo laico foi impregnado na memória dos grupos em sua infância por meio das épicas narradas pelos poetas populares do Nordeste brasileiro. E foram as lembranças de seus contemporâneos que contribuíram com as recordações de Samico. Sua memória se constituiu a partir da memória coletiva.

O conteúdo religioso presente na gravura de Samico foi recebido por meios literários, tanto os temas bíblicos e hagiográficos como os temas épicos transmitidos pela oralidade. Os grupos religiosos e familiar, aos quais Samico pertenceu, tiveram essa mesma relação com os temas que circulavam coletivamente. Muitas dessas narrativas são originadas a partir de eventos que ocorreram em tempos passados, e nesse caso, a condição da autoria está ligada mais ao processo de transmissão do que sua criação. É no processo de memorização e narração oral que os poetas medievais atuavam como criadores, reinterpretando as histórias ouvidas e narrando-as para novos grupos. Essa forma de transmissão oral possibilitou a difusão e a circulação de histórias e formas literárias que carregavam um conteúdo moral cristão. Esse mesmo processo de transmissão oral de narrativas épicas foi vivenciado por Samico. Em sua infância, ouvia as longas poesias épicas narradas por poetas populares que não sabiam ler, mas memorizavam as histórias e as reinventavam. Não há uma continuidade temporal entre as épicas medievais e as narradas pelos poetas populares nordestinos, contudo identificamos a sobrevivência, segundo o conceito de Didi-Huberman, das formas e dos temas medievais nas poesias populares do Nordeste brasileiro. A sobrevivência ocorre principalmente pelo que Paul Zumthor chamou de mobilidade dos temas, pela possibilidade de adaptação às situações temporais e geográficas<sup>172</sup>. Nesse sentido, a oralidade contribui de modo fundamental com a transmissão dos temas, pois possibilita uma recepção coletiva e permite uma flexibilidade no uso. No caso das gravuras de Samico, a transformação acontece também quanto à linguagem artística, que passa da escrita para uma linguagem visual.

---

<sup>172</sup> ZUMTHOR, 1987.

## FONTES

### 1. Fontes Iconográficas

Gravura Brasileira. Hoje. Depoimentos – III volume / Anna Bella Geiger... [et al.]; coordenação Heloísa Pires Ferreira e Maria Luiza Luz Távora. – Rio de Janeiro: Oficina de Gravura Sesc Tijuca, 1997, 196p.

SAMICO: do desenho à gravura. São Paulo 2004. 80 p. Catálogo de exposição, agosto / setembro de 2004, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Samico: 40 anos de gravura / Textos de Frederico Moraes e Ariano Suassuna. 1. ed. reimpr. – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 1998.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

< <http://www.wga.hu/frames-e.html?/art/> > acesso em 15 mar. 2010.

### 2. Fonte oral

SAMICO, Gilvan. Olinda, Brasil, 22, 23 e 24 de setembro de 2010. Entrevista concedida ao autor.

### 3. Fontes eletrônicas

<<http://www.abbaye-saint-benoit.ch/voragine/tome01/024.htm>>

<[http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro\\_pesquisa.html](http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/leandro_pesquisa.html)>

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn000014.pdf>>

<[http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/doku.php?id=revista:arte\\_e\\_ensaios\\_19](http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_19)>

<[http://www.paulus.com.br/BP/\\_INDEX.HTM](http://www.paulus.com.br/BP/_INDEX.HTM)>

<[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/ahess\\_0395-2649\\_1991\\_num\\_46\\_2\\_278951](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/ahess_0395-2649_1991_num_46_2_278951)>

<<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>>

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGAMBEN, Giorgio. *Aby Warburg e a ciência sem nome.*; tradução Cezar Bartholomeu. Dossiê Warburg, Org. Cezar Bartholomeu. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ. Ano XVI, número 19, 2009.

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *Confissões*; tradução Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1997.

AMARAL, Aracy. *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970*. São Paulo: Livraria Nobel, 1984.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*; trad. Yara Frateschi Vieira. SP: Hucitec/Unb, 1987.

BONNE, Jean-Claude. *À la recherche des images médiévales*. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 46e année, N. 2, 1991. pp. 353-373. Disponível em: <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/ahess\\_0395-2649\\_1991\\_num\\_46\\_2\\_278951](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/ahess_0395-2649_1991_num_46_2_278951)> acesso em 10 dez. 2009.

\_\_\_\_\_. *Arte e environnement: entre a arte medieval e a arte contemporânea*. Trad. Maria Eurydice de Barros Ribeiro. In: Atas da VII Semana de Estudos Medievais. Por uma longa duração: perspectivas dos estudos medievais no Brasil. Brasília: Ed Casa das Musas, 2010.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo*. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CARVALHO, Rita Laura Segato de. *Folclore e Cultura Popular – Uma Discussão Conceitual. A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular*. In: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*. – 2. ed. – Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. 112 p.

CATENACCI, Vivian. *Cultura Popular: entre a tradição e a transformação*. São Paulo em Perspectiva vol.15 no.2 São Paulo Apr./June 2001. In: <http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n2/8574.pdf>

COELHO, Maria Filomena; RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Por uma longa duração: Perspectivas dos estudos medievais no Brasil*. Atas da VII Semana de Estudos Medievais, 2009. Brasília: Editora Casa das Musas, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

\_\_\_\_\_. *L'image survivante*. Histoire de l'Art et temps des fantomes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

\_\_\_\_\_. *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP: Ed. 34, 1998

DUBY, Georges. *Historia artística da Europa: Idade média*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*; tradução Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa, 4ª ed. São Paulo: Ed. da USP 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*; tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade*; tradução Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*; tradução Bernardo Leitão... [et al.] -- Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

\_\_\_\_\_. *Para um novo conceito de Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*; trad. Maria Helena da C. Dias (Imprensa Universitária). Lisboa: Estampa, 1980.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cultura popular: Românticos e folcloristas*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1985.

\_\_\_\_\_. *Mundialização e cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: A Evolução do conceito de Belo*. Martins Fontes, São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PASTOREAU, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : Editions du Seuil, 2006.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *O bestiário medieval e a gravura de cordel no nordeste brasileiro*. In: Atas da VII Semana de Estudos Medievais. Por uma longa duração: perspectivas dos estudos medievais no Brasil. Brasília: Ed Casa das Musas, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*; tradução: Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. *Oswaldo Goeldi: Iluminação, Ilustração*. São Paulo: COSAC NAIFY e FAPESP, 2006, 316 p.

SANTOS, Idelette M. F. dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 1999.

SUASSUNA, Ariano. Auto do Reino Encantado. *Revista Palavra*, Belo Horizonte, Ano I, nº. 10, entrevista concedida a Tônico Mercador, pp. 15 – 16, jan./fev. 2000.

\_\_\_\_\_. *Revista Caros Amigos*, São Paulo Ano VII, nº. 75, p. 38, jun. 2003. Entrevista.

VARAZZE, Jacopo de, Arcebispo de Gênova. *Legenda Áurea: Vidas de Santos/Jacopo de Varazze*; tradução do Latim, apresentação, notas e seleção iconográfica, Hilário Franco Júnior. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

VASSALO, Ligia, *O sertão medieval: origens européias do teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

WARBURG, Aby. *Mnemosyne*; tradução Barbara Szaniecki. Dossiê Warburg. Org. Cezar Bartholomeu. In: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ*. Ano XVI, número 19, 2009. Disponível em:

<[http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/doku.php?id=revista:arte\\_e\\_ensaios\\_19](http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_19)> acesso em 10 jun. 2011.

YATES, Frances A. *A Arte da Memória*; tradução de Flávia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*; Paris: Editions Du Seuil, 1972.

ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix de la "littérature" médiévale*; Paris: Editions Du Seuil, 1987.

## DICIONÁRIOS

BIEDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*; tradução Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

HEINZ-MOHR, Gerd. *Dicionário dos símbolos: imagens e sinais da arte cristã*; tradução João Rezende Costa. São Paulo: Paulus 1994.

LATIM – PORTUGUÊS, *Dicionário Latim – Português*; Porto: Porto Editora, 2001.

SCHMITT, Jean-Claude. *Imagens*; tradução Vivian Coutinho de Almeida. In: *Dicionário Temático do Ocidente Medieval* / coordenação Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt; coordenador da tradução Hilário Franco Júnior. Bauru, SP: Edusc, 2006.

## ANEXOS

As imagens apresentadas abaixo têm a função de contribuir com a contextualização visual do conteúdo apresentado, quando fazemos referência aos dois artistas citados no texto e à gravura “Suzana no banho” de Samico.

Optamos por apresentá-las como anexos, por termos feito apenas menção aos artistas e à gravura, sem que tenhamos nos aprofundado em suas descrições e análises.

## ANEXO 01

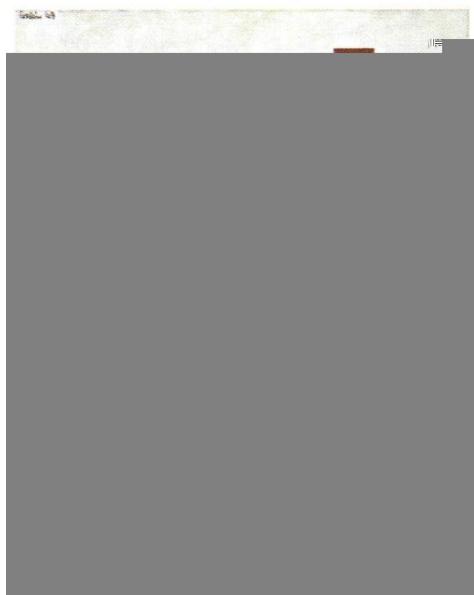


Anexo 01 – Franz Weissmann – *Cubo*, 1953.

Ferro pintado, 10 x 12,5 x 10 cm.

Fonte: Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.

## ANEXO 02



Anexo 02 – Waldemar Cordeiro – *Estrutura plástica*, 1949.  
Óleo sobre tela, 73 x 54 cm.  
Fonte: Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.

## ANEXO 03



Anexo 03 – Gilvan Samico – *Suzana no Banho*, 1966.  
Xilogravura, 51,3 x 34,8 cm.  
Fonte: SAMICO: 40 anos de gravura

## ANEXO 04

Entrevista concedida ao autor, nos dias 22, 23 e 24 de setembro de 2010 em Olinda, Pernambuco, Brasil.

Fabio – Samico, como que é o seu trabalho com relação à técnica. Como que se faz o tratamento da madeira? É você quem escolhe?

Samico – Não é são todos os gravadores que fazem isso, geralmente tem uma pessoa para fazer, mas eu compro a madeira no armazém, ela praticamente bruta; quer dizer, bruta não em toro, mais já cortada em prancha, às vezes em tábua; e daí sou eu que vou fazer a planagem, o acabamento na lixa e fazer a junção de uma tábua com a outra, por causa da dimensão da largura das minhas gravuras que se tornam difícil encontrar uma madeira já assim com mais de 55 centímetros de largura. E, ainda mais, complica por que eu não gravo em qualquer madeira, ela tem que ter uma característica única e que é a grande, a madeira, a fibra bem fina, fina e uma certa dureza. Eu não gravo em madeira mole.

F – Certo.

S – Gosto de sofrer.

Então, esse trabalho eu faço. Tenho uma pequena oficina no quintal da minha casa e quando precisa eu vou, ou faço uma só ou aproveito, faço duas, três para não está frequentemente tendo que descer lá para oficina. É assim.

F – Você usa instrumentos? Instrumento de desenho? Compasso, régua para conseguir...

S – Eu uso. Eu nem usava por que não precisava, mas hoje a minha gravura que tenho até uma porcentagem, eu caráter mais geométrico das compartimentações. Então, quando eu quero fazer uma circunferência eu vou para o compasso, o gesto puro e essa tal geometria, mas tem um nome: é geometria sensível, um troço desses – que é feito à mão livre. Não, eu vou para o compasso e faço com régua, compasso, o que precisar.

F – O que precisar, não é? É você mesmo que imprime, Samico?

S – Sou eu mesmo.

F – Quando você, essas suas gravuras, você usa um lado a matriz preta e o outro lado você coloca todas as cores?

S – É. É uma regra mais ou menos geral.

F – mais ou menos, não é?

S – Eu, nos últimos tempos, depois que eu comecei a fazer essas gravuras grandes, só uma vez eu precisei fazer uma outra matriz para uma só impressão, uma única cor.

F – Uma das cores.

S – Todas as ocasiões, mesmo onde aparece justaposição, onde eu tenho uma cor perto da outra, eu uso o artifício de entintar um lado, uma parte, limpar o que sobrou, imprimir e depois fazer isso mesmo na outra cor que está justaposta. E isso simplifica tudo. E mesmo por que não é todo mundo, todos os gravadores que usam cor e que podem fazer isso, por que eu tenho... Eu tenho essa, às vezes, essa justaposição, mas superposição dificilmente. E, às vezes não com esse sentido. Às vezes, eu faço superposições, mas usando, por exemplo: se eu quero uma, isso é muito raro também, mas ultimamente eu fiz uma gravura que tem meio sol, não é? e aí ele vem numa graduação de vermelho, de verde e amarelo para vermelho e eu vou imprimindo por parte. Imprimo uma cor só, quer dizer a cor mais clara, depois uma mais escura, e depois uma marrom, todas uma sobre a outra. Entendeu? Super somando.

F – Entendi.

S – Mas, isso é um artifício. Já fiz também a impressão parte numa matriz só, numa matriz do preto. Às vezes, só com a matriz do preto, como Goeldi passou a fazer no fim, um pouco antes de morrer, ele estava dispensando a segunda matriz, a segunda, a terceira e tal.

F – Sim. Realmente...

S – Mas era um trabalho de chinês. Era uma coisa... Eu errava de vez em quando, por que me esquecia de limpar a cor. E quando se faz isso você tem tinta numa área que pertence ao preto, não é? Mas aí você não vai usar o preto ali, faz o entintamento, limpa todo o que sobrou, imprime, outra área também. Uma coisa parecida com o que eu faço, mas só que numa matriz só.

Mas, às vezes a gente esquece de limpar, quando vai imprimir o preto e aí...

F – Estraga.

S – Esquece. E aí quando vê o preto: pá, em cima da cor! Desisti disso. E era muito complicado, muito complicado essa limpeza. Se eu fiz? Eu fiz sim, mas não quero mais fazer.

F – Não é muito produtivo. E você tem explorado outras técnicas.

S – Outras?

F - Outras técnicas, pintura, litogravura? Não?

S – É. Mas tudo com a contensão. Por exemplo, no caso da pintura, eu, como em outras conversas que nós tivemos, eu nunca pensei em ser gravador. Eu pensei em fazer uma gravura, assim, esporadicamente e tal, mas aconteceu da gravura me pegar, não é? Quer dizer,

eu não sei se você vai fazer, aí não, mas em outra sessão alguma pergunta envolvendo mais, sei lá, a minha história como, não sei.

F – A sua biografia.

S – Como gente e como artista.

F – É. Isso eu posso te deixar à vontade. É isso que eu ia te dizer: se você tiver alguma coisa a mais para acrescentar além do que eu estiver perguntando, o que estiver nesse tema aqui você, por favor.

S – Sim. Porque isso, por exemplo, puxa essa coisa, puxa, por que eu deixei de ser...

Quer dizer, eu não era pintor, eu era um aprendiz de pintor quando comecei a fazer gravura por um acaso. Posso até explicar o acaso qual foi. Vá lá.

F – Por favor.

S – Eu fiz parte de um ateliê coletivo. Isso está dito por aí, talvez você já tenha até lido.

F – Já.

S – Por uma questão, havia já uns antecedentes de clube de gravura principalmente no Rio Grande do Sul. Então, o Abelardo, da Hora que era o chefe da gangue, achou que devia criar lá dentro do ateliê coletivo um clube de gravura também, porque isso, bom, movimentaria o ateliê, o ateliê coletivo e também isso seria uma tentativa de angariar algum dinheiro para compra de material, pagamento do aluguel do ateliê e tudo o mais.

Então, como mais ou menos acontece, cada um participante faz um determinado tempo, abre uma matriz. E aí eu não sei se fui o primeiro, segundo ou terceiro, eu não me lembro mais, sei que eu fiz a minha primeira gravura, foi, não chegou nem xilogravura, foi uma gravura feita em gesso, numa placa de gesso.

F – Era “Pescadores”?

S – É. “Pescadores”.

Fiz essa gravura. O gesso foi uma decepção para mim, fiz, mas não tive vontade de fazer mais nenhuma. Então, o que eu fazia? Eu não ia todo dia para o ateliê, aparecia lá, fazia uma besteira, mas ficava muitas vezes em casa. Então, comecei a pegar madeira, a comprar a madeira e tal, preparava a matriz e gravar em madeira. Foi assim que eu comecei a virar gravador.

Em determinado momento, isso em 1957, já fazia uns cinco anos que o Ateliê existia, eu resolvi dar uma saída para, ter vários motivos, mas o principal é que eu queria ver outras coisas. No caso, eu conhecia São Paulo, já tinha passado pelo Rio e tal, mas coisa de visita, não é? Mas nessa vez eu fui passar pelo menos três meses em São Paulo. Eu sei que deste mês

acabei passando sete anos, não em São Paulo, em São Paulo foi um tempo, que eu devo ter passado uns seis meses mais ou menos.

Então, a minha história, ao anunciar que eu ia pra São Paulo, alguém como Aloísio Magalhães tomou conhecimento disso. Houve um pouco antes naquela época um salão no Museu do Estado, aqui de Pernambuco, que eu participei com gravura, que era uma coisa que não aparecia.

Bom, Aloísio tinha sido membro de júri e viu uma gravura minha e chegaram a me premiar. Bom, eu ainda acho, digo com uma certa brincadeira, mas sei lá, mas com alguma porcentagem de verdade também, por que eu perguntava o salão e não tinha ninguém com gravura, mas eu inaugurei, quer dizer, no primeiro salão eu mandei, eu acho, que não tinha ninguém na sessão de gravura e cada uma lá tinha um prêmio – pintura, escultura, desenho, gravura e não sei mais o quê. Então, o único que tinha era eu e me deram o prêmio.

F – Não tinha mais ninguém não!

S – Mas aí, eu anunciei essa coisa quando Aloísio me encontra na rua, assim, não foi em uma coisa encomendada. Ele me encontrou na rua, aí ele disse: “Samico, alguém me disse que você está indo para São Paulo”. Eu digo: “Bom, não sei se é para São Paulo, eu vou, eu vou a São Paulo, não sei que tempo eu vou ficar”. Ele disse: “E o que é que você vai fazer lá”? Eu digo: “Praticamente, nada. Vou mudar um pouco de lugar, de clima”. Aí ele disse: “Você não está fazendo gravura? Eu não lhe dei um prêmio no coisa”? Eu digo: “Ah, é verdade. Eu estou fazendo gravura devagarinho e tal”. Ele disse: “Eu sou muito amigo de Lívio Abramo. Você podia, você quer uma apresentação para Lívio Abramo? Você podia ter algum contato com ele, é uma figura ótima e tal”. Aí eu digo: “Bom, quero”. Eu com esse “quero” que eu estou dizendo agora, eu já fiz muita brincadeira, por que eu digo: Eu virei gravador por ter dito não sei quantos “quero”. E ao longo da história que eu estou contando vai aparecer como.

Então, eu fui embora para São Paulo com um bilhetezinho dele me apresentando a Lívio. Chego lá no Jornal onde o Lívio trabalhava, pedi para falar com ele e tal. Falei, me apresentei, mostrei o bilhetezinho de Aloísio, ele abriu e tal. Disse: “Ah, que ótimo! não sei o que e tal. Você, eu estou ensinando, eu estou ensinando na escola de artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Eu posso tentar uma bolsa, você quer”? Eu digo: Quero. Olha o “quero”, segundo “quero”, não é? Fomos um dia, por que eu não sabia, São Paulo eu tinha ido assim a passeio e tal e até hoje eu não sei bem andar por São Paulo não. Mas aí fomos e no dia que ele ia dar, ocorreu foi assim: “Eu não quero nem saber se eu quero, eu me jogo aí dentro!” Então, lá fomos nós, no primeiro dia após à minha chegada pra lá. Aí conheci toda a turma de

lá e tal, que ele tinha vários alunos, inclusive gente que está lá já em São Paulo que... Bom, de gravador mesmo pouca gente ficou, que eu tenha conhecimento.

Mas tinha, por exemplo, Antonio Henrique Amaral era da turma que eu frequentei, eu me lembro dele lá.

Tinha outros, João da Mata e tinham varias mulheres, jovens e tudo fazendo gravura lá. E tinha uma figura chamada Dorothy Bastos que já era, fazia gravura de topo como o Lívio fazia e funcionava lá dentro como se fosse uma segunda...

F – Monitora.

S – Monitora e tal.

Então, era um lugar bastante agradável e tal. Agora o desagradável era eu por que era muito calado, muito fechado. E lá um dia, uma coisa até uma coisa engraçada, Lívio grita de lá: “Samico, por que é que você está fazendo gravura no escuro”? Eu tinha saído da mesa e fui para um, fiquei em pé encima de um armário gravando e ele disse que eu estava fazendo gravura no escuro!

Então fiquei lá um tempo. Depois, um mês depois, eu acho, que era fim de ano, a escola entrou de férias. Aí eu fiquei por ali fazendo minha gravura dentro de um quarto de pensão e tal. Depois, encontrei um amigo que era daqui, que era desses que a gente, frequentam a casa da gente, essa coisa. E ele sabia que eu tinha ido para lá, me procurou e a gente se encontrou e ele disse: “Olha, eu estou aqui num determinado lugar, mas estou querendo alugar um quarto por aí num pardieiro desses”. Tinham muitos em São Paulo, não sei, eu acho que não tem mais não. Não tinham aquelas ruas (...) não sei o quê, aquelas ruas mais ou menos por ali em torno da Avenida São João, avenida...

Só sei que a gente acabou ficando. Eu saí da pensão e fui morar nesse quarto num pardieiro junto com ele. Ele era um camarada que estava trabalhando, não sei se em comércio, não me lembro mais. E eu ficava. Ele saía e eu ficava eu lá o tempo livre que tinha gravando durante todo o tempo de férias.

Depois a escola reabriu e eu voltei, naturalmente. Eu fiquei mais um tempo, pouco mais de, eu acho que já ia uns três meses ou mais. E aí começou aquela coisa que todo mundo precisa, não é? ganhar dinheiro. Eu tinha deixado um emprego aqui, deixado não, eu me licenciei sem vencimento e fui pra lá. Passei sempre, não tinha fonte de renda. Então, precisava, tinha levado algum dinheiro, mas precisava... E onde se tira e não se bota, não é? geralmente se acaba. Aí fui.

Eu tinha um primo que morava no Rio de Janeiro que me encontrou lá e disse: “Olha, vá para o Rio, porque eu estou lá e é mais fácil eu lhe ajudar a encontrar qualquer coisa para você fazer, para ganhar dinheiro”. Bom, aí foi uma pena, por que eu tive me despedir de lá, do pessoal de São Paulo, de Lívio e tal. Mas aí aconteceu uma outra coisa, um outro “quero”: é que ele antecipou-se e me ofereceu uma apresentação para Goeldi, para Oswaldo Goeldi e eu aceitei...

F – O Lívio Abramo ofereceu?

S – Lívio Abramo. Ele disse: “Você quer, você vai para o Rio, eu sou muito amigo de Goeldi e tal, você quer uma apresentação para ele? Ele ensina lá um curso livre e tal”. Eu digo: “Quero”. Aí, outro “quero”.

Cheguei no Rio fui procurar Goeldi, comecei a frequentar. Lá com Goeldi, era curioso por que eu não me lembro de ter feito uma só gravura no curso dele. Eu ia muito pra ver quem estava fazendo e ter algum tipo de conversa com ele mesmo, com Goeldi. Não sei, preferia, não sei se por inibição, não sei por que, mas eu fiz isso. Então, via o pessoal trabalhando.

Não, fiz uma pequena gravura em metal, uma coisinha miúda e só. Perdi a matriz, acho que ficou por lá. E eu tenho um único, uma única...

F – Impressão.

S – Exemplar do... Não foi feito tiragem.

Pois bem, então é essa coisa: eu cheguei nesse ponto para dizer, que com tantos “queros fazer gravura”, com tanto “quero” e não tem espaço também, porque gravura eu fazia num cantinho lá e tal, xilogravura você imprime, não precisa... Eu não tinha prensa, como até hoje não tenho. Não tinha prensa, imprimia na colher como chamava, como se fazia. Aliás, lá na Escola de Artesanato, lá em São Paulo ninguém imprimia com prensa – xilogravura nem linóleo. Quer dizer, fiz alguns linóleos, porque Lívio preferia, ofereceu um pedaço de linóleo a ter um serrote, ter madeira para serrar esse negócio. Então, a gente trabalhava com linóleo, que a diferença é só por que o linóleo é mais mole e corta bem para tudo quanto é lado. Mas eu fazia no meu reduto, lá no lugar onde eu vivia eu fazia na madeira. Linóleo ficava somente para a Escola.

Pois bem, então eu no Rio e, continuando, eu fazia gravura num quarto que meu primo me deu pra dormir, lá mesmo eu fazia. Tudo era muito pequeno, quer dizer, a gravura era pequena. Mas lá eu fiz algumas gravuras que foram para salões e fiz lá dentro do quarto que ele destinou lá para mim.

Então, isso acrescentou, por que no momento que você manda para um salão, é aceito, essa coisa vai lhe dando, não é? Poxa! Você ser aceito num Salão Nacional de Arte, não é?

Então, aí fui ganhando prêmio. Ganhei o Prêmio de Menção de Júri, foi... Não, primeiro um prêmio de aquisição dentro do Salão, depois, um ano ou dois anos depois o Prêmio de Viagem no País.

Fiquei, todo Salão que tinha eu mandava. Acontece que isso já era nos anos 60, eu cheguei lá em 59, virei o ano lá, não, 59 não, 58; fim de 58; é; 58; passei 59; aí no Rio eu casei e a gente teve dois filhos. Sim, isso aconteceu, mas um pouco antes disso, estou eu no Rio trabalhando num escritório de arquitetura fazendo planta, copiando, fazendo coisas de eletricidade, só eu não, eu não tinha formação muita – eu já tinha trabalhado aqui em Pernambuco numa repartição que eu trabalhava como desenhista de arquitetura e lá no Rio era o lugar que eu ia, para onde eu ia procurar uma coisa de salário mínimo e tal para ficar.

Passei por alguns escritórios de lá, alguns que fazia projeto de instalação elétrica, hidráulica e tal; e minha função era pegar o rascunho que o arquiteto fazia, botar papel em cima e desenhar a tinta e tal, nada de mais, tudo só para ganhar aquele trocado. E, aí fui ficando.

Mais tarde, aí encontro Aloísio Magalhães lá no Rio de Janeiro que já tinha me dito num encontro que nós tivemos em São Paulo que ia abrir no Rio, estava só esperando a hora certa, um escritório para fazer comunicação visual. Bom, aí fui me embora para o Rio e tenho esse encontro com ele, aí disse: “Ah, olha, eu já estou montado lá num galpão dos fotógrafos”. É um pessoal conhecido. Eu vou me lembrar o nome. E aí: “Você quer ir trabalhar um expediente comigo lá? por que eu não tenho ninguém ainda para essa parte de desenho”.

“Quero ”. Olha o “quero , mais. Quer dizer, esse “quero” não foi mais ligado à gravura, mas eu já estava por ali, como já lhe disse, já ganhando o prêmio de salão, esse negócio todo, pronto. Aí eu trabalhava de manhã num escritório de arquitetura e de tarde ia... Estar começando, as coisas ainda eram muito, se trabalhava menos do que era necessário, ou melhor, menos do era para ser futuramente, não é? por que estava começando, tinha pouca coisa para fazer.

Chegou um ponto que eu larguei o escritório de arquitetura e fiquei com ele. Houve uma transição, porque ele saiu desse galpão e depois foi para o Leme, lá na parte alta do Leme e eu fui com ele. Pronto!

Aí tinha o negócio de eu ter filho e tudo mais, lá um dia eu, me deu aquele negócio, estava sempre pensando em voltar para cá, sempre pensando, Aloísio viajou para os Estados Unidos e me deu aquela agonia, cheguei em casa e eu disse: “Mulher, vamos voltar para o Nordeste”.

Ela é da Paraíba. Aí ela disse: “Vamos”. Pronto, foi a conta. Quinze dias depois a gente estava dentro dum navio vindo para cá.

Pronto. Aí chega eu aqui gravador, está entendendo? Já tinha ganho outros prêmios no Museu de Pernambuco e fazendo gravura, a pintura ficou em segundo plano.

Quer dizer, eu não sei se eu seria pintor, eu não sei, a gente nunca sabe, não é? Eu sempre queria ser pintor. Agora pintor inclusive eu sou, não sou bom pintor, não é? Isso que é a diferença, por que eu podia fazer as duas coisas, duas coisas eu sei. Mas eu fui, a gravura realmente me tomou. Eu hoje continuo pintando, mas pinto por, às vezes até os mesmos temas da gravura, tem até um exemplo ali. Não sei nem se você espiou, porque quem chega aqui não espia para as pinturas não, só espia para as gravuras. É mesmo! Não pergunta nem de quem é. Então, a história foi essa. A história de gravador, minha história é essa.

Acontece depois de eu aqui, por que a gente tinha escolhido vindo para cá tentar morar aqui em Olinda. Viemos, deixamos dois filhos lá com a família e víamos quase todos os dias aqui depois de um expediente, que retomei o emprego, tudo mais. A gente vinha vê o que encontrava aqui para comprar, as ruínas, não é? Olinda era muito, essa parte daqui de cima era muito arruinada, hoje está um pouco menos, por que houve essa invasão. Eu não sou olindense eu sou invasor. Mas aí apareceu, era uma quase ruína, era um arruinado isso aqui.

Aí eu consegui comprar com um preço muito barato, ainda ficar pagando aos pedaço e a gente fez só uma limpeza, bateu uns pedaços de compensados nuns buracos que tinha no assoalho, aí melhorei um banheirozinho aí, botei um fio com algumas lâmpadas que não tinham, era um negócio muito precário aqui. A casa estava toda, toda dilacerada.

Ficamos vivendo aqui, até que por conta de um amigo, um grande amigo que eu tinha, tinha o mesmo nome seu – era Fábio Ribeiro – era dono de uma empresa de construção e me conheceu por causa da minha gravura e também com a contribuição naturalmente de Aloísio Magalhães para quem, quer dizer, Aloísio tinha feito uma marca de fábrica para ele, um logotipo, então se tornaram amigos e por afinidade, por extensão eu acabei ficando amigo dele por conta das gravuras que ele me comprava. E aí... Sim, eu chamei o nome dele, passei a falar dele porque eu já morava aqui e ele me escreveu, eu já tinha abandonado o Salão e tudo, por que me restava o grande prêmio, o maior prêmio que o Salão dava, que era o Prêmio de Viagem ao Exterior.

Então, eu estava aqui, aliás, passei uns três anos ou quatro, não me lembro, sem fazer uma gravura, por que é mudança, não é? essa coisa toda, ficou meio atrapalhado. Eu sei que...

Depois eu voltei a gravar, ele me escreveu com três gravuras que ele não sabia nem se eu tinha, escreveu “gravura um, dois e três” – por que eu nunca botei, aliás, botei uma vez, mas aparece no meu currículo, às vezes, essas “gravura um, dois, três” que foram para o Salão, por que ele não sabia o nome, me escreveu lá e mandou, passou um telegrama dizendo que eu estava inscrito no Salão. Bom, aí eu mandei as três gravuras. Eu já tinha, como lhe disse, a Menção de Júri, já podia mandar sem passar por júri nenhum, já tinha ganho inclusive o Prêmio de Viagem no País. E então veio esse prêmio em 1968, 68, eu tinha chegado aqui em 64, você vê que já fazia um bom tempo, não é? Não, eu cheguei em 65. O Golpe Militar foi em 64 e em 65 eu já estava aqui. Fiz, fiz gravura como, do jeito que eu pude aqui dentro e foram essas gravuras que eu tinha feito aqui que mandei para o Salão. Então, isso em 1968. Em 68 me deram o Prêmio de Viagem ao Exterior.

F – Quantos exemplares você costuma imprimir de suas gravuras?

S – Atualmente cento e vinte, mais dez por cento, como prova de artista.

F – Onde estão essas gravuras?

S – Como eu não tenho vínculo nenhum com galeria, quer dizer, já tive mais com o tempo eu fui perdendo esse vínculo, por uma questão pessoal, eu quis mesmo isso. Então as minhas gravuras estão aqui à disposição de quem quiser comprar, e o que não é raro. Talvez, até por isso, eu larguei as galerias. Porque tinha uma coisa curiosa, eu percebi depois de algum tempo que a galeria funcionava muito pouco para mim, não é culpa da galeria não a culpa é minha. Porque é o seguinte, é sabidamente até um tempo desse aí eu fazia uma gravura por ano. Teve ano que eu gravei cinco seis, mas todas gravuras pequenas, eu acabava uma e começava outra. Com essa coisa bem maior eu não sei, eu me esgotava quando fazia uma gravura e não via necessidade de fazer em seguida outra, para mim bastava isso. Então as galerias querem estar vendendo sempre, o que é que acontecia, eu fazia uma imagem por ano.

Digamos, quando uma galeria me procurasse eu teria dez anos de gravura para oferecer, depois de compradas dez gravuras, teria que ser repetido, as dez gravuras, até que aparecesse a décima primeira. Por conta disso eu ficava tranquilo em casa porque as pessoas vinham comprar essas gravuras, não era um mercado muito ágil. As pessoas compravam e eu juntava com a minha renda de outras coisas e conseguia, e consigo hoje sobreviver dessa forma.

Acontecia que, em dado momento ligava uma galeria de São Paulo, por exemplo, “Samico eu tenho um comprador para uma gravura sua” tinha decorrido uns quatro ou cinco anos que eu não tinha contato nenhum com galerista nenhum, então o que acontecia, eu vou vender, ponho a gravura dentro do tubo, dou minha conta bancária e eles botam cinquenta por cento do meu

preço na minha conta, quando vendesse. Então não tinha sentido, não me interessava uma coisa dessa forma, de ano em ano, de dois em dois anos eu vender uma gravura através de uma galeria, não dava. Culpa dela? Não, culpa minha. Eu não abastecia constantemente as galerias com peças mais recentes, mais novas. Então eu me acomodei com essa coisa, o comprador me telefona, mando por sedex, vem aqui na minha casa, um compra para o outro, às vezes vem gente de São Paulo, do Rio, de Brasília, vem aqui porque um amigo, uma pessoa da família, pediu que ele comprasse, ao gosto dele uma gravura minha.

Então é assim que eu, há muito tempo, me mantenho. Minhas gravuras são adquiridas dessa forma.

F – Qual é o teu público Samico? É nacional? Vem pessoas de outros países comprar as suas gravuras?

S – Vem, mas não é todo dia, não é com frequência são casos esporádicos. O mais são pessoas daqui, e muito mais que aqui, Rio, São Paulo e Brasília. Podendo ser de vez em quando Belo Horizonte, Ou mesmo do Paraná, ou outro estado qualquer, nunca fiz um estudo de incidência de compra de um determinado estado. Olhado assim por cima é Rio e São Paulo, os dois mais frequentes.

F – É onde tem um mercado de arte realmente...

S – Pois é, o mercado mais volumoso está por lá.

F – Dessas suas gravuras novas, qual é o preço de cada uma delas?

S – Hoje custa dois mil e quinhentos reais só a folha impressa. Se ela for vendida com a moldura, então acrescenta-se, por conta do moldureiro, pois eu não na moldura, quinhentos reais. Então fica tudo por três mil reais.

F – As suas gravuras têm alguma encomenda, com alguma característica particular, alguma pequena, alguma pintura? Excluindo essas gravuras grandes que você produz.

S – Acontece com pouquíssima frequência. Por exemplo, em toda minha vida de gravador eu só fiz duas coisas assim, uma para um álbum, que foi um gravador do Rio de Janeiro que coordenou um álbum para uma galeria que não existe mais, que era a galeria Bonino, e a outra para o museu da Chácara do Céu, porque eles tinham um programa de encomendar, ainda hoje tem, eles fazem encomenda, a mim não pediram mais, mas eu fiz uma imagem, fiz uma matriz para esse museu. Fiz a tiragem e doe i a matriz, porque eles me pediram. Em nenhum dos dois casos me pediram tema, me pediram uma gravura com tal dimensão que era para poder se encaixar na programação deles.

F – E as exposições nos museus, ajudam a vender as gravuras?

S – Não há dúvida, a gente não vende lá, exposição de museu não tem essa coisa comercial, mas claro que os galeristas vão ver o que eu tenho feito de mais novo, e algumas pessoas, algumas galerias adquirem particularmente. Isso acontece mais também por lá. Você veja, ultimamente eu só tenho feito exposições em museus, porque qualquer exposição que eu faça com dez gravuras, já é uma retrospectiva, por conta da minha produção. Então uma exposição em um museu, que já é uma retrospectiva, dificilmente um museu faz alguma exposição pequena com alguns trabalhos só, mas no meu caso as exposições são feitas com esse caráter, um caráter retrospectivo.

F – Como foi a sua religiosidade na infância?

S – Ia para a missa, obrigado, todo domingo. Fui criado dentro do catolicismo, dentro dessa coisa da idéia de inferno, de Deus, de paraíso, essa coisa toda. E a idéia do inferno, do demônio, me importunou muito. Até hoje eu tenho uma carga daquela coisa que não chega a ser medo, eu acho que é pavor mesmo (risos). Nem acredito em inferno, mas toda ligação que eu podia fazer com o demoníaco, com o inferno, era por conta da repressão que eu recebia.

Queria gritar, não podia, queria falar um nome feio, não podia. “Cebola”, no meu tempo era um motivo para ser repreendido. Compreendo que quando a minha mãe me ouvia falar de uma certa forma, agressiva “cebola”, enfática, é evidente que ela estava sabendo que eu não queria falar de cebola, eu substituía por “cebola”, “danado”, todas essas coisas. Dá para entender isso agora, quando eu era criança eu dizia, “mas será possível que dizer cebola é proibido?” Depois eu percebi que tinha essa tradução, feita por ela.

Então ela me obrigava a ir todo domingo, mas era um inferno, porque eu ia para a igreja e ficava só espiando a menina que entrava. Entendeu? E aí vinha aquela coisa da repressão. Eu mesmo, achando um absurdo que eu estivesse na igreja desejando uma mulher. Esse tempo que a gente vai descobrindo essas coisas. Então isso acrescentou a idéia do pecado, essa coisa chata que é a igreja. Bom, não vamos discutir, se for puxar a história da igreja, os pecados são muito maiores do que qualquer um de nós. Então a coisa se passou dessa forma.

Agora, é evidente que deve haver lá dentro de mim, senão eu não faria o que faço, algum elemento que produz essa idéia de divino, da coisa extra Terra sem chegar a essa coisa de céu e inferno.

F – Mas você acredita em Deus?

S – Como, uma energia. O Deus que a igreja botou envelhece, inclusive não é? O Michelangelo botou o Deus com uma barba enorme. Quer dizer, Deus envelhece? Até onde Ele vai na velhice Dele? Então essa idéia que tentam incutir na gente é evidente que quando a

gente ganha um pouquinho de inteligência sabe que não deve ser assim. Tanto que para mim é um mistério. A morte continua sendo um mistério. Eu acho que eu vou virar poeira de estrela, ou pó mesmo. É bíblico, não é? Tu és pó e ao pó reverterás. Eu vou para a terra, e pronto, na minha cabeça não tem retorno. E até acho difícil acreditar na ressurreição de uma outra forma, ou em uma vida futura, numa reencarnação. Para desconsolo de alguns (risos).

F – Então você não tem uma leitura da Bíblia?

S – Não, eu conheço coisas isoladas, um salmo, porque eu fui obrigado a ler, por uma circunstância qualquer, uma passagem da Bíblia. Porque coincidiu de ser um tema muito visível em uma determinada época, com o negócio da “Suzana” (a gravura “Suzana no banho”). Ao abordar isso a coisa se complementa, o livro Suzana está dentro da parte que diz respeito ao profeta Daniel. Mas foi muito inexpressivo como informação, só o essencial para fazer a imagem.

F – Como era a tua relação com o cordel?

S – Geralmente eram os empregados, eram essas pessoas mais populares que fizeram parte da minha infância, porque estavam dentro de casa. Então eu me lembro de um homem, não sei o que ele fazia lá em casa, só sei que ele me contava. Essa história do “Juvenal e o dragão” eu ouvi dele, e assim mesmo, como nós comentamos o nome dos três cachorros, que eu sabia de outro. Vou dizer para poder registrar, Rompe Ferro, Rompe Nuvem e Ventania, eram os três cachorros. Depois ao ler, eu mesmo o cordel, vi que não era. É Rompe Ferro, Ventania e Provador, eu acho que é Provador ou Trovador, mas não tenho certeza.

F – Imagino que nas diversas edições eles podem usar nomes diferentes.

S – Podem mudar, porque eles são inventivos, e às vezes por uma questão, até mesmo de registrar a sua passagem por ali, inventam uma coisa para ser diferente.

F – E essa pessoa que contava essas histórias, ele contava em verso?

S – Era, eu não me lembro dele com o cordel na mão, o cordel é muito informativo. O povo que não teve acesso à leitura, eles aprendiam oralmente, a coisa entrava pelo ouvido, e eles repetiam. Ele tinha tanto interesse de saber, porque isso enriquecia. E acabava passando para outros, era essa a função muito importante do cordel.

F – E há um parentesco com a canção de gesta medieval.

S – E o que a igreja fazia também, da quantidade de imagens que tem dentro, isso tinha a função também de mostrar. Porque o negócio do “santinho” que se fazia, era para divulgar os que eram os importantes da religião que estava sendo professada, divulgada. A idéia do

santinho servir como elemento de divulgação, é uma importância da gravura também, da multiplicação de imagens.

F – Você lembra se ele tocava um violão também?

S – Não. Era só a voz mesmo. Agora, é uma lembrança muito remota, muito vaga, que eu não tenho com precisão. Não consigo me lembrar dele da imagem dele.

F – Você tem a leitura de algum texto de algum filósofo medieval, ou algum texto medieval?

S – Não. Nem quando era criança nem hoje. Eu sou uma pessoa que lê muito pouco, devia ler mais, acho que meu trabalho me toma, mas não é desculpa. Então a malandragem, estou fazendo coisa manual, que é o que eu gosto mais, e deixo a literatura e esse conhecimento que é muito importante, mas não procurei.

F – Em tua viagem ao exterior, que tipo de lugares visitou? Eu estou buscando compreender de que maneira o que você chama “arquitetura”, entrou na tua obra.

S – Na realidade eu já saí com isso daqui, a minha viagem não modificou absolutamente nada no meu trabalho de artista. Conheci gente que foi antes de mim, uns voltaram correndo, porque não aguentaram, e outros voltaram mexidos, embolados. Em um país como o nosso, de um tempo para cá é que tem alguns museus, alguma coisa para a gente ver. E ir para um lugar desses, onde se você demonstra algum interesse por alguma coisa, tem uma fartura muito grande, principalmente no campo das artes. Então todo aquele peso, é difícil de aguentar, e eu vi gente, que foi para esse prêmio, e vi outros que fizeram uma andança pelo exterior, pela Europa, e que voltaram meio aperreados da vida. Porque é como se tivesse perdido a identidade dele. Uns precisaram de um tempo para se reintegrar no meio da gente, na cultura da gente. Mas outros não conseguiram, artistas já, que tinham uma formação, que não aguentaram.

No meu caso eu me lembro de uma coisa engraçada. Eu já te falei desse meu amigo que tinha o teu nome. Foi ele que me inscreveu, no salão. Eu tinha desistido do salão, vim embora de lá para cá. Tanto que eu cheguei em sessenta e cinco e fui tirar o prêmio em sessenta e oito, três anos depois, por conta da inscrição que ele fez. Me deram esse prêmio e eu nem sabia que salão tinha sido realizado ou não. Houve crises enormes nesse salão, mas chega aqui um telegrama dizendo que eu havia sido escolhido para esse prêmio. Aí gritei para a mulher “Mulher, apareceu um telegrama dizendo que eu ganhei o prêmio de viagem ao exterior. O que é que a gente vai fazer? Aí ela disse: arrumar a mala” coisa mais lógica. Mas isso ficou como uma anedota, como uma coisa curiosa que aconteceu. Depois eu me repetia quase

diariamente vivendo lá “isso não é um prêmio, isso é um castigo”. Eu dizia isso, veja só. Pois bem, de tal forma eu me senti deslocado. Eu voltei com um mês ainda, mas isso se diluiu.

Eram dois anos, mas houve uma pequena modificação quando eu ganhei para poder facilitar a vida do artista. Porque esse prêmio era dado, a gente sabe a penúria que viviam os artista no Brasil, o mercado de arte não existia e ficava nesse rolo danado. Então davam o prêmio e a gente tinha que se deslocar, arranjar dinheiro para seu guarda roupa, para mudança de clima. Geralmente ia-se para a Europa, mas tiveram uns que foram para a Argentina, para o Uruguai. Mas de vez em quando eles cruzavam a fronteira e estavam no Brasil, eu acho que iam até em casa.

Bom quem ia para a Europa ficava mais difícil, mais longe. Mas então eu fiquei tão deslocado que dizia isso quase que diariamente. O frio era uma coisa que me incomodava, os pés não tinham jeito de esquentar e por aí vai. E outra coisa era o País, era o sol, era o que eu fazia por aqui. Enfim, fui aguentando, mas saí daqui sabendo que ia para um lugar muito rico em termos de informação, no campo das artes. Mas fui com um propósito: “não quero ver arte moderna, eu quero só entrar em museus de obras, de coisas antigas, nada de moderno”. Hoje tem essa expressão “contemporâneo”. Eu estou aqui eu sou contemporâneo, fazendo meu trabalho e vivendo, no mesmo tempo dos outros, e estou fora do tempo.

F – Eu considero você um artista contemporâneo.

S – Eu sei, mas de uma maneira muito isolada, eu posso estar colaborando. Mas a política que hoje se usa para essas coisas não me inclui. Está entendendo? Eu não tenho mais vez. Quer dizer, eu tenho porque alguém me deu a importância de eu poder pleitear uma exposição em um museu, ou não, ou receber um convite. Porque eu, de certa maneira, nunca pleiteei. Eu podia ter um desejo, mas nunca externei esse desejo. Por exemplo, a exposição que eu fiz na Pinacoteca. Eu lá dentro de mim dizia, “mas é danado, um bocado de gente expôs nessa pinacoteca” e eu nem conhecia a Pinacoteca. Para mim era uma coisa fora da gravação. Uma coisa tão importante, e um dia fui convidado para fazer.

Então, essa minha ida para lá, primeiro eu tenho que dizer onde cheguei. Eu escolhi um lugar onde eu pudesse ter, pelo menos, uma possibilidade de um entendimento melhor, sobre o ponto de vista linguístico. Então eu escolhi a Espanha, podia ter escolhido Portugal porque eles falam um português muito parecido com o da gente. Mas preferi a Espanha por uma dose de romantismo. Eu tinha uma coisa assim pela Espanha, talvez pelos grandes nomes. Então fomos para lá. A primeira parada o avião nos deixou em Madrid. Não vamos falar dos

desmantelos, das dificuldades, mas a gente foi com a recomendação de uma pessoa que era de lá. Essa pessoa ajudou muito a gente.

Fomos, em um primeiro momento, para uma dessas pousadas. E depois a gente conseguiu alugar um apartamento mobiliado, e aí ficamos mais bem instalados. E pudemos passar três meses. Por sorte minha o prédio ficava a uns quinhentos metros do museu do Prado. Saía de casa, às vezes, e passava pelo museu para ver um quadro, depois de ter ido umas vinte vezes. Então eu fazia isso, depois de ter ido de ter “cascavilhado” tudo, passado por aquele corredores de arte que ninguém sabe quem fez, mas está lá no museu, porque é coisa que é para museu mesmo, até os grandes mestres que ficaram até hoje na história da arte. E me dava esse luxo de entrar. Tinha uma exposição de Brueghel, eu ia lá para ver um quadrinho pequeno, que era uma “Tentação de Santo Antônio”, tinha um peixinho saindo da água, um quadro bem simples, o demônio nem aparecia. Quanto a isso foi ótimo, porque eu já fui com esse propósito.

De Madrid fomos para Barcelona passando às vezes um dia, uma noite nas cidades que tinham os seus interesses. Se não tinha um museu, tinha uma catedral, uma igreja gótica, uma igreja barroca. E a gente sempre procurava saber o que podia ver ali. Em Barcelona entramos em contato com nosso conterrâneo, o poeta da secura, João Cabral de Melo Neto, que era cônsul em Barcelona. Foi ótimo, fui bem recebido, ficamos muito ligados. E então começamos a ver as coisas em Barcelona, a inacabada catedral de Gaudí, a obra de Gaudí. Eu, que tinha me proposto a não entrar em um museu moderno acabei entrando num. Pelo que eu me lembro era um embrião do Museu Picasso.