



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PROGRAMA DE PÓS -GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**A LINGUAGEM SIMBÓLICA DE GILVAN SAMICO E A INFLUÊNCIA DA OBRA DE  
EDUARDO GALEANO NA SUA XILOGRAVURA**



**JOÃO PESSOA  
2017**

**CAMILLE MORAT**

**A LINGUAGEM SIMBÓLICA DE GILVAN SAMICO E A INFLUÊNCIA DA OBRA DE  
EDUARDO GALEANO NA SUA XILOGRAVURA**

Texto apresentado ao Programa de Pós-  
graduação em Artes Visuais da Universidade  
Federal da Paraíba como requisito parcial  
para Exame de Qualificação .

Linha de Pesquisa: História, Teoria e  
Processos de criação

Orientador: Prof. Dr. Carlos Newton Júnior

**JOÃO PESSOA**  
**2017**

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

M8311 Morat, Camille.

A linguagem simbólica de Gilvan Samico e a influência da obra de Eduardo Galeano na sua xilogravura / Camille Morat. - João Pessoa, 2017.

132 f. : il.

Orientação: Carlos Newton Júnior.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Artes visuais. 2. Cultura popular. 3. Xilogravura.  
I. Newton Júnior, Carlos. II. Título.

UFPB/BC



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



CAMILLE MORAT

A LINGUAGEM SIMBÓLICA DE GILVAN SAMICO E A INFLUÊNCIA DA OBRA DE  
EDUARDO GALEANO NA SUA XILOGRAVURA

Aprovado em: 7 / ABRIL / 2017

Comissão Examinadora:



---

Prof. Dr. Carlos Newton de Souza Lima Júnior - UFPE – Orientador/Presidente

---

Prof.ª. Dr.ª. Madalena Zaccara - UFPE – Examinadora Titular Interna

---

Prof. Dr. Mário Sette – UFPE - Examinador Titular Externo ao Programa

## AGRADECIMENTOS

Queria começar agradecendo a minha família, que sempre me apoiou em todas as minhas escolhas, embora estas possam parecer incongruentes e diferentes em relação às quais optaram por viver. Depois, em memória de minhas duas avós Henriette e Odile, as quais faleceram durante esta escrita. Mulheres espirituais e de caráter, espero que elas me perdoem por não ter dado meu último adeus, mas que estejam orgulhosas pelo trajeto realizado pela neta.

Seguindo essa ordem, agradeço à Universidade Federal da Paraíba e de Pernambuco por permitir minha entrada no Mestrado de Artes Visuais, o qual teve a coragem de aceitar-me como primeira estudante estrangeira nesta formação. Gostaria de registrar que este mestrado abriu espaço para além do próprio assunto “arte”. Além de aprender sobre o Brasil, aprendi sobre minha própria cultura, meu papel feminino, a tolerância com o próximo e sobre a auto-transcendência. Sinto-me orgulhosa de ter oportunidade de participar deste programa e espero que eu tenha vestido bem as cores do mestrado. Agradeço aos professores que ajudaram a abrir meus horizontes e, especialmente, a Madalena Zaccara e José Rufino.

Assim, também, agradeço especialmente a meus amigos franceses e brasileiros que têm apoiado o assunto da minha pesquisa durante esses dois anos – gostaria de agradecer por me apoiarem nos momentos de dúvida e de desânimo. Esse sentimento vale a Debs, Bruna, Akene, Nanny, Iale e, inclusive, a Marieke, Amélie, Elodie, Pieriv, Elodie, Jelena e a Suchil.

Quero agradecer, também, ao Professor Gabriel Bechara, que me deu uma grande ajuda, graças ao seu conhecimento afiado da história da arte no Brasil e especialmente no Nordeste. Permitiu que se expandisse minha visão de arte e da história brasileira.

Agradeço sinceramente a Daniela Almada, estudante de doutorado em letras portuguesas em Paris X-Nanterre, pelas horas que passou em frente o computador para corrigir meus textos.

Agradeço pela pesquisa em si, que, apesar de momentos por vezes difíceis, me fez conhecer Samico por meio do trabalho que realizou, a família dele, que me abriu as portas de casa, com uma recepção calorosa. Nesse momento, penso em Célida Samico, uma pessoa maravilhosa e carinhosa que me permitiu realizar esta pesquisa.

E, finalmente, agradeço ao meu orientador Carlos Newton, por sua orientação valiosa, sua paciência e sua compreensão.

## RESUMO

Esta pesquisa destaca o percurso do artista Gilvan Samico para alcançar a estética mito-mágica de suas xilogravuras, que definirá sua poética do final dos anos 60 até sua morte. Através de uma perspectiva histórica, este trabalho fornece um olhar antropológico da interpretação da sua produção e permite situar Samico no cenário da arte brasileira. O primeiro capítulo deste trabalho traça a carreira do jovem Samico, da infância ao seu tempo no Atelier Coletivo e a sua formação artística com os dois grandes mestres da gravura expressionista: Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi. O segundo capítulo questiona a influência do movimento armorial na produção de Samico, que se expressa através de uma vontade de "brasilidade" a partir de meados da década de 1960. Depois de descrever os fundamentos do movimento armorial, buscou-se questionar a definição de uma arte dita "tipicamente brasileira" e discutir a técnica da xilogravura, entre arte e artesanato, e o conceito de cultura popular e cultura erudita. O terceiro capítulo procura analisar o imaginário mito-mágico da produção artística de Samico, a partir de meados dos anos 1960 até o fim de sua carreira. Nessa parte, procurou-se definir o trabalho de Samico através da concepção conceitual de Walter Benjamin sobre o Narrador, descrevendo imagens como narrativas contendo uma mensagem universal. O quarto e último capítulo trará a análise comparativa entre as lendas do livro Memória do Fogo de Eduardo Galeano e oito gravuras de Samico no final de sua carreira.

**Palavras chave:** Cultura Popular. Hibridismo. Gilvan Samico. Mitologia. Memória do Fogo.

Eduardo Galeano

## RÉSUMÉ

Cette recherche met en avant le cheminement de l'artiste Gilvan Samico afin d'arriver à l'esthétique mytho-magique de sa gravure qu'il définira à la fin des années 60 jusqu'à sa mort. A travers une perspective historique, ce mémoire apporte un regard anthropologique sur l'interprétation de son œuvre et permet de situer Samico au sein du paysage artistique brésilien. Le premier chapitre de cette recherche retrace le parcours du jeune Samico de l'enfance, de son passage à l'« Atelier Coletivo », jusqu'à sa formation artistique avec les deux grands maîtres brésiliens de la gravure expressionniste Lívio Abramo et Oswaldo Goeldi. Le deuxième chapitre se questionne sur l'influence du Mouvement Armorial sur la production de Samico, qui va s'exprimer à travers une volonté de d'apporter à son art un caractère brésilien dès le milieu des années 1960. Après décrire les fondements du Mouvement Armorial, nous nous questionnerons sur la définition d'un art dit « typiquement brésilien », sur la technique de la xylographie (gravure sur bois) entre art et artisanat et sur la notion de culture populaire et de culture érudit. Le troisième chapitre tente d'analyser l'imaginaire mytho-magique de la gravure de Samico qu'il va définir au milieu des années 1960 et qu'il utilisera jusqu'à la fin de sa carrière. Cette partie définit le travail de Samico selon la définition du narrateur de Walter Benjamin, et décrit des images agissant comme narratives possédant un message universel. Enfin, la dernière partie de cette recherche fera l'analyse comparée entre les légendes du livre « Mémoire du Feu » d'Eduardo Galeano et huit gravures de Samico réalisées à la fin de sa carrière.

**Mots-clés :** Culture populaire. Hybridisme. Gilvan Samico. Mythologie. Mémoire du feu.

Eduardo Galeano

## FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Gilvan Samico, José Claudio, Abelardo da Hora e Ionaldo nos canaviais de Ipojuca, 1952.....	20
<b>Figura 2:</b> Desenho de xangô, Gilvan Samico.....	22
<b>Figura 3:</b> Trabalhadores, Gilvan Samico, 1954. ....	24
<b>Figura 4:</b> Pescadores de Siri da Ponte Velha, Gilvan Samico, 1952. ....	25
<b>Figura 5:</b> Resto da Escultura da única escultura de Gilvan Samico.....	26
<b>Figura 6:</b> Pescadores com redes, Gilvan Samico, 1953. ....	27
<b>Figura 7:</b> Castillavieja, Lívio Abramo, 1953. ....	29
<b>Figura 8:</b> A mão, Gilvan Samico, 1957. ....	30
<b>Figura 9:</b> Perigos do Mar, Oswaldo Goeldi, 1936. ....	32
<b>Figura 10:</b> Leitura na praça, Gilvan Samico, 1958. ....	33
<b>Figura 11:</b> Dama com luvas, Gilvan Samico, 1959. ....	34
<b>Figura 12:</b> Caixas de marchetaria, Gilvan Samico. ....	42
<b>Figura 13:</b> Pássaro, Gilvan Samico, Pintura sobre azulejo, 15x15cm. ....	42
<b>Figura 14:</b> Azulejaria, detalhe da cozinha da casa do artista. ....	43
<b>Figura 15:</b> Estampa de Gilvan Samico, Estilista Alceu Pena, Rhodia coleção, 1968. ....	43
<b>Figura 16:</b> Juvenal e o Dragão, Gilvan Samico, 1962. ....	45
<b>Figura 17:</b> História de Juvenal e o Dragão, Xilogravura de João Martins de Athayde, 1974.....	45
<b>Figura 18:</b> Louca do Jardim, Gilvan Samico, 1963. ....	47
<b>Figura 19:</b> A tentação de Santo Antônio, Gilvan Samico, 1962. ....	48
<b>Figura 20:</b> O triunfo da virtude sobre o demônio, Gilvan Samico, 1964. ....	49
<b>Figura 21:</b> Samico, João Câmara, Jurandy Moura e Raul Córdula em reunião de professores do Setor de Artes Plásticas, em 1968. ....	53
<b>Figura 22:</b> Suzana no banho, Gilvan Samico, 1966. ....	54
<b>Figura 23:</b> Luzia entre feras, Gilvan Samico, 1968. ....	56
<b>Figura 24:</b> Página da Bíblia dos pobres, livros xilográficos. ....	57
<b>Figura 25:</b> A mãe dos homens, Gilvan Samico, 1981. ....	58
<b>Figura 26:</b> Frontal de altar de la seu d'Urgell o de los apóstoles, XIIe s, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. ....	59
<b>Figura 27:</b> No reino da ave dos três punhais, Gilvan Samico, 1975. ....	60
<b>Figura 28:</b> A bela e a fera, Gilvan Samico, 1996. ....	62
<b>Figura 29:</b> O delírio ou as sete luas de Ícaro, Gilvan Samico, 2012. ....	63
<b>Figura 30:</b> Esboços da última gravura de Samico, 2013. ....	65

<b>Figura 31:</b> A queda dos anjos, Gilvan Samico, 1965.....	67
<b>Figura 32:</b> A queda, Gilvan Samico, 1992.....	67
<b>Figura 33:</b> A luta dos anjos, Gilvan Samico, 1968. ....	69
<b>Figura 34:</b> Criação - homem e mulher, Gilvan Samico, 1993. ....	73
<b>Figura 35:</b> Julia e a chuva de prata, Gilvan Samico, 2005.....	77
<b>Figura 36:</b> Criação -As Estrelas, Gilvan Samico, 2008. ....	80
<b>Figura 37:</b> Via Láctea-Constelação da serpente, Gilvan Samico, 2005. ....	83
<b>Figura 38:</b> Via Láctea-Constelação da serpente II, Gilvan Samico, 2005. ....	84
<b>Figura 39:</b> Mosaico de turquesa recobre a Serpente de duas cabeças, Ornamento provavelmente usado em cerimônias como um peitoral, séc.XV-XVI, México. ....	86
<b>Figura 40:</b> A conquista do fogo e do grão, Gilvan Samico, 2010. ....	89
<b>Figura 41:</b> A Ascensão, Gilvan Samico, 2004. ....	92
<b>Figura 42:</b> Thèbes. Hypogées. Reproduções pintadas de envelopes de múmias. ....	94
<b>Figura 43:</b> O círculo da filosofia, com as sete artes liberais e a filosofia no centro, é como um templo circular. Abaixo, Sócrates e Platão recebendo seu ensinamento. Por sua coroa, as três cabeças representam, talvez, o conhecimento do passado, do presente e do futuro, Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum, XII s.....	95
<b>Figura 44:</b> A caça, Gilvan Samico, 2003. ....	98
<b>Figura 45:</b> Criação - O Sol, A Lua, As Estrelas, Gilvan Samico, 2011. ....	102

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA EM RECIFE (PE): DO DESENHO À PINTURA</b> .....	15
2.1 O MENINO DE RECIFE .....	15
2.2 ADOLESCÊNCIA: A AFIRMAÇÃO DE UM CRIADOR.....	16
2.3 O ARTISTA SINGULAR NO ATELIER COLETIVO (1952-1957) .....	17
2.4 AS PRIMÍCIAS .....	18
2.5 EXCURSÕES E “POSE-RAPIDE” .....	19
2.6 ABELARDO DA HORA.....	21
2.7 TRANSCREVER O SENTIMENTO DO POVO.....	22
2.8 APRENDER JUNTO PARA EXISTIR COMO ARTISTA RECONHECIDO.....	22
2.9 SAMICO: A AFIRMAÇÃO DE UM ARTISTA “MISTERIOSO” .....	23
2.10 UMA ESCOLA PARA O EXPERIMENTO .....	25
2.11 CLUBE DA GRAVURA .....	26
2.12 O FIM DO ATELIER.....	28
2.13 UM JOVEM ARTISTA INFLUENCIADO PELOS MESTRES EXPRESSIONISTAS DA GRAVURA BRASILEIRA (1957-1965) .....	28
2.13.1 São Paulo (1957) .....	28
2.13.2 Rio de Janeiro (1958-1965) .....	31
2.13.3 A linguagem Goeldi .....	31
2.13.4 Uma fase Expressionista com influências de dois mestres .....	32
<b>3 UMA VONTADE DE “BRASILIDADE” INFLUENCIADA PELO MOVIMENTO ARMORIAL</b> .....	36
3.1 O MOVIMENTO ARMORIAL.....	36
3.2 CRIAÇÃO E CONTEXTO.....	36
3.2.1 Contexto pré-criação do movimento Armorial.....	36
3.2.2 A criação do movimento Armorial .....	37
3.2.3 A definição de uma arte.....	38
3.2.4 Uma evolução em três fases .....	38
3.3 SAMICO EM BUSCA DE SUAS RAÍZES (1960-1965) .....	39

3.4	A XILOGRAVURA: UMA TÉCNICA ENTRE ARTE E ARTESANATO.....	40
3.5	A LITERATURA DE CORDEL: UMA PARTE DA MEMÓRIA COLETIVA DO NORDESTE.....	44
3.6	UMA ARTE ENTRE CULTURA POPULAR E O ERUDITO.....	50
3.7	UMA ARTE REGIONAL, NACIONAL? .....	51
3.8	AFIRMAÇÃO DE UMA ESTÉTICA POÉTICA PRÓPRIA (A PARTIR DE 1966) .....	53
3.9	“SUZANA NO BANHO”: O NASCIMENTO DE SEU PRÓPRIO ESTILO.....	53
3.10	A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM.....	55
3.11	UMA SIMETRIA COM ASPECTOS ROMÂNICOS .....	56
<b>4</b>	<b>AMPLIAÇÃO DE UMA IDEIA DE MENSAGEM UNIVERSAL .....</b>	<b>62</b>
4.1	SAMICO, O NARRADOR DE HISTÓRIAS.....	62
4.2	HISTÓRIAS SEM TEMPO E SEM LUGAR.....	64
4.3	UM IMAGINÁRIO MITO MÁGICO.....	66
4.4	UMA DICOTOMIA DO BEM E DO MAL .....	69
<b>5</b>	<b>ANÁLISE COMPARATIVA DAS LENDAS DE “MEMÓRIA DO FOGO” E AS GRAVURAS DE SAMICO (1993-2011) .....</b>	<b>71</b>
5.1	“MEMÓRIA DO FOGO” E AS GRAVURAS DE SAMICO (1993-2011) .....	71
5.2	ANÁLISE COMPARATIVA DAS LENDAS DE “MEMÓRIA DO FOGO” E AS GRAVURAS DE SAMICO.....	73
5.2.1	<i>“A criação” versus “Criação – homem e mulher” (1993) .....</i>	<i>73</i>
5.2.2	<i>“A chuva” versus “Julia e a chuva de prata” (2005).....</i>	<i>76</i>
5.2.3	<i>“As estrelas” versus “Criação – As Estrelas” (2008) .....</i>	<i>79</i>
5.2.4	<i>“A via láctea” versus “Via Láctea – Constelação da serpente I” e II (2005) .....</i>	<i>83</i>
5.2.5	<i>“O poder” versus “A conquista do fogo e do grão” (2010) .....</i>	<i>88</i>
5.2.6	<i>“A guerra” versus “A Ascensão” (2004) .....</i>	<i>91</i>
5.2.7	<i>“A festa” versus “A caça” (2003) .....</i>	<i>97</i>
5.2.8	<i>“O sol e a lua” versus “Criação – O Sol, A Lua, As Estrelas” (2011) .....</i>	<i>101</i>
	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>106</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>110</b>

**BIBLIOGRAFIA.....111**

**APÊNDICE.....120**

## 1 INTRODUÇÃO

O interesse em desenvolver uma pesquisa sobre a obra de Gilvan Samico surgiu quando tive a oportunidade de visitar uma exposição retrospectiva realizada na Caixa Cultural de Recife, em 2014. As xilogravuras de Gilvan Samico, apresentadas nessa exposição, atraíram-me pela composição gráfica que se estrutura por meio de uma complexa temática mística. Senti-me particularmente desafiada por essa técnica única de xilogravura. O corte de Samico promove um resultado minuciosamente refinado, quase se confundindo com uma impressão industrial. Uma técnica que, partindo do artesanato popular, pode se desdobrar até mesmo ao refinamento máximo do desenho e do corte, diferenciando-se, inclusive, do caráter propositalmente primitivo do corte realizado por Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, os mestres de Samico no final dos anos 1950. Além da natureza técnica impecável de sua produção, Samico formula um universo próprio do ponto de vista temático e formal, inspirado pelo Movimento Armorial.

Este movimento foi criado em 1970 pelo poeta, escritor e dramaturgo Ariano Suassuna, cercado de artistas como Capiba, Guerra Peixe e Gilvan Samico. Nesse sentido, o surgimento do Movimento Armorial nasce do sentimento comum de luta contra a uniformização cultural do modelo ocidental, causada pela globalização de promover a cultura popular regional. O armorialismo aponta tendências como “o interesse pela arte medieval”, “a influência considerável de literatura espanhola”, e a busca de uma expressão artística para uma região: o Nordeste do Brasil (SANTOS, 2009, p.278-289).

Em consequência da preocupação de Gilvan Samico com a arte popular, aparece uma nova faceta na sua xilogravura: o sentido narrativo, isto é, mais do que apenas o aspecto ilustrativo. Segundo Frade, “cultura popular pode entender-se como aquela parte da cultura produzida pelo povo, para o próprio povo” (1997, p.21). A gravura de Samico se inscreve de um processo de hibridação entre a cultura erudita e a cultura popular. A cultura erudita seria aquela oficial, transmitida por meio de sistemas específicos e especializados, e legitimada pela filosofia, ciência e saber produzidos na Academia (FRADE, 1997, p.19).

Para me voltar para esse processo, tomei como base o conceito de Culturas Híbridas, de Nestor Garcia Canclini. Este autor propõe o estudo dos processos de hibridação visando à explicação das causas e ao entendimento das diferenças, mas principalmente das desigualdades entre os processos de troca ocorridos na modernidade. O Movimento Armorial,

do qual faz parte Samico, é uma atitude erudita e seu precursor Ariano Suassuna vai defender a cultura popular brasileira como cultura nacional na expressão:

“Ficamos sós, defendendo a importância da cultura popular brasileira como fonte da cultura verdadeiramente nacional- o que fizemos, ao mesmo tempo, contra os cosmopolitas e contra os sectários da arte dirigida.” (SUASSUNA, 1998, p. 21)

Constata-se que a globalização reorganiza as diferenças econômicas e políticas, bem como sociais e culturais vigentes. Isso gera novas relações de poder entre os países. Segundo Ariano Suassuna, hoje os artistas têm essa capacidade “de adaptar, e absorver o que vem de fora, o que é estranho a eles ou à cultura deles e manter, ao mesmo tempo, a sua cultura.” (1999, p.275)

A natureza criativa de Samico promoveu uma xilogravura de caráter "mito mágico"<sup>1</sup>. Ela é carregada de imagens simbólicas e povoadas por personagens da Bíblia, de lendas e por animais fantásticos. Em seus trabalhos, ele inclui arquétipos e mitos que se perdem nas entranhas do tempo e que encontramos reelaborados nas várias épocas da história da arte universal. Segundo Renata Pimentel, curadora da mostra “Linhas, traçados e cores: no Reino de Gilvan Samico”, o artista “bebeu em muitas fontes, em muitas águas” (GONÇALVES, 2014). Era um grande leitor e suas referências, conclui, “não eram óbvias” (GONÇALVES, 2014).

Ao analisar mais detalhadamente o seu trabalho, descobri através da obra de Samico uma ligação com o romance catalão, a saber, com a literatura Ibérica – influência estética que entra no Brasil pelo Nordeste, pelo Sertão. Ela se expressa na poesia de Cordel, nas suas ilustrações feitas em xilogravuras.

Nos anos 1980, Gilvan Samico estabeleceu contato com Eduardo Galeano com objetivo de que o mesmo ilustrasse seu novo livro: a trilogia “A Memória do fogo”. Samico recusou o propósito, dizendo que ele precisaria de muito tempo e que, segundo ele, o livro nunca iria ser publicado. Eduardo Galeano é autor de inúmeras obras literárias e jornalísticas, traduzidas em mais de vinte idiomas. Ele exercita seu estilo literário compondo pequenas histórias que abordam desde temas políticos significativos no contexto histórico da América Latina até uma temática singela, enfocando fatos do dia-a-dia, até mesmo o futebol. Nesse sentido, ele é considerado um escritor da estirpe de John dos Passos e Gabriel García Márquez. Um de seus livros mais célebres é *As Veias Abertas da América Latina*, escrito em

---

<sup>1</sup> Segundo Durand (2001), mitomágico descreve um caráter entre a mitologia e a magia aqui se refere à noção de imaginário coletivo.

1971, obra na qual narra, em uma linguagem poética e arrebatadora, com intensidade ímpar, a terrível exploração que atingiu duramente os países latino-americanos.

Dentro da trilogia, conta histórias da história da América Latina, da época pré-colombiana até os nossos dias. No prefácio o autor diz: “Eu sou um escritor que deseja contribuir para resgatar a memória roubada para toda a América, mas especialmente na América Latina, esta terra desprezada eu carrego comigo”. Às vezes engraçado, muitas vezes trágico, estes fragmentos inspirados e documentados minuciosamente detalhados restaura a voz do derrotado, há muito esquecido pela velha história eurocêntrica. Galeano criou assim um apaixonante inventário da saga latino-americana com personagens, mitos, lendas, batalhas, vencedores e vencidos que desfilam diante dos leitores em flashes carregados de vida, lirismo e emoção. Em 2004, em um artigo da Folha de São Paulo, intitulado "Artista do Mundo, Gilvan Samico sai para Caça em São Paulo", Gilvan Samico afirma: “Li a lenda em ‘Memórias do Fogo’, organizada por Eduardo Galeano. Isso foi uma inspiração”. Na verdade, mitos presentes na trilogia são sua maior fonte de inspiração até o final de sua carreira, onde traz uma linguagem mais arcaica, ancestral.

Tais aspectos me aguçaram o interesse de torná-los como objeto de estudo para o desenvolvimento da dissertação. Para tanto, considero importante investigar quais são os discursos inerentes aos elementos constitutivos da xilogravura de Gilvan Samico e de que forma o livro “Memória do Fogo”, de Eduardo Galeano, influenciou a produção de Samico.

Minha pesquisa se concentrará em escrever os discursos inerentes aos elementos constitutivos da xilogravura dele e analisar a influência da trilogia “Memória do Fogo”, na xilogravura de Samico, no período desde 1993 até 2011, a última fase da carreira dele.

A subjetividade simbólica presente nas xilogravuras de Gilvan Samico se mostra difusa e intensa. Trata-se de uma obra complexa na sua concepção e feitura. Este último ponto inscreve sua relevância porque o pensamento é algo relativo, que engendra um universo múltiplo de possibilidades.

O procedimento metodológico consiste, pois, primeiramente no levantamento bibliográfico com a análise de algumas xilogravuras do artista Gilvan Samico, apresentadas no anexo, desde 1993 até 2011, época em que o artista foi fortemente influenciado pelo escritor uruguaio Eduardo Galeano. A existência dessa influência tem sido afirmada em Weydson Barros Leal, em seu livro *Samico*, escrito em 2011, mas também em artigos de jornal. Para identificar as xilogravuras a serem analisadas nesta pesquisa, a leitura completa de contos mitológicos de "Memória do fogo" permite conectar-me com elementos da

simbologia mitológica da América do Sul, que pode ecoar estes contos em sua produção mais recente.

De início, a pesquisa deverá ampliar e aprofundar os estudos sobre o artista e as xilogravuras em referências bibliográficas, revistas especializadas, sites e artigos científicos. Neste sentido, a leitura teórica e a análise visual serão realizadas concomitantes. A análise visual centrará atenção nas construções de narrativas e estéticas que configuram a linguagem das obras.

Esta pesquisa foi realizada em Olinda, na casa-atelier de Samico. A primeira parte das entrevistas qualitativas e semi-estruturadas, com Celida Samico, esposa do artista, Marcelo Samico, seu filho, e Renata Pimentel, Curadora da exposição “Linhas, trançados e cores no reino de Gilvan Samico” e amiga da família, Laura Alves de Sousa (Dissertação de Mestrado em Sociologia “O Atelier Coletivo em espaços e trajetórias”). Nesta fase da investigação, a família me confirmou o fato de que Eduardo Galeano e, particularmente, a trilogia “Memória do Fogo” influenciou dez xilogravuras de Samico no final de sua carreira.

A etapa final desta pesquisa foi uma análise e reflexão sobre o material coletado. Isto foi proporcionado à avaliação dos impactos perceptivos, políticos, sociais e culturais, bem como a estruturação e registro das contribuições para a consideração da obra de Gilvan Samico, na História das Artes Visuais.

## 2 INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA EM RECIFE (PE): DO DESENHO À PINTURA

### 2.1 O MENINO DE RECIFE

Gilvan José Meira Lins Samico nasceu em 15 de junho de 1928, no centro de Recife, na Rua da Concórdia. Filho do casal Maria Antonia Meira Lins Samico e de Oswaldo Eugênio Samico. Ele foi o filho mais novo, o “caçula” de seis filhos. A família passa por constantes mudanças impulsionadas pelo pai preocupado e insatisfeito. As primeiras lembranças da infância de Samico podem ter se iniciado na casa do bairro de Afogados, Rua São Miguel, 650. Por sua época de grande referência da sua infância: “Era um bairro de classe média, mas com muita pobreza nas vizinhanças” (SAMICO, 1998. p.11). Quando criança, ele frequentou um grupo escolar. No processo de recordação dessa época, ele incorporou algumas situações: “alguns complexos pelo fato de todo mundo andar de sapatos e eu de alpargatas ou sandálias de couro. Os meninos vestiam calças compridas, eu, curtas. Essas coisas que faziam parte do poder aquisitivo de nossa família, com certas limitações, davam-me preocupação.” (SAMICO, 1998. p.12). Essa preocupação o levou ao ponto de pescar no mangue para ajudar aos pais no sustento da família.

Samico cresceu em uma família católica e muito devota. A casa da sua infância era bastante adornada com ícones religiosos e estátuas de santo, que passaram a fazer parte da sua ação de desenhar suas formas e contornos. Apesar de ter pertencido a uma família religiosa, Samico nunca foi obrigado a frequentar a Igreja Católica e, aos poucos, se afastou da religião. Sua esposa Celida nos ajudou a remontar a sua infância. Ela conta que quando Samico era criança, ia à igreja acompanhado por seus pais. No entanto, sua atenção se voltava para os detalhes da igreja. Seu pensamento não se fixava em nada, desde muito jovem ele permanecia pensando e sonhando em qualquer outra coisa. Sempre de natureza reflexiva e introspectiva.

Nos anos 1930, Recife passou por uma grande agitação política e social. Para Samico, o ano de 1935, conhecido como o ano da Intentona Comunista, foi o mais marcante. Em Recife, o líder principal do movimento foi Gregório Bezerra, da Aliança Nacional Libertadora (ALN), que após vários combates terminou lutando em Afogados contra as Forças Legais. Nessa época, Samico tinha sete anos e “ficava brincando no quintal e quando começavam os tiroteios, corria-se para dentro de casa e lá ficávamos trancados” (SAMICO, 1998. p.12). Desse período, ele guardou “certos fatos ligados ao medo da casa, ficar todo mundo trancado, não se expor, as saídas escondidas de meu pai para comprar o pão, tentando proteger-se do perigo”. (SAMICO, 1998. p.12)

O seu primeiro contato com o desenho aconteceu na escola, no Patronato das Crianças, do Governo: “Eram lembranças dos desenhos na escola primária depois na escola secundária onde também gostava muito de desenhar. Eram apenas trabalhos ligados ao currículo. Agora, quando eu era criança, não me lembro de ter rabiscado nada em casa.” (SAMICO,1998. p.13). Desmotivado com a escola, o aluno Gilvan teve maus resultados, mas quando se tratava de assistir a aulas de desenho, o menino Samico experimentava o prazer em criar.

Segundo ele, sua família era “uma coisa meio informe, porque não tinha nem mesmo fato especial, um *modus vivendi*”. (SAMICO,1998. p.13). Apesar disso, Samico teve uma infância muito livre e com muito espaço, cercado por elementos da natureza, como pássaros, cobras, cabras, entre outros elementos. No entanto, seria “uma mentira de sua parte atribuir a inspiração de alguma gravura a passagens da infância, quando horrorizado, assistia cobras engolindo rãs” (CLAUDIO, 2004). Segundo Samico, sua inspiração vinha das suas interpretações das histórias de Cordel, que mais tarde trouxeram elementos para a sua gravura.

## 2.2 ADOLESCÊNCIA: A AFIRMAÇÃO DE UM CRIADOR

Aos 15 anos, Samico começou a trabalhar em uma loja de discos, chamada Odeon, na Rua Nova, em Recife. Essa foi a primeira experiência profissional do jovem Gilvan. Lá, ele varria, limpava as vitrinas e fazia outras atividades do gênero, mas depois de um tempo foi dispensado. Em seguida, ele foi trabalhar numa fábrica de pregos do seu tio. Ele possuía mais habilidade para o trabalho manual com máquinas, ao invés de trabalho em escritório. Desse modo, ele se tornou um operário. Sobre essa época, ele disse: “A única regalia que eu tinha era o fato de poder almoçar em casa” (SAMICO,1998. p.13).

Um acontecimento marcou o seu desejo de criar. No bairro de Afogados, também residia a sua tia e seus dois filhos. Sobre esse momento, ele conta: “Um dia, encontrei na casa dela [tia] um caderno com uma cabeça de mulher, uma artista de cinema, desenhada. Eu olhei e pensei: como alguém copiava tão bem a ponto de eu reconhecer que era uma artista de cinema?” (SAMICO, 2004. p.23). Aos poucos, o jovem Samico foi aperfeiçoando suas percepções. Aos 17 anos, começou a ter vontade em reproduzir imagens que ele tinha à sua disposição: capas de revistas, estampas de sabonete, rótulos. Ele não tinha nenhuma referência de quem eram as imagens, de que havia pintores, exposições, entre outras coisas. Neste momento, Recife tinha uma baixa oferta cultural ao público em geral. Assim, Samico contava

que essas primeiras manifestações artísticas surgiram independentemente do trabalho escolar, “foi uma coisa que veio sem explicações” (SAMICO,1998. p.13).

Por ter um pai temperamental e por vezes injusto, a relação entre pai e filho se torna desgastada e conflitante. Apesar dos percalços, foi o próprio pai, expectador da sua criatividade, que o apresentou ao mundo artístico recifense, no final dos anos 50.

Sobre isso, Samico disse:

*Mesmo diante das piores coisas da vida, o fim, no somatório geral, pode aparecer alguma coisa positiva. Foi o que se deu com o meu pai. Vendo-me constantemente a copiar e desenhar coisas, um dia, ele me disse: “Ah, eu tenho um amigo que é pintor e arquiteto; vou te levar para ele ver o que você anda fazendo. ” Meu pai não tinha opinião nenhuma. Aliás, nem era para ter mesmo. Aí, ele me levou para Hélio Feijó, um arquiteto que tinha um apartamento na Rua da Imperatriz, um primeiro andar onde ele, além de morar, mantinha uma espécie de escritório. Fazia mais trabalhos ligados à arquitetura, embora tivesse muito interesse por arte. E aí meu pai me levou lá com aquela agulhada que eu fazia. O Hélio Feijó olhou tudo e disse: “Está bem, mas você não tem que se valer de coisas já prontas, você está apenas copiando coisas que já estão feitas, ao invés de criar. Olhe para a natureza, faça coisas que vê no seu dia-a-dia”. (SAMICO,1998. p.13).*

A partir da sugestão de Hélio Feijó, o jovem Samico começou a desenhar os elementos de seu ambiente. Na época, o bairro de Afogados era um espaço aberto, habitado por cabras, bois, cavalos, passarinhos, cobras, sapos, entre outros. Tudo isso passou a servir de referência para ele. Esse encontro com Hélio Feijó foi bastante significativo para Samico, porque desde então ele passou a aperfeiçoar a sua criação artística. O seu mestre Hélio Feijó, que na época era professor, pintor e arquiteto, estava trabalhando na criação de uma Sociedade de Artistas juntamente com o escultor Abelardo da Hora. Desse modo, Hélio Feijó foi uma espécie de “figura de agregação” e contribuiu para que gradualmente Samico se integrasse no panorama de jovens artistas de Recife.

### 2.3 O ARTISTA SINGULAR NO ATELIER COLETIVO (1952-1957)

No Nordeste, as décadas de 1930 e 1940 foram marcadas pela criação de movimentos regionalistas populares que reuniram artistas e intelectuais e enfrentam um mercado de arte local abandonado em favor de centros artísticos influentes do Rio de Janeiro e São Paulo. Anteriormente a isso, Gilberto Freyre iniciou o Movimento Regionalista, que defende o reforço das raízes do Nordeste. Este movimento inspirou muitos artistas que se

sentiram estimulados a mostrar a sua identidade artística por meio de elementos da cultura popular nordestina. Entre eles, o artista recifense Lula Cardoso Ayres, que se inspirou no dia-dia e nas festas do Nordeste, a partir do início dos anos 1930. Em Recife, nessa época, “não chegava nenhuma informação sobre pintura”. Quando se falava em exposição de pintura, era de escola de belas-artes e aquelas madames que ensinavam pintura” (CLAUDIO, 2012, p.96). Neste contexto, sem dúvida influenciado pelo pensamento de Gilberto Freyre, Abelardo da Hora preencheu esta lacuna, reunindo um grupo de artistas que promoveram as cores e formas de um universo cultural regional.

## 2.4 AS PRIMÍCIAS

Em outubro de 1946, Abelardo da Hora<sup>2</sup> trabalhava com o propósito de fundar uma Sociedade de Artistas, “não só para a defesa dos interesses dos artistas como para defesa da própria arte, que era colocada em segundo plano pelos poderes públicos, como ficou comprovado com a não realização do Salão Nacional de Belas Artes” (DA HORA, s.d. p.32). Além de defender os interesses dos jovens artistas, o escultor pretendia criar um amplo movimento cultural, que posteriormente passou a representar uma expressão popular brasileira em setores – tais como Artes Plásticas, Teatro, Música, Canto e Dança –, congregando artistas, intelectuais, de todas as classes sociais.

Abelardo também promoveu uma educação democrática, independentemente de qualquer religião ou partido político, aberta a todos os interessados “na elevação do nível cultural do povo e na educação do povo para a vida e para o trabalho” (DA HORA, s.d. p.33).

No atelier de Hélio Feijó<sup>3</sup>, na Rua da Imperatriz, junto à artista Ladjane Bandeira<sup>4</sup>, foram iniciadas as primeiras reuniões para criação da Sociedade de Arte Moderna do Recife

<sup>2</sup> **Abelardo Germano da Hora** (1924 - 2014). “Escultor, desenhista, gravador, ceramista, professor. Frequenta o curso livre de escultura da Escola de Belas Artes de Recife. A partir da década de 1940, realiza vários trabalhos em cerâmica para o industrial Ricardo Brennand, com temas relacionados a frutas e motivos regionais. Durante a década de 1940, o artista realiza gravuras com temática social, presente também nas esculturas. É o fundador do Movimento de Cultura Popular (MCP), em Recife, que abrange, além das artes plásticas, música, dança e teatro.”(ENCICLOPEDIAITAUCULTURAL, Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21706/abelardo-da-hora>>. Acesso em 12/08/2016).

<sup>3</sup> **Hélio Feijó** (1913-1991) “Discípulo de Cândido Portinari e Carlos Chamberland. Como pintor, deixou grande legado em murais, pinturas, cenários, caricaturas, gravuras, desenhos e artes gráficas. Inovou criando, em 1941, uma técnica de impressão onde se misturam fotografia e desenho. Como arquiteto, teve atuação de destaque integrando a equipe precursora do movimento moderno da arquitetura brasileira no Recife. Como poeta, publicou seus trabalhos em diversos jornais e revistas do Nordeste. Exerceu grande influência na disseminação do movimento modernista no Nordeste” (ICAD, Disponível em: <<http://www.icad.puc-rio.br/projetoheliofeijo/>>. Acesso em 12/08/2016).

<sup>4</sup> **Ladjane Bandeira** (1927-1999) foi uma pioneira no jornalismo pernambucano. Nas décadas de 50 e 60 atuou como ilustradora do Suplemento Literário e como jornalista do setor de artes, publicando entrevistas com diversos escritores, pintores e pessoas ligadas ao teatro. O Legado de Ladjane Bandeira na História da Arte em

(SAMR). Hélio Feijó queria utopicamente a criação da cidade dos artistas, onde tudo fosse de todos. Em abril de 1948, a primeira exposição de esculturas de Abelardo da Hora aconteceu na Associação dos Empregados do Comércio, patrocinada pela Diretoria de Documentação e Cultura (DDC), representou um passo decisivo para a sociedade. Durante a exposição, foi criada a Sociedade de Arte Moderna do Recife, por Abelardo da Hora e Hélio Feijó, entre outros. Hélio se tornou primeiro presidente, por ser funcionário do D.D.C.

Uma vez a SAMR formada, Hélio passou a convidar jovens com inclinações artísticas, incluindo Gilvan Samico. Assim, o jovem adulto começa a frequentar a sociedade, visitada por jornalistas, fotógrafos, poetas e intelectuais. Samico se lembra: “era uma convivência boa, com muito bate-papo” (SAMICO, apud Claudio, 2012. p.95). Ali, Samico conheceu Ladjane, Reynaldo Fonseca, Delson Lima, Abelardo da Hora, entre outros. Era lugar onde se reuniam e conversavam sobre grandes projetos. Abelardo falou que queria transformar esse tempo de discussões em um tempo de criação e produção coletiva. Assim, ele teve a ideia de juntar uma turma de jovens artistas e fundar o Atelier Coletivo, que tinha o nome: Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Essa ideia de Abelardo teve uma grande importância, pois ele conseguiu congrega artistas que estavam dispersos. Contando com a participação de Gilvan Samico, Wilton de Souza, Wellington Virgolino, Ionaldo, Ivan Carneiro, Marius Lauritsen, foi dado o início ao curso de desenho, administrado por Abelardo, na sala do Liceu de Artes de Pernambuco, ao lado do teatro Santa Isabel. Segundo Samico, se Abelardo não tivesse essa iniciativa, cada um permaneceria isolado em seu canto, e afirma que “muitos não teriam enveredado pelo caminho da arte. Eu mesmo, talvez, creio que ficaria apenas como funcionário público” (SAMICO apud Claudio, s.d p.14). A figura de Abelardo é um reflexo do espírito coletivo que reinou na década de 1950, em Recife.

## 2.5 EXCURSÕES E “POSE-RAPIDE”

O grupo começou a fazer excursões para ir ao encontro da realidade de “gente simples” (CLAUDIO, s.d p.34). Interessado numa arte baseada na temática do homem do povo, Abelardo inicia excursões nas feiras, nos trabalhos de campo, nos xangôs, na faina diária do homem da rua, nas festas populares como terreiros de xangô, bumba meu boi e

---

Pernambuco deve-se a mesma ser a primeira mulher a registrar a arte no estado. (Site Ladjane Bandeira, <Disponível em: <http://www.ladjanebandeira.org/v8/biografia.html>>. Acesso em 12/08/2016)

maracatus, até nos acidentes do trabalho, a fim de entrar em contato com a vida real do povo brasileiro e de buscar uma fonte de inspiração. Algumas excursões aconteceram fora de Recife, como Ipojuca (Pernambuco), em 1952, com Gilvan Samico, José Claudio, Abelardo da Hora e Ionaldo.



**Figura 4:** Gilvan Samico, José Claudio, Abelardo da Hora e Ionaldo nos canaviais de Ipojuca, 1952.

**Fonte:** Memória do Atelier Coletivo Recife 1952-1957, p.22.

Abelardo instituiu o método da “pose-rápida” no grupo de artistas. Essa técnica se vincula aos ensinamentos da pintura taoista que visa a “soltar o poder da pincelada com bom controle de movimento.” (CLAUDIO, s.d. p.23). Além de dar certa destreza da mão e um olhar específico, esse método permitiu estabelecer uma ligação direta com o assunto. Os artistas tinham apenas “um meio minuto para esboçar uma figura” (SAMICO, 2004. p.23), depois, cada artista poderia aprimorar mais o desenho.



**Figura 5:** Desenho de xangô, Gilvan Samico.

**Fonte:** Memória do Atelier Coletivo Recife 1952-1957, p.61.

## 2.6 ABELARDO DA HORA

O líder implícito desse Atelier Coletivo foi Abelardo da Hora, que passou a influenciar todos os artistas do grupo por meio de sua consciência política e de suas referências artísticas. Gilvan Samico, em uma entrevista realizada durante os seus 70 anos, disse: “no Atelier Coletivo, havia uma linha que nem sempre era seguida, naturalmente, ainda que eu me colocasse nela, como também acontecia com outros, que era a linha abelardiana.” Fervoroso militante do Partido Comunista, Abelardo da Hora tinha todo um discurso voltado para o povo, suas angústias, folgedos populares, entre outros. Os trabalhos de Abelardo, na época, eram de uma linguagem nova e de um expressionismo muito forte, falavam do sofrimento e dos dramas do povo brasileiro. Segundo Abelardo a arte dele: “era um grande gesto de solidariedade humana numa escultura em nada bonita ou agradável” (DA HORA, s.d. p.33), uma arte que pode ter sido inspirada no livro “Vidas Secas” de Graciliano Ramos.

Ademais, segundo Samico:

*o modelo adotado era um referencial baseado em Diego Rivera e os demais pintores mexicanos daquela época, que faziam uma pintura viva, com o ufanismo dos grandes murais, etc. Esse era o modelo principal. É evidente que o próprio Abelardo tinha influência de Portinari, aquela coisa do esquelético sempre ligado à escultura, porque, na verdade, ele não era pintor. O nosso referencial era esse.*

*Agora, eu mesmo sempre fui um tanto alheio a isso. Em vez de pintar dentro daquele espírito, eu gostava mais de cenas de praia, de pescadores. ” (SAMICO,1998. p.10)*

## 2.7 TRANSCREVER O SENTIMENTO DO POVO

Frederico Morais, em seu livro “Samico: 40 anos de gravura”, aponta que a preocupação dos integrantes do Ateliê Coletivo era fazer da arte uma forma de educação política, por isso se inclinaram pela adoção do realismo social como modelo, o que gerou alguns dogmas estéticos. Assim, se tornou 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. Na época, com exceção da Escola de Belas Artes, Recife não ofertava nenhuma formação artística. O Atelier passou a preencher essa lacuna oferecendo um ensino democratizado à educação sobre

*a criação popular e suas manifestações, os costumes, os tipos, as reações, os hábitos, a maneira de ser, que pudesse caracterizar o povo brasileiro, para desse intercâmbio surgir uma cultura eminentemente brasileira. (CLAUDIO, s.d. p.32-33)*

Assim, essa escola, vai procurar contrapor-se à influência “cosmopolita” das Bienais, seu “formalismo” e “individualismo” (CLAUDIO, s.d. p.6) e criar um modelo de educação coletiva e colaborativa.

## 2.8 APRENDER JUNTO PARA EXISTIR COMO ARTISTA RECONHECIDO

O grupo que formava o Atelier possuía uma vontade conjunta e intensa de trabalhar, mas nenhum deles pensava em comercializar e viver de arte. Vender não estava nas cogitações do grupo, do mesmo jeito que, naquela época ninguém se dizia “pintor” ou “artista plástico”. Apesar disso, quando o grupo de artistas começou a ter criações mais prontas, definidas, enviaram para o Salão do Estado de Pernambuco. No tempo da convivência do Atelier Coletivo, esse Salão Estadual representava o principal espaço de exposição “oficial” e quase exclusiva do mercado de arte pernambucano. Para participar, os membros do Atelier se reuniram no centro de um debate aberto e sincero para decidir juntos que trabalhos fariam parte do próximo Salão. Desse modo, cada um passou a se afirmar como artista, cada um com a sua personalidade. Contudo, o Salão oscilava entre recusar tudo e aceitar parcialmente alguns trabalhos. Para superar essa dificuldade e serem reconhecidos fora desse circuito

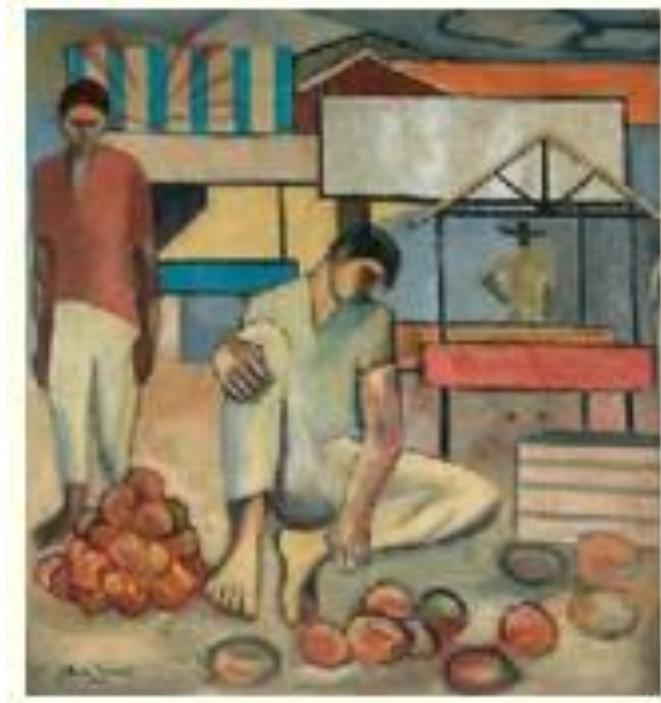
oficial, foram realizadas as primeiras exposições coletivas dentro da própria Sociedade de Arte Moderna de Recife. Depois, o Atelier Coletivo fez também exposições com os seus integrantes. Samico não participou dessas exposições. Por outro lado, Abelardo da Hora, Hélio Feijó e outros artistas participaram desses salões. Depois, gradualmente, os artistas que constituem a Atelier Coletivo começaram a ser revelados, arrojadamente, ao mundo artístico fechado pernambucano, participando do Salão do Estado e conseguindo premiações. Samico, por exemplo, conseguiu “participar com escultura e pintura” (SAMICO,1998. p.14), em 1955, 1956 e 1957. As atividades artísticas de Samico se afirmaram com lentidão. Sobre isso, ele disse: “Tem pessoas que são mais rápidas de que as outras. O meu caso é o da lentidão. Eu sou aquele sujeito que vai fazendo as coisas muito devagar” (SAMICO,1998, p.22).

## 2.9 SAMICO: A AFIRMAÇÃO DE UM ARTISTA “MISTERIOSO”

O Atelier criou um verdadeiro espírito de equipe e de solidariedade, de modo a formar uma individualidade coletiva, resultando no que poderia ser chamado de "eu coletivo". Todos viviam entusiasmados em iniciar seus trabalhos, desejosos em desenvolvê-los, em companhia dos colegas. Wilton de Souza contou um caso que ilustra este espírito de trabalho construtivo e coletivo: “De um lado Ionaldo desenhava, do outro Samico com uma calma extraordinária e dono de um bonito desenho, se propunha à pintura. Às vezes se irritava e queria abandoná-las. Surgia Abelardo da Hora, Zé Claudio que num diálogo franco, procuravam mostrar o que existia de positivo nos trabalhos. Muitas vezes Samico pintava sobre uma pintura que fizera anteriormente e não gostara ” (CLAUDIO, 2012. p.75). Portanto, Samico mostra as qualidades de um perfeccionista no seu processo criativo. Gradualmente, ele vai pintar em casa sendo a “uma certa dificuldade de trabalhar em grupos” (SAMICO,1998. p.22). Samico passa a iniciar algumas pinturas ou desenhos no Atelier, e passa a “finalizá-las” em espaço privativo, sozinho em casa. Dentro do Atelier, Samico vai se destacar em comparação com os outros pelo seu talento, mas também pela sua personalidade misteriosa. No fim, Samico passou a frequentar o Atelier mais no intuito de encontrar com os outros artistas, para participar nos bate-papos e debates sobre arte, do que para (propriamente) realizar uma atividade artística.

O início de seu caminho como artista, ligado ao Ateliê Coletivo, é um indicativo de sua trajetória fortemente marcada pela autonomia e pela construção de uma identidade singular. 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, como podemos ver em uma de suas primeiras pinturas “Trabalhadores”.

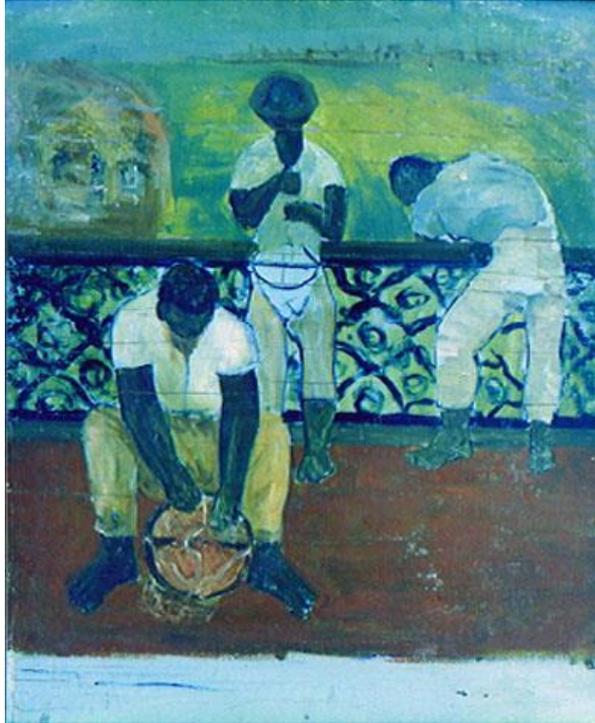


**Figura 6:** Trabalhadores, Gilvan Samico, 1954.

**Fonte:** Site catálogo das Artes. Disponível em: <<http://www.catalogodasartes.com.br/>>. Acesso em: 10/06/2016.

Sobre suas criações da época do Atelier Coletivo, Samico afirmava que se sentia mais distante, em um plano mais idealizado, sem conseguir ter a influência dos princípios de Abelardo. Ele conta que:

O que eu via aparecer na praia era uma coisa mais para o lado poético do que para os problemas vitais do dia-dia: figuras a praia, os pescadores, sem nenhum desejo de mostrar a miséria deles. Isso não acontecia porque eu desejasse desenvolver alguma tese. Não. Era porquê de fato eu não me preocupava com tais questões saíssem na pintura. (SAMICO,1998. p.22)



**Figura 4:** Pescadores de Siri da Ponte Velha, Gilvan Samico, 1952.

**Fonte:** Memória do Atelier Coletivo Recife 1952-1957 p.95.

## 2.10 UMA ESCOLA PARA O EXPERIMENTO

Dentro do Atelier Coletivo funcionavam cursos de pintura e desenho administrados pelo artista Reynaldo Fonseca. O Atelier é também um lugar de descoberta e de experimentação. Particularmente através da influência de Abelardo, Samico vai experimentar novas técnicas, como a escultura. A primeira e única escultura realizada por Samico representava “dois pescadores numa rede” (SAMICO,1998. p.22). Profundamente decepcionado com o resultado, Samico decide destruir esta escultura anos mais tarde. Será sua esposa, Célida, encontrada através do Atelier Coletivo, que irá guardar uma mão esculpida, resto da estátua de gesso.



**Figura 5:** Resto da Escultura da única escultura de Gilvan Samico.

**Fonte:** Foto de Felipe Ferreira.

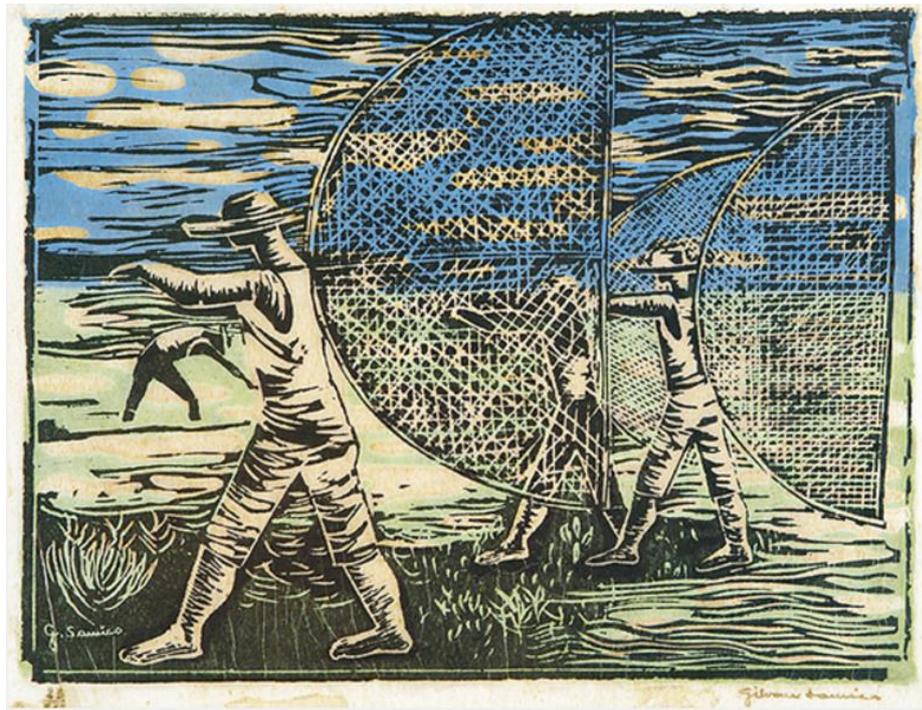
No Atelier aparecem algumas encomendas, às vezes surpreendentes, como esta vez onde “um quadro que apareceu para ser restaurada, uma marinha, que uma vizinha deu para restaurar: todo mundo trabalhou nesse quadro, do jeito que dava na telha, sem ninguém saber nada sobre pintura e restauração. Ninguém sabia de nada, como preparar tela, como pintar.” (CLAUDIO, 2012. p.95). Embora os componentes do grupo sejam ainda inexperientes, eles encontram-se em torno do mesmo desejo de aprender novas técnicas e melhorar juntos.

## 2.11 CLUBE DA GRAVURA

A fim de trazer uma nova habilidade para o Atelier, uma atividade artística característica do Nordeste, em 1952, Abelardo da Hora teve a ideia de criar o Clube da Gravura, a exemplo de outros que existiam no Brasil, como era o caso do Clube da gravura de Porto Alegre<sup>5</sup>, iniciado em 1950. Cada membro do Clube tinha a obrigação de realizar uma gravura todo mês. Samico participou desde o início. Sendo Abelardo escultor e usando esse material no seu trabalho, resolveu que seria prático e econômico fazer a matriz da gravura numa placa de gesso. Samico recorda que um dia o próprio Abelardo o questionou: “que

<sup>5</sup> **Clube da gravura de Porto Alegre:** “A fundação do Clube de Gravura de Porto Alegre em 1950 dá-se no interior de um movimento de renovação das artes no Estado do Rio Grande do Sul que remonta aos anos de 1930, à criação da Associação Antonio Francisco Lisboa (1938) - que se opõe ao Instituto de Belas Artes - e à intensa atuação da Editora Globo, que, com a Livraria e a revista Globo, tem papel decisivo no incremento das artes visuais e da literatura na região, auxiliando na divulgação das conquistas estéticas do modernismo de 1922. Uma atitude claramente programática e o uso de técnicas como a xilogravura e linoleogravura definem o perfil do grupo, do qual participam Glênio Bianchetti (1928), Danúbio Gonçalves (1925) e Glauco Rodrigues (1929-2004), entre outros. A defesa da arte figurativa - contra “as manifestações cosmopolitas e antinacionais do abstracionismo”, nos termos de Vasco Prado -, a temática regional gauchesca e o folclore, o registro da vida do trabalhador rural e urbano, assim como as lutas da classe trabalhadora e a tentativa de levar a arte ao povo, constituem as molas mestras do projeto do Clube de Gravura de Porto Alegre.” (ENCICLOPEDIAITAUCULTURAL, Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao335918/clube-de-gravura-de-porto-alegre>>. Acesso em 12/08/2016).

nome vamos dar a essa gravura? Eu mesmo respondi: gravora, quer dizer, gravura pensada por Abelardo da Hora!” (SAMICO,1998. p.21). Zombando um pouco desta técnica curiosa, Samico estava insatisfeito com o resultado da impressão. Esta primeira gravura (figura 8), mostra o desejo do artista em utilizar cores (a cor azul), enquanto a técnica em si destaca em particular o preto e o branco.



**Figura 6:** Pescadores com redes, Gilvan Samico, 1953.

**Fonte:** Site Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 16/11/ 2016.

Samico vai dizer: “Não foi por minha escolha. Abelardo achou que era fácil fazer um contorno de madeira e encher de gesso em cima de um vidro. Quando secava, já estava polido. Foi assim que justificou. Mas o gesso é quebradiço, um material horrível para se gravar. Eu dizia: ‘Abelardo, a gente com tanta madeira...’, mas não tinha jeito (SAMICO, 2004. p.24)”. Assim foi a única gravura desse tipo que ele fez no Clube.

Em seguida Samico faz o uso de novas técnicas e surgem suas primeiras impressões em madeira, mais conhecidas como xilogravura, que ele irá experimentar em casa. Neste momento, o gravador começa a existir. Para ele, a gravura foi uma espécie de “topada, um acidente de percurso” (SAMICO, 2004. p.24). Dentro deste clube, ele irá adquirir experiência que vai levá-lo para a sua escolha final.

## 2.12 O FIM DO ATELIER

Em 1957, Gilvan Samico decidiu passar um tempo em São Paulo, uma cidade que vai atraí-lo por sua vitalidade artística. Naquele mesmo ano, ele recebeu um prêmio de Gravura do XVI Salão Anual de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco, das mãos de Aloísio Magalhães, que era membro do júri. Nesta ocasião, os dois homens vão se conhecer, e, ao longo da conversa, Aloísio faz um pedido a Samico, que está de partida para São Paulo, para enviar um pequeno bilhete ao seu grande amigo Lívio Abramo, que vivia na cidade paulista.

Ao longo dos anos, o Atelier enfrenta algumas dificuldades, nomeadamente de ordem financeira, que faz com que o grupo se mude para vários locais de reunião até terminar na rua da Matriz. Em fins de 1957, o Atelier tinha sido liquidado por causa de uma conta de aluguel enorme, pois foi gradualmente abandonado por seus próprios membros. Segundo Samico, “um dia, [...] o dono da casa adentrou no Ateliê, foi pegando o que estava nas paredes, pelos cantos e foi jogando no quintal (SAMICO, 2004. p.23)”, de modo que muitas cópias de gravuras, desenhos e quadros de Samico desta época foram perdidos.

Assim se desfez o Atelier Coletivo, que funcionou de fevereiro de 1952 a outubro de 1957, na capital pernambucana, e de onde saíram vários dos mais importantes nomes que militam nas artes plásticas da região, exercendo influência, como grupo, na comunidade artística do Estado, por consequência, do Brasil.

## 2.13 UM JOVEM ARTISTA INFLUENCIADO PELOS MESTRES EXPRESSIONISTAS DA GRAVURA BRASILEIRA (1957-1965)

### 2.13.1 São Paulo (1957)

Ao se mudar para São Paulo em 1957, Samico vai procurar o gravador Lívio Abramo, que então ensinava numa escola mantida pelo Museu da Arte Moderna (MASP) e ele falou: “Eu estou ensinando gravura na Escola de Artesanato. Você quer uma bolsa?” (SAMICO, 2004. p.24). No outro dia, Samico frequentava a oficina de gravura do Museu com Lívio Abramo, paulista de Araraquara, experimentando suas primeiras gravuras em linóleo. O mestre fundou em 1960 o Estúdio Gravura, em São Paulo, que buscava aliar arte, artesanato e indústria. Ele foi uma das grandes influências a repercutirem sobre a jovem gravura brasileira, representado por Camila Cerqueira Cezar, Hans Grudzinsky, Zita V. De Barros, Moacyr

Rocha, Ely Bueno, Edith Jimenez, Tereza Labriola, Cristina Sardinha, Amélia Toledo etc. (LEITE, 1966)

A partir de seu aprendizado com Lívio, Samico passou a elaborar as texturas de modo a organizar a composição de gravura. Exploraram 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 na representação de elementos naturais ou urbanos (FONSECA, 2014). De fato, Lívio desenvolveu xilogravuras, cujas composições chegaram a se aproximar do abstrato a partir do uso de texturas, como assim presente na gravura “Castillavieja”, de 1953 (Fig.9). Ele vai, assim, criar uma linguagem pessoal, “equidistante do figurativismo e do não-figurativismo, uma linguagem de mestre autêntico de seu meio expressivo” (LEITE, 1966. P.25).



**Figura 7:** Castillavieja, LivioAbramo, 1953.

**Fonte:** Site Catalogo das artes. Disponível em: <<http://www.catalogodasartes.com.br/>>. Acesso em: 07/11/2016.

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 este prevalecesse sobre a forma. Mas Samico vai dizer que, antes de seu encontro com Abramo, ele “não tinha muita preocupação com ideias ou pesquisas. Fazia o que me vinha à cabeça.” (SAMICO, 1998. p.22). Em contato com o professor, o jovem Samico aprende assim a pensar a sua gravura, mas através de um trabalho de pesquisa e composições antes da criação final.



**Figura 8:** A mão, Gilvan Samico, 1957.

Fonte: Site Pinterest Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<https://za.pinterest.com/source/enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 09/12/2016.

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.

Nesse momento, Samico era um funcionário público no Recife e podia requerer três meses de licença para fins culturais. Ele recebeu uma bolsa de estudos de seis meses que dava direito a assistir às aulas na Escola de Artesanato. Além disso, ele tinha férias e direito a uma licença-prêmio, pagas como estivesse trabalhando. No entanto, chegou o momento em que o dinheiro se esgotou, e ele precisava conseguir um ganha-pão ou ir embora. Neste momento crucial, Samico encontrou o seu primo, de passagem em São Paulo. Preocupado, ele convidou-o para ficar um tempo em seu apartamento no Rio. Depois disso, quando Samico anuncia sua partida para o Rio, Lívio disse: “Eu sou compadre de Oswaldo Goeldi. Você quer uma

apresentação para ele? ” (SAMICO, 2004. p.25). A história se repete para o artista, foi o segundo "quer" e "sim" na sua jovem carreira, permitindo-lhe fazer valer o seu estilo e aperfeiçoar sua técnica.

### 2.13.2 *Rio de Janeiro (1958-1965)*

Gilvan Samico se mudou para o Rio, onde Oswaldo Goeldi se tornou seu mestre, com a ajuda de Lívio Abramo que lhe deu uma entrada para frequentar o curso livre de Gravura na Escola de Belas Artes. Apesar do número baixo de alunos, Samico era muito tímido para trabalhar em grupo, mesmo vivendo com um grupo. De modo que ele vai dizer: “Quando estava de frente para um cavalete, se chegava um por trás, eu parava. Com Goeldi, o que aprendi foi ouvindo e observando” (SAMICO, 2004. p.25). Uma das razões que o tornaram menos produtivo nesta fase.

Como professor, Goeldi era “muito parcimonioso com o trabalho dos outros, limitava-se a dar poucos conselhos, mas o fazia com rigor e seriedade” (SAMICO,1998. p.23). Segundo Samico, ele não era muito expansivo, mas uma pessoa boa de conviver. Na sala de aula, o mestre da gravura vai explicar o seu processo de criação e de como encontrar o lugar certo para mexer na gravura. Como aluno, Samico “ficava pelos cantos, e isso chamava atenção” (SAMICO, 2004. p.25). No entanto, continua a ser muito atento aos comentários do professor sobre os trabalhos da turma.

### 2.13.3 *A linguagem Goeldi*

A Arte de Goeldi é uma arte que fala com o poético, o filosófico, o macabro e o fantástico, através de uma influência literária que será alimentado no seu trabalho. Além disso, muitos aspectos de sua arte vão fazer eco com a arte de Bosch, Goya, Daumier e Munch. Manuel Bandeira descreveu o trabalho de Goeldi como uma obra que “tem a brutalidade sinistra das misérias das grandes capitais, a solidão das casas de cômodos onde se morre sem assistência, o imenso ermo das puas pela violência de sois explosivos”. (LEITE, 1966. p.16). Grande representante do fantástico, Ele vai atualizar e modernizar essa temática antiga.

Em 1936, Goeldi começa suas primeiras experiências de gravuras integrando a cor (Fig.11). Levantará como mestria sem réplicas no gênero nas artes plásticas no Brasil. Ele obteve tanto êxito neste ofício que atingiu um nível em que “a cor integra-se à gravura e passa a ser cor gravada. ” (LEITE, 1966. p.15). Grande artista de sua geração, Goeldi tem uma

concepção ética da sua profissão dizendo que: “Nunca sacrifiquei a qualquer modismo o meu próprio eu - caminhada dura, mas a única, que vale todos os sacrifícios.” (LEITE ,1966. p.14).



**Figura 9:** Perigos do Mar, Oswaldo Goeldi, 1936.

Fonte: Site Centro Virtual Goeldi. Disponível em: <[www.centrovirtualgoeldi.com.br](http://www.centrovirtualgoeldi.com.br)>. Acesso em: 10/09/2016.

#### *2.13.4 Uma fase Expressionista com influências de dois mestres*

Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi são considerados como ilustres mestres dos anos 30, na “fase heroica” (1908-1945) da gravura brasileira moderna. Contudo, o início real da afirmação da gravura no Brasil foi nos anos 40 e início dos anos 50, que promovam uma xilogravura “de cunho social especialmente com Renina Katz, Fayga Ostrower, Mário Gruber que funda o Clube de Gravura de Santos, Carlos Scliar que funda com Vasco Padro, Glênio Bianchetti, Danúbio Vilamil Gonçalves, Glauco Rodrigues, Edgar Koetz, o de Porto Alegre.” (CLAUDIO, 1984, p.22).

Como toda aquela geração, Gilvan Samico foi, portanto, influenciado por dois mestres da gravura expressionista brasileira. Na sua produção da década de 1950, era clara a presença dos mestres dos quais recebeu lições diversas: “do primeiro, a autonomia gráfica e a exuberância do traço; do segundo, o uso contido da cor e do espaço. Lições que, nesse período formativo, serviram à representação de seu entorno provisório (São Paulo inicialmente, depois Rio de Janeiro), ou de lugares distantes lembrados (Recife, sobretudo)” (CORREIA, 2004, p11). O corte da madeira, de caráter primitivo, propositalmente, realizado por Goeldi e

Abramo, deixando restos que lembram os riscos do lápis, ainda não possuía o rigor que irá caracterizar sua obra futura.

Para Moraes, nesses anos longe do Nordeste, Samico gravou atmosferas soturnas com poucos traços e passou a tratar a cor como entidade autônoma por influência de Goeldi. Em seu aprendizado com Goeldi, Samico explorou a síntese no traço, representou quase sempre retratando figuras misteriosas e sombrias em cenas noturnas, porém não carregadas de carga dramática (Fig.12), como os expressionistas europeus. Sua xilogravura estava tão noturna, que até o próprio Lívio dizia: “Samico, por que você está gravando no escuro?” (SAMICO, 2004. p.25)

Na sua fase no São Paulo e Rio de Janeiro, a gravura de Samico se confunde com a produção de influência expressionista alemã de Goeldi e Abramo. Segundo Amy Dempsey, em seu livro “Styles, schools and movements”, Expressionismo é um termo que tem sido amplamente aplicado a drama, artes visuais e literatura no início do século XX, em sentidos diferentes. Estas novas formas de arte, que costumavam usar cor e linha simbólica e emotiva, estavam em um sentido, inverso do Impressionismo: em vez de registrar uma impressão do mundo à sua volta, o artista imprimiu seu próprio temperamento sobre a sua visão do mundo. Este conceito de arte foi tão revolucionário que “Expressionismo” tornou-se sinônimo de arte "moderna" em geral.



**Figura 10:** Leitura na praça, Gilvan Samico, 1958.

**Fonte:** Site Maria Antônia USP. Disponível em: <http://mariantonia.prceu.usp.br> >.

Acesso em: 19/10/2016.

Com seu aprendizado com os dois grandes mestres da xilogravura brasileira, Samico criou uma técnica única de xilogravura, o corte dele promove um resultado minuciosamente refinado, quase se confundindo com uma impressão industrial. Um traço e um corte que ele perfectiona também do lado de seu conterrâneo Aloísio Magalhães trabalhando como arte finalista no escritório de projetos de design.

A partir de 1960, Samico começou a se afastar do modelo expressionista para encontrar gradualmente a sua nova estética pessoal. Com a xilogravura “Dama de Luva” de 1956, Samico integrou elementos de cor e, gradualmente, sua próxima produção foi mais clara onde o branco estava cada vez mais presente.



**Figura 11:** Dama com luvas, Gilvan Samico, 1959.

**Fonte:** Site Pinacoteca. Disponível em:  
<http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?mn=545&c=acervo&letra=G&cd=2670>  
 Acesso em: 08/11/2016.

Para o artista sua produção da década de 50 não tinha estilo particular. E, segundo ele, tinha “mais a sinalização para o Lívio do que para o Goeldi.” (SAMICO, 2004. p.33), mas gradualmente Samico sentiu o desejo de fugir da influência deles. Naquela época Samico

começou a ser conhecido por participar de exposições, as gravuras começaram a ser notadas, a crítica começou a falar. Apesar disso, se sentia insatisfeito com sua xilogravura, ele achava que era uma “coisa de europeu, de frio, de países que estavam em guerra, de melancolia, algo esquisito” (MOLINA, 2012).

Em seguida, numa dessas vindas em Recife, nos inícios dos anos 60, Samico se encontrou com Ariano Suassuna, que irá abrir seus olhos para uma figuração e temática diferentes. Depois de muitos anos de distância de Recife, a saudade nordestina irá expressar forma plena na nova estética adotada por Samico, tornando-se um dos maiores artista plásticos do Movimento Armorial.

### 3 UMA VONTADE DE “BRASILIDADE” INFLUENCIADA PELO MOVIMENTO ARMORIAL

#### 3.1 O MOVIMENTO ARMORIAL

#### 3.2 CRIAÇÃO E CONTEXTO

##### 3.2.1 *Contexto pré-criação do movimento Armorial*

O Movimento Armorial não surgiu do nada. Ele se inseriu dentro de uma dinâmica que nasceu desde a criação da nação brasileira e com a afirmação da identidade cultural do país. É notadamente através da criação artística que a vontade de "brasilidade" vai se manifestar.

O sociólogo Renato Carneiro Campos evoca o escritor João Guimarães Rosa<sup>6</sup> e o compositor Heitor Villa-Lobos<sup>7</sup> como artistas precursores do Movimento Armorial através do uso de um “tom” popular embelezado por aspectos heráldicos e emblemáticos, como no caso de Guimarães. (SANTOS, 2009, p.22)

Apesar de Ariano Suassuna negar todas as ligações com o Movimento Regionalista dos anos 30, formulado por Gilberto Freyre, existem, no entanto, certas visões ideológicas compartilhadas pelos dois movimentos. Gilberto Freyre, sociólogo e escritor, permitirá a conscientização regional no ambiente intelectual recifense durante muitos anos, especificamente com o seu “Manifesto Regionalista de 1926”.

Achar semelhanças entre o romance de Suassuna e o regionalismo permite inseri-los em uma tradição literária que começa a partir do romantismo brasileiro, passando pela Escola do Recife, pelo Manifesto Regionalista, chegando até a poesia armorial. O projeto literário do armorial seria, então, o último “projeto brasileiro ‘humanista’ e ‘moderno’ por excelência”. (AGUIAR, 2010, p.23)

---

<sup>6</sup> **João Guimarães Rosa** (Cordisburgo 1908-Rio de Janeiro 1967): “Ele fez uso do material de origem regional para uma interpretação mítica da realidade, através de símbolos e mitos de validade universal, a experiência humana meditada e recriada mediante uma revolução formal e estilística. Nessa tarefa de experimentação e recriação da linguagem, usou de todos os recursos, desde a invenção de vocábulos, por vários processos, até arcaísmos e palavras populares, invenções semânticas e sintáticas, de tudo resultando uma linguagem que não se acomoda à realidade, mas que se torna um instrumento de captação da mesma, ou de sua recriação, segundo as necessidades do ‘mundo’ do escritor”. Disponível em: < <http://www.academia.org.br/academicos/joao-guimaraes-rosa/biografia>>. Acesso em 17/01/17.

<sup>7</sup> **Heitor Villa-Lobos** (Rio de Janeiro, 1887-1959): Em 1905 visitou o norte do Brasil, onde está interessado na música popular que descobre. Villa-Lobos ocasionalmente gravou canções. Em 1906, visitou o Sul. Ele estava desapontado com a música que ouve, porque esta estava muito influenciada por imigrantes europeus. Em 1907 retorna ao Rio. Compôs Cânticos Sertanejos para pequena orquestra. Disponível em: <[https://www.musicologie.org/Biographies/v/villa\\_lobos.html](https://www.musicologie.org/Biographies/v/villa_lobos.html)>. Acesso em: 17/01/17 (tradução nossa)

Na década de 50, a produção artística brasileira irá interagir com intensas transformações sociais e culturais por quais o país atravessava, tais como o “o incremento do processo de industrialização com o governo Juscelino Kubitschek e o chamado ‘milagre brasileiro’ do Golpe Militar de 64”(AGUIAR, 2010, p.22). Assim, observa-se naquele tempo um país cada vez mais aberto ao capital estrangeiro, à indústria cultural, à cultura pop e caminhando para um desenvolvimento urbano sem precedentes, com o crescimento da violência e dos conflitos sociais que hoje tão bem conhecemos.

Os anos 60 serão marcados pela valorização da cultura e da arte popular como substrato para a criação de uma arte enraizada e substancialmente brasileira. Nessa época, a produção artística nacional irá discutir a escolha da representação imagética para um país que tem muitas diferenças internas. Assim, surgirão artistas destacando o caráter contraditório do Brasil e, portanto, justapondo o moderno com o arcaico e o popular com o erudito (SANT’ANNA, 2007). Entre os artistas cuja produção aparecem temas populares estão: Manezinho Araújo, Aldemir Martins, Glauco Rodrigues, Carybé, Carmélio Cruz, Lula Cardoso Ayres, Genaro de Carvalho, dentre outros.

### 3.2.2 *A criação do movimento Armorial*

Nos anos 70 surgia um movimento artístico, denominado Movimento Armorial, que procurava fundir elementos eruditos com os da cultura popular nordestina. Um ideal imaginado e construído com dedicação pelo escritor Ariano Suassuna e que se propagou em obras fundamentais de diversas expressões artísticas, da literatura ao cinema.

O Movimento Armorial foi lançado em 18 de outubro de 1970, com o concerto da recém-criada Orquestra Armorial, na Igreja São Pedro dos Clérigos, no Recife, e “em pleno regime militar, com o apoio da Universidade Federal de Pernambuco e do Conselho Federal de Cultura” (NEWTON JUNIOR, 2011c, p.40). Junto a isso havia também uma exposição de artes plásticas. No texto do programa dessas manifestações, Ariano Suassuna, na época diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, revela oficialmente a existência do Movimento Armorial ao público (SANTOS, 2009, p.21).

No entanto, o termo “armorial” surgiu bem antes de seu lançamento em 1970, especialmente na produção literária de Ariano Suassuna, “com o poema Canto armorial, escrito em 1950” (AGUIAR, 2010, p.23). Entre 1958 e 1970, Ariano Suassuna escreveu o *Romance d’A Pedra do Reino e do Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, trabalho que vai sintetizar princípios armoriais, formando a base teórica do Movimento.

### 3.2.3 A definição de uma arte

O Movimento Armorial tinha como intenção reunir poetas e gravadores, músicos e escritores, pintores e homens de teatro, ceramistas e bailarinos, em torno de um projeto cultural para a realização de uma arte erudita brasileira, e não apenas nordestina. A ideia de Suassuna era que os artistas brasileiros fizessem, em relação à sua região, o que os nordestinos faziam em relação ao Nordeste, isto é, pesquisassem a fundo as manifestações da cultura popular para usá-las como ponto de partida para as suas criações. Contudo, as obras ditas armoriais não foram criadas a partir de uma teoria previamente estabelecida, “ao contrário, foram as obras, já realizadas, que geraram uma teoria”(MORAIS, 2005, p.70).

A ideia central do Movimento Armorial é partir da cultura popular, das raízes do Brasil, para a criação de uma arte erudita. O Movimento Armorial, no início, estava, portanto, delimitado no espaço ao quadro nordestino, e mais particularmente sertanejo e rural. Assim, artistas se reuniram com uma vontade de “nordestinidade” assumida e afirmada, pelo fato de que todos os artistas armoriais vivem na região Nordeste e resistiram à atração cultural e financeira das capitais do Sudeste.

O Armorial possui duas linhas de ação principais: “recriar uma arte erudita a partir do romanceiro popular nordestino e aproximar essa criação à heráldica, à cultura dos emblemas, dos estandartes e das alegorias” (AGUIAR, 2010, p.23). De fato, a arte armorial tem uma ligação com o espírito mágico dos folhetos de cordel, com a música de viola, rabeça ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a xilogravura que ilustra suas capas. Nessas histórias escritas, os escritores irão aproximar-se de uma certa atmosfera mágica, encantada, épica e barroca, que seriam típicas desse popular.

### 3.2.4 Uma evolução em três fases

O Movimento Armorial, concebido e desenvolvido por Ariano Suassuna, evoluiu ao longo do tempo. De 1970, data da proclamação do movimento, até o final de 1974, quando Suassuna deixa a direção do DEC, estende-se a fase dita experimental do movimento, a fase propriamente armorial. As pesquisas “avançam em todas as direções, musicais em primeiro lugar” (SANTOS, 2009, p.28). No campo das artes plásticas, nesse período, os artistas foram menos numerosos e mais furtivos. Essa fase se caracteriza por uma produção artística baseada quase exclusivamente no folheto do cordel, “como uma espécie de ‘bandeira’[...] a partir das xilogravuras que ilustram suas capas” (NEWTON JUNIOR, 2011b, p.38).

A data de 18 de dezembro de 1975 marcou o início da segunda fase, a Romançal, com a estreia, no Teatro de Santa Isabel, da Orquestra Romançal Brasileira. Essa etapa iria ser concluída com a “retirada de Suassuna da vida literária, a 9 de agosto de 1981, através da publicação no Diário de Pernambuco, do artigo ‘Despedida’ ” (NEWTON JUNIOR, 2011d, p.40).

Depois, em 1995, com o lançamento do projeto Cultural Pernambuco-Brasil, forjado por Suassuna para ser executado ao longo de sua gestão como Secretário Estadual de Cultura, inicia-se a terceira fase do Movimento, que Suassuna chama de Arraial. Esta fase é caracterizada pela preocupação de vincular a produção armorial com arte de todos os povos da América do Sul, e do chamado "Terceiro Mundo"(NEWTON JUNIOR, 2011d, p.40).

A partir desta fase, o movimento vai conhecer um impulso de abertura para outras influências fora de uma visão nacional e, por vezes, discriminante e fechada. O Movimento Armorial vai interagir principalmente com a cultura popular dos países formados a partir da dominação de um povo sobre outro. A abordagem armorial seria como um ato de resistência para lutar contra todos processos de desvalorização da cultura brasileira e, ao mesmo tempo, para destacar a criação artística do país.

### 3.3 SAMICO EM BUSCA DE SUAS RAÍZES (1960-1965)

Mas foi no início dos anos 60, insatisfeito com a gravura que produz, quando Samico vai ser influenciado por Ariano Suassuna, um amigo próximo.<sup>8</sup> Essa discussão vai mudar radicalmente a criação de Samico. O artista, falando com Suassuna sobre seu desejo de mudar sua arte para alguma coisa mais brasileira, recebe do amigo o conselho de mergulhar no mundo do cordel e dos gravadores populares. Ariano Suassuna revela que deu, dessa forma, “o caminho temático para Samico, foi uma orientação sobre um universo para ele explorar” (NEWTON JUNIOR, 2011a, p.41).

Anos depois, em 1970, convidado por Ariano Suassuna, Samico passa a integrar o Movimento Armorial, reafirmando seu pertencimento à cultura popular. Sua produção é voltada para a recuperação do romanceiro popular e da literatura de cordel.

Mas, na realidade, estas referências regionais relacionadas com a cultura nordestina passam a ser mais indiretas em seu trabalho. Como Samico (2013) revela: “O cordel e a gravura popular foram apenas um caminho, um mote, sugerido por Ariano Suassuna”, e

---

<sup>8</sup> Eles se conheceram no Atelier Coletivo, na Rua da Soledade, em Recife, onde o escritor foi convidado para um debate sobre arte. Ariano Suassuna esteve no Atelier Coletivo por apenas uma noite.

completa: “Eu vinha fazendo uma gravura muito carregada de preto, muito noturna, e ele me disse que o Nordeste era cheio de gravadores populares que valorizavam a luz”.

Quando Samico foi questionado sobre sua participação no Movimento Armorial, ele teve respostas muito contrastantes. Ao que parece, sem a orientação de Ariano Suassuna, Samico provavelmente nunca teria desenvolvido seu estilo artístico neste sentido. Segundo o filho de Samico Marcelo, foi Ariano quem o colocou no Movimento Armorial sem o consentimento do artista. No entanto, Samico nunca iria negar a influência considerável do movimento sobre sua criação e particularmente de seu amigo Ariano. Mas parece que, apesar das obras de Samico estarem presentes em todas as exposições do Armorial, o movimento foi somente uma fase na evolução da artista que lhe permitiu revelar a sua própria identidade estética.

No entanto, sabemos que as características formais do trabalho de Samico influenciaram consideravelmente Ariano Suassuna na sua definição de posição teórica sobre a pintura no Movimento Armorial, “com o achatamento dos traços, a figuração estática, a utilização de cores puras e, evidentemente, com a temática do romanceiro, onipresente nas xilogravuras, serigrafias e pinturas” (SANTOS, 2009, p. 54).

### 3.4 A XILOGRAVURA: UMA TÉCNICA ENTRE ARTE E ARTESANATO

A gravura tem a sua origem na arte da ourivesaria, mas está também estreitamente relacionada com impressão de textos. Desde o início, a impressão torna-se o meio que permite ao homem deixar o testemunho de seu pensamento e os olhos do mundo do seu tempo. A técnica da xilogravura nasceu no Ocidente, no século XV. Na época, ela era usada principalmente para fazer imagens religiosas e ilustrações de provérbios ou temas populares (SALAMON, 2011, p.238).

A xilografia ou xilogravura (gravura sobre madeira), entretanto, esteve presente no Brasil já na primeira metade do século XIX. Os primeiros gravadores vindos de Lisboa, chegaram no Brasil em 1809 (COSTELLA, 1984, p.88). A disseminação nacional desta técnica vai demorar algum tempo, até chegar aos anos de ouro da xilogravura no Brasil, na década de 50 (COSTELLA, 1984, p.108). Assim, a gravura conhece um sucesso que atinge seu apogeu entre os anos 1955 e 1965 e que pode ser descrito a partir do desenvolvimento de uma xilogravura, geralmente figurativa e expressionista, em que aparecem temas fantásticos, de origem popular ou não (SANTOS, 2009, p.194).

Foi durante este período que Samico vai começar a ser conhecido como um grande gravador brasileiro, por meio de seu absoluto domínio da técnica entre a arte e a artesanato (a xilogravura é uma arte, mas também pode ter uma função prática, pois serviu desde o início da sua história como técnica de impressão de mídia de comunicação). No caso do trabalho de Samico, a xilogravura revela tanto as qualidades técnicas quanto as qualidades artísticas do criador, ao elaborar suas obras desde a concepção da ideia inicial até a impressão final, o que é raro no campo da xilogravura. Na verdade, a impressão é uma obra múltipla e quem executa deve ter tanto talento artístico quanto artesanal. Cada cópia produzida é uma parte integrante da obra, ou melhor, é a obra, e é, em qualquer caso, autêntica. Além disso, cada impressão é feita separadamente e, portanto, pode ter diferenças imperceptíveis que a caracterizam e a tornam, na verdade, única. Walter Benjamin disse que cada reprodução de uma obra de arte passe pelo *hic e nunc* (o aqui e agora em latim) ou seja, as “alterações materiais que a obra pode sofrer” (2012, p.181) tudo ao longo da sua história. Samico realiza assim gravuras ditas originais, isto quer dizer, feitas inteiramente por ele mesmo, imaginando o tema, executando a composição e gravando a própria imagem. Em um só personagem Samico é o artista criador e o entalhador do lenho.

Segundo Farias (2005, p.15) “o caráter artesanal da obra de Samico, efetivamente incomum pela destreza técnica e pelo rigor que o leva da escolha da madeira até a invenção e fabrico de instrumentos, finalizando pela impressão que ele, (...) não delega a ninguém”. Além de criar e executar suas obras, Samico produz suas próprias ferramentas, além de, no seu tempo livre, criar obras em marchetaria (Fig.14) e móveis para sua casa. É curioso que Samico trabalha com técnicas diversas, incluindo a pintura sobre azulejos (Fig.15 e Fig.16) e a criação de estampas para tecidos recordando “Uma mulher vestida de sol”, a primeira peça de Suassuna (Fig.17).

Em uma entrevista, ao ser questionado sobre a natureza de seu trabalho, Samico faz a seguinte revelação:

Antes de ser gravador, sou artesão e marceneiro. Alguns móveis da minha casa foram feitos por mim. [...] Mas não é de artista, com letra maiúscula, aquele peso, eu vou improvisando. Para mim, o que é importante é que um bom trabalho feito por um marceneiro é tão bom quanto uma gravura. (SAMICO, 2008).

A busca da harmonia e do desejo de combinar arte e artesanato, como o faz Samico, pode ser parecido com a filosofia sustentada pelo fundador da escola Bauhaus, Walter Gropius, que tinha como desejo combinar os requisitos da arte e do artesanato. Hoje, parece que a oposição entre arte-artesanato é obsoleta. Anteriormente, assemelhava-se arte “comme

un mouvement symbolique désintéressé, un ensemble de biens ‘spirituels’ dans lesquels la forme prédomine sur la fonction et le beau sur l’utile” (CANCLINI, 2010, p.252)<sup>9</sup>, enquanto o artesanato apareceu como outra coisa, como se tivesse uma destinação útil do objeto. Existe também outro preconceito que a arte produz obras únicas, que não podem ser repetidas, enquanto o artesanato é produzido em série. Contudo a obra de Samico é um exemplo contrário perfeito.



**Figura 12:** Caixas de marchetaria, Gilvan Samico.

**Fonte:** Fotografia de Felipe Ferreira.



**Figura 13:** Pássaro, Gilvan Samico, Pintura sobre azulejo, 15x15cm.

**Fonte:** Site Altit. Disponível em: <  
<http://altitgallery.com/gilvan-samico/>>.

Acesso em: 10 /11/2016.

<sup>9</sup> “como um movimento simbólico desinteressado, um conjunto de bens ‘espirituais’ em que a forma predomina sobre a função e a beleza sobre o útil” (tradução nossa)



**Figura 14:** Azulejaria, detalhe da cozinha da casa do artista.

**Fonte:** Catálogo de exposição: “Linhas, trançados e cores no reino de Gilvan Samico”, curadoria de Renata Pimentel.



**Figura 15:** Estampa de Gilvan Samico, Estilista Alceu Pena, Rhodia coleção, 1968.

Fonte: Site MASP. Disponível em: <  
<http://www.masp.org.br/masp2010/pdf/Rhodia-lista-de-obras.pdf>>. Acesso em: 10/11/2016.

### 3.5 A LITERATURA DE CORDEL: UMA PARTE DA MEMÓRIA COLETIVA

No século XX, a xilografia brasileira dos grandes centros (do Sul) começa a integrar-se no mundo das artes plásticas. Paralelamente a isso, a ilustração dos folhetos de cordel do Nordeste conheceu um desenvolvimento e uma difusão fulgurante. A chamada literatura de cordel é uma versão tipografada de uma longa tradição oral. Perdem-se no tempo as origens da poesia popular nordestina, que sempre teve como figuras estelares os desafios dos repentistas. O repentista pode assemelhar-se a um sofista da Grécia antiga, adicionado ao gênio de Homero, cuja poesia cobre um enorme campo da literatura (LAPOUGE, 2011, p.31). De fato, a literatura de cordel é uma mistura sutil entre a historiografia clássica (Heródoto, o pai da história), a epopeia grega, a crônica medieval, o romance de cavalaria e também o conto das fadas (OLIVEIRA, 2017). E graças às oficinas tipográficas montadas para a impressão de jornais, essas produções poéticas puderam ser apresentadas sob a forma de texto impresso.

A partir dos trabalhos de Leandro de Gomes de Barros (1865-1918), o primeiro grande poeta de cordel, as publicações se difundiram por toda a região tradicional dos cantadores, isto é, os sertões da Paraíba, Rio Grande do Norte, Pernambuco e Ceará (COSTELLA, 1984, p.94). Essa atividade logrou até a divulgação no estrangeiro, quando “Robert Morel, em 1965, publicou na França o álbum ‘14 bois originaux gravés par Mestre Noza, accompagnés du récit de la croix de Jesus-Christ et d’une oraison populaire bretonne du XVIeme siècle’” (COSTELLA, 1984, p.95).

A partir dos anos 60, as gravuras do artista pernambucano passaram 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 e se tornam claras e iluminadas. A cor branca deixa de se limitar as linhas e pequenas áreas de luz e passa a ocupar a superfície da gravura (FONSECA, 2014).

O termo literatura de cordel vem da “literatura da corda que durante os dias de mercado, livretos populares estavam pendurados em uma corda esticada entre dois polos plantados no chão” (LAPOUGE, 2011, p.166). Dessa forma, Gilvan Samico terá como referência a literatura de cordel para fazer suas próprias interpretações, como podemos ver abaixo na obra Juvenal e o Dragão (Fig.18) relativa à capa de um folheto do Cordel (Fig.19).



**Figura 16:** Juvenal e o Dragão, Gilvan Samico, 1962.

**Fonte:** Blog Marisa Moss. Disponível em: <<https://marisamoss.wordpress.com/2013/06/14/samico/>>. Acesso em: 17/12/2016.



**Figura 17:** História de Juvenal e o Dragão, Xilogravura de João Martins de Athayde, 1974.

**Fonte:** Site Memórias Do Cordel. Disponível em: <<http://www.memoriasdocordel.com.br/>>. Acesso em: 17/12/2016.

Esta gravura refere-se ao título e à história de um famoso folheto de João Martins de Athayde. 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. 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 (SANTOS, 2009, p.198-199).

A luta do herói contra o dragão para libertar a princesa é o tema central da narrativa. Na gravura de Samico, a jovem luta contra “uma serpente alada, com cauda de peixe” (FONSECA, 2017, p.3804). Serpente alada, elegante, leve e aérea, não toca o chão, parece estar em movimento enquanto os outros elementos da gravura estão fixos. A luta não acontece, como no folheto, no fundo da gruta, mas na frente, permitindo, assim, uma construção do espaço da gravura em planos bem distintos: os cachorros no primeiro plano; depois, Juvenal e o dragão; e, no terceiro plano, a montanha com sua gruta. Se Juvenal e o dragão aparecem, inevitavelmente, como uma

nova interpretação da eterna luta entre o Bem e o Mal, a integração de numerosos elementos narrativos oriundos dos folhetos tende a desviar um pouco o maniqueísmo inerente a esse tipo de representação : o homem e o monstro lutam com armas desiguais (uma vez que o homem possui aliados poderosos e mágicos, os cachorros) para a posse e a dominação da terra e da mulher (SANTOS, 2009, p.201).

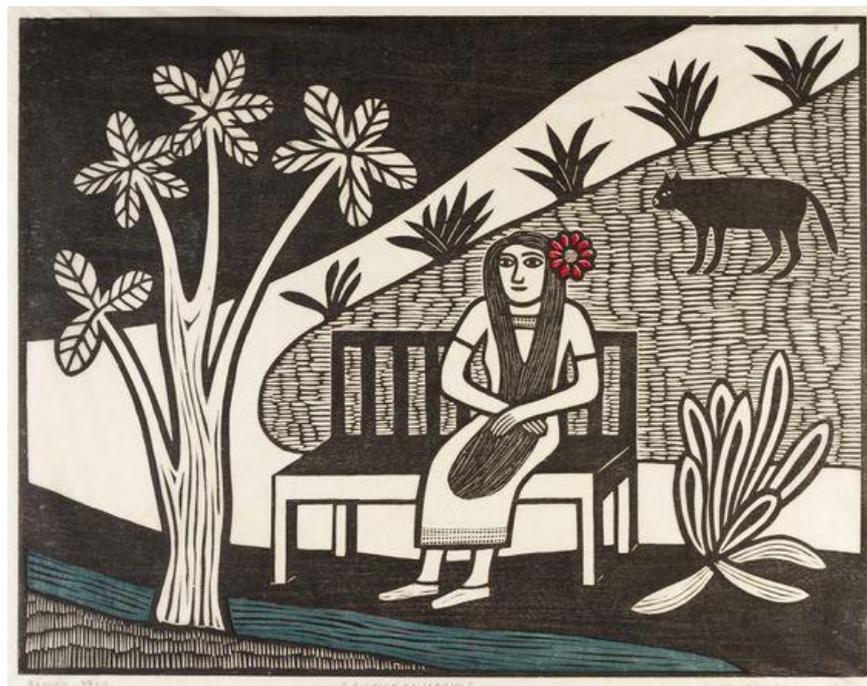
Mas o olhar privilegia o dragão, atraído pelo desenho elegante e as cores: dragão símbolo da natureza, da terra selvagem e árida que se recusa a submeter-se ao homem.

Na cultura cristã esse mito é encontrado, entre outras representações literárias e visuais, na vida de São Jorge, santo de origem oriental amplamente difundido entre a cristandade ocidental. São Jorge representa uma alegoria da vitória do cristianismo sobre o diabo e do bem sobre o mal. A fé e a devoção a esse santo atravessaram o oceano com a colonização das Américas e está presente na religiosidade do povo brasileiro manifestando-se em formas variadas. 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. 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. 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. Por serem três cães, fazem uma alusão à Trindade” (FONSECA, 2017).

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, e sua formação triangular parece reforçar o significado da Santíssima Trindade. A história de Juvenal e o Dragão adquirem “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” (FONSECA, 2017, p.37).

Dentro de um período que poderíamos chamar de *formativo* (1960-1965), onde a referência ao cordel é óbvia, Samico vai criar outras gravuras na mesma veia que “Juvenal e o Dragão” (1962), tais como: “João Maria e o pavão azul” (1960), inspirado n’*O romance do Pavão misterioso*; “O boi feiticeiro e o cavalo misterioso” (1963), que parece inspirado pela fábula *Boi Mandingueiro e o Cavalo Misterioso*; e a “Louca do Jardim” (1963) (Fig.20), que faz referência à história *Rosa branca da castidade*.



**Figura 18:** Louca do Jardim, Gilvan Samico, 1963.

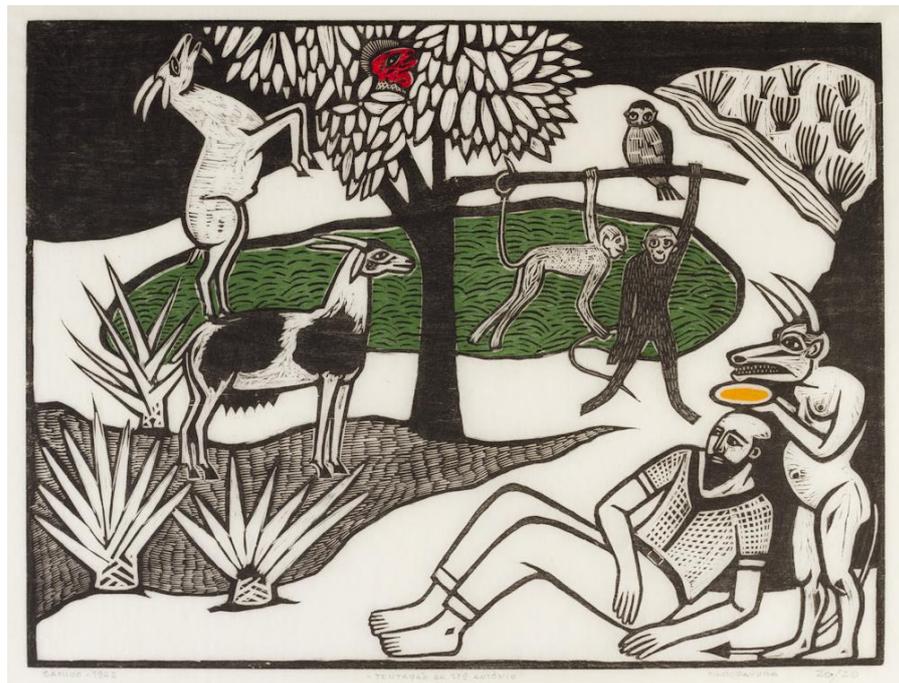
**Fonte:** Site Samico. Disponível em: <[mhttp://www.samico.art.br/obras?lightbox=dataItem-ilgx6fgy2](http://www.samico.art.br/obras?lightbox=dataItem-ilgx6fgy2)>. Acesso em: 10 /09/2016.

Dentro desta mesma fase, e ao mesmo tempo usando a estética relacionada com a gravura popular de cordel, Samico vai criar algumas gravuras sobre o tema da religião, tema

sobre o qual ele trabalhou durante toda sua carreira. Por exemplo, a gravura “*O pecado*” (1964) remete para o Gênese bíblico e à história do pecado original; ou também “*A tentação de Santo Antônio*” (1962) (Fig.21), que se refere a um texto escrito em latim entre 1261 e 1266. A *Lenda dourada*, de Jacques de Voragine, conta a vida de cento e oitenta santos e mártires cristãos, dentre eles a de Santo Antônio. Um trecho desta obra explica como Antônio foi tentado:

Antônio tinha vinte anos quando ouviu lida na igreja: ‘Se queres ser perfeito, vai, vende o que tens e dá-o aos pobres’. Então, ele vendeu todos os seus bens, distribuídos para os pobres e levou a vida de um eremita. Ele teve de suportar a partir dos demônios tormento incontáveis”. (BLASCO, 2017)

Depois disso, Antônio passou a viver como um eremita no deserto, mas ele se vê assombrado pelos erros e por mulheres desejadas e fugazes. Na interpretação feita por Samico, as mulheres não são representadas. No entanto, o cenário está montado em uma vegetação muito sertaneja e cheio de animais. O diabo é mostrado em primeiro plano, parecendo segurar o halo de Santo Antônio.



**Figura 19:** A tentação de Santo Antônio, Gilvan Samico, 1962.

**Fonte:** Catálogo de exposição: “Linhas, traçados e cores no reino de Gilvan Samico”. Curadoria de Renata Pimentel.

A partir de 1964, vemos uma gravura que começa a organizar-se simetricamente com o afastamento de representação naturalista, tal como a xilogravura “O triunfo da virtude sobre o demônio” (Fig. 22). O desenho passa a ser mais minimalista e organizado, com a presença

de linhas bem definidas que dão movimento à gravura. Gradualmente, Samico vai esboçar estilo e refinar sua técnica, o que lhe permite criar linhas e formas característicos de sua criação futura.



**Figura 20:** O triunfo da virtude sobre o demônio, Gilvan Samico, 1964.

**Fonte:** Site Das Artes. Disponível em: < <http://dasartes.com.br/materias/samico/>>. Acesso em: 05/11/2016.

Samico, assim, vai encontrar o seu caminho poético mergulhando em suas raízes, incluindo a gravura popular, para dar-lhe uma grande liberdade de imaginação de recriar essas histórias. Ele vai fazer mais do que ilustrar as histórias da literatura de cordel, irá transcender criando a sua própria narrativa. Dessa forma, a gravura de Samico terá um tom épico, satírico, trágico, obscuro, heroico, de moralidade e encantamento, tomando várias formas. De maneira direta ou indireta, a gravura de Samico consiste em imagens de caráter narrativo, que são imagens que contam histórias.

Esses contos populares de cordel irão, assim, permanecer de geração em geração, fazendo parte do repertório coletivo da cultura graças à uma imagética compartilhada (pescadores, camponeses, lavradores, boias-frias etc.). Usando essas imagens específicas da cultura popular do sertão, Samico vai criar um universo particular, em que se mesclam também informações eruditas.

### 3.6 UMA ARTE ENTRE CULTURA POPULAR E O ERUDITA

Samico vai justamente fazer esse elo entre o popular e o erudito. Samico, que é reconhecido como artista erudito, influenciado pelo tema do cordel, mergulha no popular. Porém, por estar conectado com o mundo das artes, sua arte é a expressão de um universo aberto.

Segundo Santos, o termo popular traz em si, como herança,

a complexidade da palavra povo, que designa, ao mesmo tempo, uma multidão de pessoas, os habitantes de um mesmo país que compõe em uma nação e a parte mais pobre dessa nação ‘em oposição com os nobres, ricos, esclarecidos’ [...] Num feixe semântico concorrente e, às vezes, contraditório, ‘popular’ designa o que vem do povo, o que é amado pelo povo. (2009, p.14).

Existe um preconceito em relação à cultura popular, como se fosse uma coisa menor em comparação à cultura erudita. Mas a criação de Samico permite a passagem do popular ao erudito, uma vez que o artista mergulhou no repertório da cultura popular ao referir-se aos diversos campos simbólicos eruditos. Segundo Ferreira Gullar (2005, p.57), amigo do gravador, a gravura de Samico “tem a simplicidade da gravura popular nordestina, que lhe deve ter servido de referência ou fonte; mas também a sofisticação, o requinte de uma arte culta, íntegra, no qual funde-se o ético e o estético”. Dessa forma, Samico ajudou a refundar a xilogravura nordestina, transportando-a do campo rústico e do funcional (capa de folheto) para dar-lhe uma visibilidade altamente formal, erudita e sofisticada.

Na realidade, é a própria noção de cultura popular que evoluiu e já não é simplesmente correspondente a sua oposição à cultura burguesa,

plus qu’à l’opposition subséquente qui l’avait identifiée à la culture ouvrière, pas plus qu’elle ne peut équivaloir à son association étroite avec la ‘culture de masse’, puisqu’elle est à la fois tout ça et autre chose en plus”<sup>10</sup>. (CANCLINI, 2010, p.2).

Através da reformulação do popular tradicional, podemos acreditar que o popular consiste em um híbrido e complexo processo, e utiliza como sinais identificadores elementos de diferentes classes e nações. A arte erudita e a arte popular agora estão construindo suas misturas inevitáveis designadamente através da sua interação com o simbolismo das massas.

O conceito de cultura popular é muitas vezes associado à preservação das tradições, caracterizada por um certo conservadorismo. As tradições foram gradualmente transformadas

---

<sup>10</sup> “Mais do que a oposição posterior que tinham identificado com a cultura de trabalho, mais do que ele não pode elevar-se a sua associação estreita com a ‘cultura de massa’, como ele é ao mesmo tempo tudo isso e algo mais”(Tradução nossa).

com o desenvolvimento moderno das nossas sociedades. Samico usará uma técnica chamada tradicional, interessado em manter o patrimônio cultural de uma região ao renová-la. De acordo com Martha Blache, a tradição é concebida como “um mecanismo [...] a invenção, projetada para o passado para justificar o presente” (2017, p.232). Samico não é um verdadeiro gravador tradicional, isto é, que ele não vai reproduzir a tradição, ele vai inventar a sua própria tradição de gravador reinterpretando histórias pessoais, inventadas ou ancestrais.

Samico é um gravador erudito que trabalha mergulhado no popular. A partir dos anos 60, vai voltar seu olhar para dentro do Brasil, para a arte popular e a tradição sertaneja. No entanto, muitas vezes dizemos que a arte erudita é muito devedora das influências estrangeiras. Isso agora nos leva a questionar se a gravura de Samico tem as características de uma arte chamada regional ou nacional?

### 3.7 UMA ARTE REGIONAL, NACIONAL?

Foi a preocupação de Samico em formular uma arte que tivesse as características de uma arte nacional que levou o artista a voltar-se para a manifestação da cultura popular como fonte temática de suas gravuras. Mas o que é uma arte chamada "brasileira"? Quais são as especificidades que caracterizam essa arte?

Para tentar responder a isso, definir a chamada arte brasileira, é necessário reconhecer em primeiro lugar a existência de uma identidade nacional. Para isso, devemos voltar um pouco na história. Após a descoberta do Brasil, em 1500, seguido anos de colonização e ondas de imigração, as primeiras manifestações de consciência de pertencer a uma nação brasileira nascente ocorreram na segunda metade do século XVIII (SILVA, 2009, p.23).

O modernismo cultural, em vez de ser desnacionalizado, deu ímpeto e fornece o repertório de símbolos para a construção da identidade nacional. Essa preocupação começou com o movimento de vanguarda dos anos 20. A diretiva parece ser: "Nós não vamos ser modernos se estamos nacionais", diz Renato Ortiz (1988, p.57). Ao criar o movimento antropofágico, Oswald de Andrade escreveu em seu Manifesto da Poesia Pau-Brasil, de 1924: “A arte brasileira deve ser brasileira. Isso significa que ela deve refletir a atmosfera física e moral de nossa terra e do nosso povo. Mas deve ser universal em seus conceitos gerais e na sua finalidade”. O preceito enunciado por este movimento vem em um momento em que o problema de assimilação das populações imigrantes foi particularmente sensível no Brasil. Dentro deste clima, percebemos o aumento da perda da coesão da identidade nacional.

Mais tarde, com o Movimento Armorial, lançado no início de 1970, e que Samico será parte nos primeiros escritos, os artistas armoriais eram convidados a apoiar-se nas origens barrocas e populares do “sangue nacional brasileiro”<sup>11</sup>. A busca pela real identidade nacional e a constituição de uma verdadeira cultura brasileira retornam com toda a força possível no Movimento Armorial. Então, como vimos, o movimento vai abrir-se de maneira que, em vez de limitar-se a um regionalismo ou nacionalismo estreito, incentiva uma viagem dentro das culturas brasileiras. O nacionalismo apresenta-se como uma “busca da diferença, da multiplicidade cultural e não como uma exaltação unanimista e nostálgica” (SANTOS, 2009, p.269).

No entanto, Ariano Suassuna falará da existência de uma mestiçagem cultural, mesmo porque segundo ele, a cultura ibérica, ancestral direta da cultura sertaneja nordestina, era exaltada por sua hibridização judaico-árabe-cristã (AMARAL, 2010, p.29). No entanto, Ariano era estritamente contra à ideia de massificação cultural. O autor pensava em selecionar, não apenas apropriar-se de todas as influências. Ariano não era contra a influência externa, mas ele pensava em termos de qualidade.

Mas na realidade, existe uma formalização da busca de identidade que é o coração da história da criação da cultura brasileira. O Brasil atual é o resultado de uma mistura de culturas que faz a metáfora do antropofagismo, um dado para o desenvolvimento da identidade cultural brasileira e o surgimento de uma arte autenticamente brasileira. Samico tinha um grande conhecimento sobre a cultura visual contemporânea e foi influenciado pela arte popular, não somente do Brasil, mas também de outros países. Todas as artes desenvolvem-se em relação a outras artes. Gradualmente, culturas vão perder a relação exclusiva com o seu território. A obra de Samico não tem território ou fronteiras, é tanto brasileira quanto internacional. Sem conhecer a arte popular brasileira, um *espectador lambda* não irá reconhecer imediatamente o toque brasileiro presente na gravura de Samico, mas poderá encontrar influências egípcias, *art-nouveau*<sup>12</sup> ou algumas características da arte românica. A arte de Samico é brasileira porque ela é de natureza híbrida, tal como este país.

É através da justaposição de influências que Samico vai afirmar-se, nos meados dos anos 60, criando a sua própria linguagem estética e poética que usará até o final de sua carreira.

---

<sup>11</sup> SUASSUNA apud SANTOS, Op.cit. p.34.

<sup>12</sup> Ver composição *tripartite* (estrutura) e ornamentos naturais (como as rosáceas) dos posters de MUCHA tal como a obra *The Times of the Day: Morning Awakening* (1899). Disponível em: <<http://www.muchafoundation.org/gallery/browse-works/object/279>>. Acesso em: 24/01/2017.

### 3.8 AFIRMAÇÃO DE UMA ESTÉTICA POÉTICA PRÓPRIA (A PARTIR DE 1966)

No início dos anos 60, influenciado por Ariano Suassuna, Samico penetra o universo do Cordel, tateia, experimenta e finalmente descobre sua afinidade com histórias e lendas universais. Como qualquer outro artista, Samico começou experimentando diferentes estilos, incluindo o expressionismo alemão dos anos 50. O amadurecimento artístico de Samico em busca de sua própria personalidade parece ter acontecido lentamente. Ele precisou de bastante tempo para ter segurança e afastar-se da influência de outros artistas.

Depois de vários anos de distância de sua cidade natal, Samico fixa residência em Olinda, em 1965, e tornou-se professor de xilografia na Universidade Federal da Paraíba (Fig.23). Ele foi contratado para dirigir um ateliê de xilogravura, onde ensinava sobre a arte de cortar e estampar a madeira. Por cerca de três anos, Samico teve muitos alunos, dentre eles Terezinha Camelo, Miguel dos Santos, Celene Sitônio, José Altino, Miguel Ciavarella, Luís Andrade e Regis Cavalcante. Segundo Córdula (2009, p.112), o artista ensinava “não apenas a técnica, mas o procedimento dos conteúdos teóricos e poéticos do gravador, suas atitudes e características dentro do universo das artes gráficas e plásticas”.



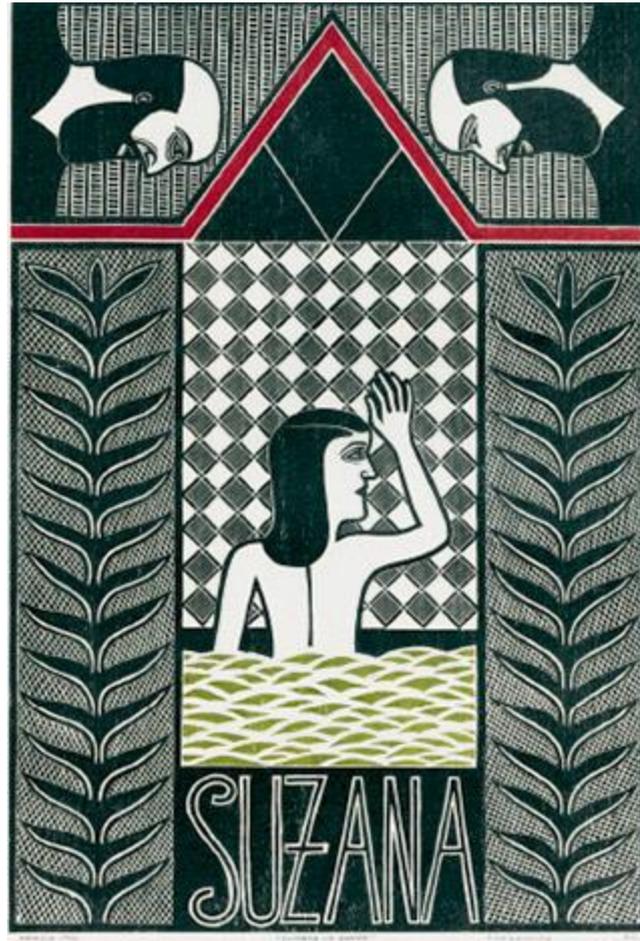
**Figura 21:** Samico, João Câmara, Jurandy Moura e Raul Córdula em reunião de professores do Setor de Artes Plásticas, em 1968.  
Fonte: CÓRDULA, Raul. *Memórias do olhar*. João Pessoa: Edições Linha d'água, 2009. p.99.

### 3.9 “SUZANA NO BANHO” 1966 : O NASCIMENTO DE SEU PRÓPRIO ESTILO

Em 1966, com a criação de *Suzana no Banho* (Fig. 24), Samico irá atualizar uma composição *bi* e *tripartite*, que será decisiva na formação de sua própria linguagem. Com esta

gravura, o artista inicia um clássico de sua criação gráfica. Assim, ela será livre de influências anteriores, com uma estrutura bidimensional e planimétrica compartimentada, contrapondo simetria vertical e assimetria horizontal. Essa gravura, de acordo com MORAIS,

revela uma especialidade cerrada, claustrofóbica. Mas nem por isso menos lírica e envolvente. Aliás, esta gravura traz uma outra novidade, que não vai se repetir, que é a inserção do título como parte constitutiva da obra, como costuma ocorrer, por exemplo, na pintura de Torres-García. (2005, p.67)



**Figura 22:** Suzana no banho, Gilvan Samico, 1966.

**Fonte:** Site Revista Continente. Disponível em: <[http://www.revistacontinente.com.br/images/2014/164\\_fotos/entremez.jpg](http://www.revistacontinente.com.br/images/2014/164_fotos/entremez.jpg)>. Acesso em: 07/10/2016.

A xilogravura *Suzana no Banho*, de 1966, apresenta características formais que se tornam constantes na obra de Samico: a simetria e a divisão geométrica do espaço. Essa gravura vai eliminar a perspectiva, o volume e a profundidade. Samico já passou a utilizar figuras em um único plano, à maneira egípcia, a partir de 1963, com “As três irmãs camponesas e o guerreiro do ar”, por exemplo. Mas aqui ele começou a introduzir a técnica

do espelhamento duplo. Reduz cenas e personagens ao contorno, elimina detalhes, busca a síntese e refuta qualquer naturalismo e referência às narrativas do cordel. Na verdade, como ele mesmo revela (2013): “Quando fiz *Suzana no banho*, *Luzia entre feras* e *A luta dos anjos*, eu inaugurei um outro ciclo do fazer. Eu não queria ficar atrelado ao cordel para o resto da vida. Eu realmente me afastei”. Ele também diz que, ao produzir estas novas obras, teria feito a sua gravura mais sofisticada. Então, gradualmente, a arte de Samico se afastava do Movimento Armorial na medida em que tornava sua arte cada vez mais direta e misteriosa.

Através da gravura *Suzana no Banho*, Samico escolheu uma história baseada no primeiro conto de detetive da história, narrado no *Livro de Daniel, presente na Bíblia hebraica e cristã*. Em linhas gerais, esta história está presente da seguinte maneira:

Susanna era uma jovem casada com Joaquim, um rico morador da Babilônia, que habitava uma casa com um grande jardim. Essa casa era frequentada por dois juízes anciãos que cobiçavam Susanna em segredo. Um dia, ela mandando fechar os portões do jardim e pedindo licença aos empregados para banhar-se, foi atacada pelos anciãos que a espreitavam. Estes a chantagearam com a ameaça de delatá-la por adultério caso não se entregasse a eles. Mesmo sabendo do que lhe aconteceria, Susanna negou-se ao pedido dos anciãos, fazendo com que estes a acusassem de traição com um suposto jovem. Desprovida de argumentos, ela ora a Deus para que Este olhe por ela. Então Daniel, um jovem da multidão, inspirado por uma consciência divina, propõe que se interroguem separadamente os dois idosos, pedindo que cada um nomeie a árvore sob a qual viu Susanna cometer adultério. Como não haviam combinado pormenores, os dois caem em contradição e a mentira é descoberta; assim Susanna é inocentada e os velhos são acusados “de acordo com a lei de Moisés”.<sup>13</sup>

### 3.10 A CONSTRUÇÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM

As seguintes obras irão assumir os traços e elementos de linguagem que serão estabelecidos para os anos seguintes, tais como o paralelismo e a compartimentação em duas ou três partes, como podem ser verificados, por exemplo, nas obras *Luzia entre feras* (1968) (Fig.25) e *A luta dos anjos* (1968).

Sobre esta nova linguagem, Frederico Morais vai dizer que:

<sup>13</sup> Disponível em: < <http://www.teologia.org.br/biblia/AP/suzana.htm>>. Acesso em: 21/01/17.

Cor e textura reduzidos ao mínimo indispensável. A figura humana é pouco mais que um logotipo e a natureza é reduzida ao seu estrutural básico. Tudo passa por um processo de desnaturalização. A tridimensionalidade escultórica cede à bidimensionalidade do signo, no caráter planiforme da superfície. A profundidade é quase inexistente. (2005, p.64).



**Figura 23:** Luzia entre feras, Gilvan Samico, 1968.

**Fonte:** Site Catalogo das artes. Disponível em: [http://www.catalogodasartes.com.br/Lista\\_Obras\\_Biografia\\_Artista.asp?idArtista=3326](http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=3326) >.

Acesso em: 10/10/2016.

### 3.11 UMA SIMETRIA COM ASPECTOS ROMÂNICOS

No centro desta nova linguagem artística, com arquitetura compartimentada em duas ou três partes, demarcadas pela gravação de linhas, podemos apontar uma referência ao

espírito das composições das iluminuras da era medieval. A iluminura é conhecida como um tipo de pintura decorativa aplicada às letras capitulares dos pergaminhos medievais. O termo se aplica igualmente ao conjunto de elementos decorativos e representações imagéticas executados nos manuscritos.<sup>14</sup> As iluminuras tinham, principalmente, temas relacionados à religião, um dos temas favoritos de Samico. O objetivo das criações dessa época era o de educar as pessoas através da imagem, como na obra *La Bíblia dos Pobres* (Fig. 26), verdadeiro ancestral dos quadrinhos modernos.



**Figura 24:** Página da “Bíblia dos pobres, livros xilográficos.

**Fonte:** Blog Louvores do Altissimo. Disponível em: <https://louvoresdoaltissimo.wordpress.com/2012/03/29/biblia-pauperum-ilustracoes-para-os-pobres/>. Acesso em: 10/10/2016.

O rigor de Samico na execução do desenho, e mais ainda ao transformá-lo na placa de madeira, só poderia ser comparado ao dos gravadores medievais, cujas habilidades produziam trabalhos quase inacreditáveis enquanto gravuras. A este respeito, mesmo que Samico desejasse se distanciar dos preceitos armoriais, a sua criação estará sempre ligada à essência da Armorial, notadamente graças às imagens com caráter heráldico, ou seja, a ciência do brasão desenvolvida durante a Idade Média na Europa. A palavra “armorial” designa, em português, “a coletânea de brasões da nobreza, de uma nação ou de uma província. [...] na associação do nome a uma época, a Idade Média, e a uma classe social, a nobreza”

<sup>14</sup> Disponível em: < <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/iluminuras-medievais/> >. Acesso em 21/01/17.

(SANTOS, 2009, p.25). No entanto, parece que esta definição caracteriza bem um dos aspectos da sua criação, e este, entre muitos outros.

Esse interesse pela arte medieval e pelo anticlássico, como um todo, será encontrado na obra de Samico através de alguns códigos artísticos da arte românica. Em termos de composição, por exemplo, pode-se notar nas xilogravuras de Samico, a partir desse período, a presença de formas geométricas, estrutura rígida e espelhar, muito específica da era românica. Arte românica é caracterizada pelas obras simétricas, harmônicas e bem pensadas. Durante este período, as figuras humanas tiveram pequena expressão e os desenhos eram caracterizados por um contorno delimitado por uma linha preta e grossa. As pinturas da arte românica abordavam cenas retiradas do Antigo e do Novo Testamento bem como da vida dos santos e mártires (Fig. 28). Gilvan Samico também irá explorar o tema da religião em seu trabalho para criar um mundo único usando o princípio da universalidade.



**Figura 25:** A mãe dos homens, Gilvan Samico, 1981.

**Fonte:** Site MAM. Disponível em: < <http://mam.org.br/acervo/1381-samico-gilvan/>>. Acesso em: 16/10/2016.



**Figura 26:** Frontal de altar de la seu d'Urgell o de los apóstoles, XIIe s, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

**Fonte:** Site Spanish Culture. Disponível em: < <http://www.spainisculture.com/> >. Acesso em: 10/11/2016.

Sobre sua opção em usar uma arquitetura simétrica, envolvendo um eixo central, Samico explica da seguinte forma:

eu poderia desenvolver várias explicações para isso, afinal, nós, seres humanos, somos quase simétricos. A cabeça está no meio do corpo e o nariz está no meio da cabeça. Fui levado para a simetria porque verifiquei que meu trabalho sempre tinha um silêncio, uma ausência de movimento. As coisas estavam como se estivessem paradas. Descobri que era uma coisa minha. Aí, devagar, eu fui caminhando para essa coisa. Quando uma coisa é simétrica, ela estabelece uma ausência maior de movimento, pois um lado está em perfeito equilíbrio com o outro, sem distúrbios. O movimento é criado por quem vê o quadro, que pode perceber alguma dinâmica que dê sensação de movimento. (SAMICO, 2013)

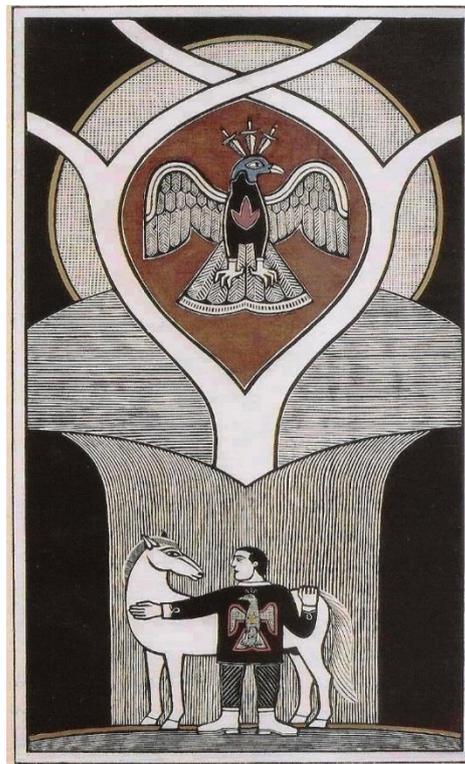
Essa simetria é também semântica, isto é, ela corresponde aos binômios ou contrários que integram as histórias contadas pelo artista: Deus e o diabo, céu e inferno, realidade e fantasia ...

Em 1968, ao receber o prêmio viagem ao exterior, no 17<sup>o</sup> Salão Nacional de Arte Moderna, Samico permaneceu com sua família por dois anos na Europa. Ele passou a maior parte desse tempo na Espanha e, em seguida, na França. Mais tarde, ele dirá que passou anos tristes longe de seu Pernambuco natal. Durante esses três anos, o artista não realizou nenhum trabalho artístico. Contudo, a temporada rendeu-lhe amizades com artistas catalãs e com o seu conterrâneo João Cabral de Melo Neto, poeta e cônsul em Barcelona (BRESSANE, 2012). Essa breve passagem pelo berço da arte românica certamente não foi o gatilho de sua nova estética, mas certamente confirmou seu desejo de criar uma arte com raízes brasileiras, tendo universal.

Nessa nova fase, Samico vai encontrar o seu caminho ao afirmar o seu próprio estilo. Com isso, ele se afasta da linha predeterminada por Ariano Suassuna, sem necessariamente

afastar-se completamente. Samico não gostava de teorizar e o Movimento Armorial permitiu que ele se encontrasse como artista, expressando seu próprio universo. Ao contrário da gravura do início de sua carreira, sua gravura é agora mais clara e refinada, chegando a um ponto onde é possível reconhecer imediatamente que se trata de uma obra de Samico.

A partir da gravura “No reino da ave dos três punhais” (Fig. 29), de 1975, Gilvan Samico passa a fazer apenas uma nova gravura por ano. Nas décadas seguintes, Gilvan Samico dedica-se mais demoradamente à realização de cada gravura, até encontrar a textura ideal para cada assunto tratado, além de acrescentar motivos originários da arquitetura, tais como arcos, rosáceas e molduras.



**Figura 27:** No reino da ave dos três punhais, Gilvan Samico, 1975.

**Fonte:** Site Samico. Disponível em: <  
<http://www.samico.art.br/works?lightbox=dataltem-il136gep> >. Acesso em:  
 08/11/2016.

O título da obra de Samico ilustra “o Brasil (o Reino), Nossa Senhora (a Ave) e a tríade Pai, Filho e Espírito Santo (os Três Punhais)” (TOLEDO, 2000). Essa gravura mostra a vontade de Samico de amplificá-la para histórias mais universais, e de não reduzi-la às histórias regionais de cordel. O título da gravura “No reino da ave dos três punhais” será tomado como o título do álbum do Quinteto Romançal, lançado em 1999, que “recria uma

celebração sacra de índios, negros e portugueses e de uma alma sincrética possível entre os herdeiros desta nação” (TOLEDO, 2000).

O trabalho de Samico é caracterizado por uma contradição entre uma “ técnica previsível e o conteúdo figurativo cheio de mistério” (GULLAR, 1962, p.40). Esses mistérios são cultivados pela presença de arquétipos fantásticos e de um certo realismo mágico, o que gera uma leitura múltipla de cada gravura. No entanto, percebe-se a presença de uma grande simbologia de formas e emblemas que podem permitir múltiplas interpretações. Isso será feito no próximo capítulo.

## 4 AMPLIAÇÃO DE UMA IDEIA DE MENSAGEM UNIVERSAL

### 4.1 SAMICO, O NARRADOR DE HISTÓRIAS

Através da sua xilogravura, Samico é reconhecido como narrador de histórias, agindo como um verdadeiro poeta da imagem. Ele é um criador de mundos, e sua narrativa destaca tanto o seu “fazer poético” quanto o seu “fazer plástico” (LEAL, 2005, p.28).

Para este fim, Walter Benjamin define dois tipos de narradores arcaicos: a figura do camponês sedentário, que vive sem sair de seu país, e conhece bem a tradição e a figura do marinheiro comerciante, o narrador que vem de longe (BENJAMIN, 2012, p.214-215). Samico representa sua xilogravura através de seus dois narradores que aparecem simultaneamente, ou seja, ele mantém a tradição, ao mesmo tempo em que traz novidades de outros cantos para a contação de histórias. Essas narrativas oferecem reflexão, espanto e nunca se exaurem.

Weydson Barros Leal encontrou uma ligação direta entre a gravura de Samico e o teatro: “E que, partindo de tantas estações ou visitando terras e portos de outras culturas, Samico processa uma alquimia digna de um criador teatral, em que enredos, heróis, mitos e vilões costumam sempre uma trama nova, mas cujos personagens não nasceram em seu teatro” (LEAL, 2005, p.34).

Mais do que uma simples narrativa ou epopeia, Samico irá criar seus próprios mitos entre o consciente e o inconsciente, entre o visível e o invisível. Segundo o crítico Jacob Klintowitz, Samico é um inventor de mitos que “vai ao inconsciente coletivo, onde navegam os arquétipos, e, ali, pesca imagens imantadas de complexas significações, que reelabora a partir de suas referências particulares” (KLINTOWITZ apud BRESSANE, 2017).

Esses mitos saídos do papel são lendas que representam um herói ancestral, que muitas vezes explicam, tanto a camponeses quanto a índios, a origem do mundo e de todas as coisas. A criação dessa mitologia híbrida encontra referências na tradição místico-religiosa com as obras “Conversação de Santo Humberto” (1962), “Daniel e o Leão” (1961) e “Apocalipse” (1964), contando histórias de santos ou cenas da bíblia cristã. Ele vai, assim, usar símbolos religiosos de modo deliberado ou não, “símbolos judaicos, cristãos e referências visuais a religiões de origem não-ocidental, quase sempre retiradas de seu contexto de início” (ANJOS, 2005, p.12). Além destes símbolos, Samico também recorre ao universo das fábulas ocidentais, tais como “João, Maria e o Pavão Azul” (1960) ou “A bela e a fera” (1996) (Fig.30) (PIMENTEL, 2014).



**Figura 28:** A bela e a fera, Gilvan Samico, 1996.

**Fonte:** Site Samico. Disponível em: <<http://www.samico.art.br/works?lightbox=dataItem-il136geo2>>. Acesso em: 06/11/2016.

Em uma entrevista para a revista ISTO É, em 2004, Samico afirmou que suas obras têm “uma carga de religiosidade”. Porém, os assuntos bíblicos lhe atraem mais pela simpatia do que pelo fervor. A leitura dos símbolos pode ser compreendida através do inconsciente coletivo, tal como explicitada na obra do psicanalista Carl Gustav Jung. O mito está presente em um caráter inconsciente. Outros intérpretes da linha psicológica, como Sigmund Freud, fundador da psicanálise, acentuam o caráter existencial e inconsciente do mito, como revelador do sonho, da fantasia, dos desejos mais profundos do ser humano. Dentro de diferentes xilogravuras de Samico estão presentes arquétipos, segundo Carl Jung, imagens ancestrais e simbólicas que se exprimem em manifestações artísticas, por meio do inconsciente pessoal e coletivo, de sonhos, de delírios.

Dentre as mais recentes criações, " O delírio ou as sete luas de Ícaro " (Fig.31), finalizado em 2012, foi inspirado no mito grego clássico de *Dédalo e Ícaro*.

*Esse projeto se chama ‘A Agonia da Icaro’. Houve uma exposição no Rio da obra de Tom Jobim e fui convidado a fazer uma pintura em cima de uma das composições dele, O Boto. O quadro foi vendido,*

*mas a ideia ficou: por que não fazer uma gravura sobre isso? Aí, de vez em quando vêm... vêm umas coisas que a gente não sabe. Por que é que de repente me deu vontade de botar um Ícaro aí? De repente não me interessava mais falar em boto e sereia, e sim no deslumbramento de Ícaro. Aí vou apagando, colocando coisas em cima... nunca parto de um esquema previamente definido.(SAMICO apud BRESSANE, 2012)*



**Figura 29:** O delírio ou as sete luas de Ícaro, Gilvan Samico, 2012.

**Fonte:** Site Pé Palita. Disponível em: <  
<http://www.pepalitoleiloes.com.br/peca.asp?ID=63154>>.  
 Acesso em: 10 /11/2016.

#### 4.2 HISTÓRIAS SEM TEMPO E SEM LUGAR

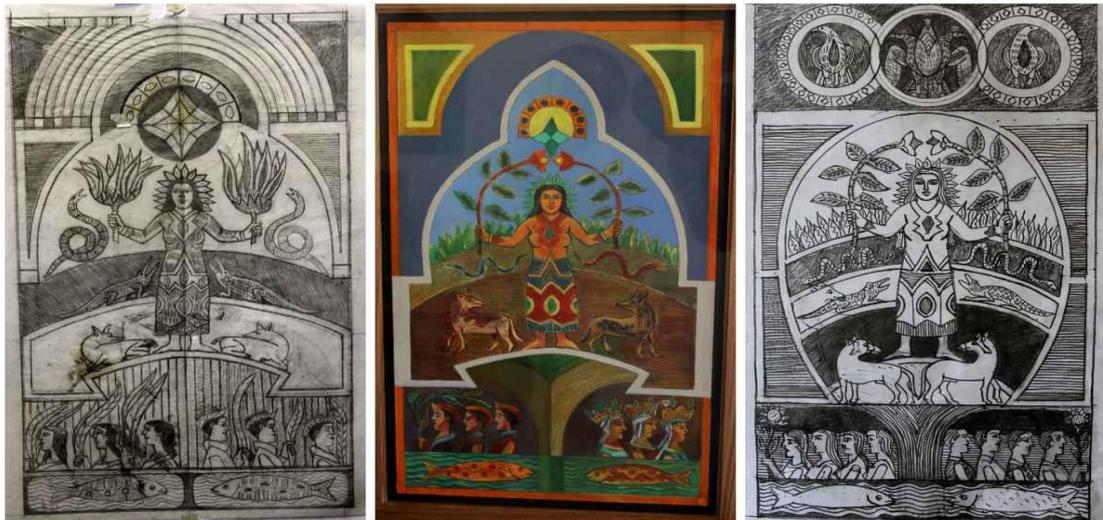
Estas histórias criadas por Samico são atemporais, criando tempos congelados e interconectados. O tempo está suspenso e o contar histórias é tanto para o presente quanto para o passado, como se, no final, essas histórias fossem parte da luta contra o poder do tempo.

Segundo Gullar (p.40, 1962): “As gravuras de Samico acordam em nós, uma emoção atual e arcaica. Aflora, nelas e em nós, um significado antigo, que vem não apenas dos temas religiosos, como da matriz popular em que bebe a sua linguagem formal, a sua iconografia”.

Essas xilogravuras contam histórias e todas têm a função de acordar a memória. Para Júlio Pimentel Pinto (1998, p.307), “a memória é esse lugar de refúgio, meio história, meio ficção, universo marginal que permite a manifestação continuamente atualizada do passado”.

Através das suas xilogravuras, Samico criará seu próprio universo, integrando na narrativa suas memórias pessoais. Assim, por meio dessas histórias, ele irá construir a memória de um tempo que aconteceu em sua vida. O artista mergulhará em seu passado ancestral, sem cronologia específica e, a partir de então, suas memórias individuais e coletivas irão fundir-se em sua gravura.

Samico não queria teorizar sua arte sobre o assunto, pois, segundo ele, sua criação vem de “uma coisa interior” (2013). É Célida, esposa do artista, que irá identificar algumas referências pessoais presentes em suas obras. Por exemplo, alguns autores afirmam que a xilogravura “O outro lado do Rio” (1980) seria uma versão de “A terceira margem do Rio”, de Guimarães Rosa. No entanto, segundo ela, seria uma referência a Marcelo Peregrino, seu filho, que teria começado, naquele momento, a fazer natação. Finalmente, o último trabalho Samico apresenta-se como uma ode à sua família. Samico ainda não tinha dado título (algo que ele sempre fazia depois da impressão), mas, de acordo com Célida, os personagens deste trabalho representam sua família: “ela estaria ao centro e embaixo estão Samico com filhos, filhas, netos e netas”, diz Marcelo Peregrino (CAVANI, 2014). Os chapéus e as barbas dos homens indicam referências rurais, mas a roupa da protagonista parece remeter às culturas indígenas latino-americanas (fig.32).



**Figura 30:** Esboços da última gravura de Samico, 2013.

**Fonte:** Site Uai. Disponível em: < <http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/02/09/noticia-e-mais,151347/familia-guarda-a-ultima-obra-do-artista-plastico-gilvan-samico.shtml>>. Acesso em: 8/11/2016.

### 4.3 UM IMAGINÁRIO MITO MÁGICO

As gravuras de Gilvan Samico vêm de “uma expressão de uma alma ao mesmo tempo cósmica e divina” (BOSI, 1985, p.32). Em seguida, é a expressão de um universo e de um mundo construído por meio de símbolos pessoais. A imaginação representa a capacidade de deformar as imagens fornecidas pela percepção; ela é, sobretudo, a faculdade de nos liberar das imagens primeiras, de mudar as imagens, ou seja, produzir um imaginário.

O estudo do imaginário encontra sua unidade e coerência nas reflexões sobre a imaginação simbólica desenvolvidas em perspectiva interdisciplinar por Durand. O imaginário pode ser considerado como essência do espírito, à medida que o ato de criação (tanto artístico, como o de tornar algo significativo) é o impulso oriundo do ser (individual ou coletivo) completo (corpo, alma, sentimentos, sensibilidades, emoções...), é a raiz de tudo aquilo que, para o homem, existe (PITTA, 2005, p.15).

A definição de imaginário, do psicanalista Laurent Lapierre, mostra, de forma fascinante, no livro *Imaginário e Liderança*, uma concisa definição do que podemos abarcar por imaginário. Para ele, é um universo fantasmático, ou seja: em parte inconsciente, subtendido ao pensamento e à ação de um sujeito; e que este sujeito estrutura sua relação tanto com seu mundo interior quanto com o mundo exterior – tudo aquilo que o cerca, extrapolando os limites do seu repertório mental, adquirido ao longo da vida. A palavra imaginário, aqui empregada, remete ao processo e ao produto da imaginação, tanto em sua dimensão cognitiva (as ideias, os pensamentos e as concepções de vida) quanto em sua

amplitude afetiva (os afetos, os desejos e as defesas psicológicas), permanecendo as duas dimensões indissociavelmente ligadas (LAPIERRE, 1995). Sendo assim, universo tão particular e único, a esfera pessoal da imaginação mostra-se inventiva e mágica.

Essas imagens apresentando um mundo interior mágico e fértil, carregado de um grande simbolismo, permite atingir a universalidade. Esta universalidade é encontrada, dentre outras coisas, no fato de que Samico nos leva a um universo sem local definido. Assim, o mundo que ele criou não fica em lugar algum, “ou é lugar somente de encontro e passagem” (ANJOS, 2005, p.12). A universalidade atinge o imaginário e todas suas possibilidades, revelando um mundo em que existe “um tempo fora do tempo” (MORAIS, 2005, p.64), além do psicológico, um tempo que Durand chama de “mitomágico [...] dotado de um *corpus imaginários* dividido entre os seus dois limites, o heroico e o místico, que equilibram-se de forma homogênea em forças de igual potência” (1999, p.69).

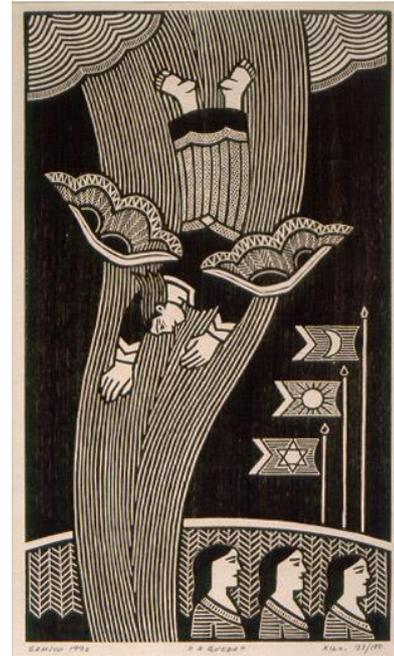
É universal também, no sentido de que essas histórias criadas têm influências tanto brasileiras com estrangeiras, e podem gerar diferentes interpretações no espectador, a partir de seu conjunto de significações próprias. Por exemplo, além da referência patrimonial e cultural implícita do folclore nordestino, é possível identificar nas gravuras de Samico elementos do artesanato marajoara, das mandalas tibetanas e das pinturas egípcias. Assim, “Seu repertório de signos e imagens não pertence mais a uma região, a uma cultura ou época definidas [...] Inclui arquétipos e mitos que se perdem nas entranhas do tempo e que encontramos reelaboradas nas várias épocas da história da arte universal” (MORAIS, 1998, p.9). Inconscientemente, as gravuras de Samico ecoam ao barroco, à heráldica medieval, às ilustrações, à emblemática maneirista ou à *art déco*.

Mas essas influências não são reivindicadas por Samico, além do fato de que ele sempre quis consolidar seu próprio estilo, desligando-se das influências e tendências em voga. Esta é a afirmação de uma personalidade forte e de um estilo marcante. Entre suas obras, podemos ver algumas repetições de temas e símbolos ao longo de sua carreira artística. Assim, “muitos símbolos são recorrentes à obsessão: pássaros, ondas, flechas, barcos, círculos, estrelas de Lampião, dragões, leões, árvores, peixes, bois, luas, flores – e serpentes” (BRESSANE, 2016). Assim, observa-se ligações entre as obras, repetição de temas, dos personagens e dos animais, tal como “A queda”, tema no qual Samico inspira-se em 1965 (Fig.33) e, posteriormente, em 1992 (Fig.34).



**Figura 31:** A queda dos anjos, Gilvan Samico, 1965.

**Fonte:** Site Catalogo das Artes. Disponível em: <[http://www.catalogodasartes.com.br/Lista\\_Obras\\_Biografia\\_Artista.asp?idArtista=3326&txtArtista=Gilvan%20Samico%20](http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=3326&txtArtista=Gilvan%20Samico%20)>. Acesso em de 26/11/2016.



**Figura 32:** A queda, Gilvan Samico, 1992.

**Fonte:** MAM. Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/1381-samico-gilvan/>>. Acesso em de 26/11/2016.

Sobre este assunto, Moacir dos Anjos diz:

Uma mesma imagem pode também migrar de um trabalho a outro, assumindo funções de composição distintas e atando tempos apartados: é assim que a figura que ocupa toda a superfície de O rapto do sol (1960) – uma sereia segurando, sobre sua cabeça, a estrela maior – está também presente em gravura de mesmo nome feita duas décadas e meia adiantes, iluminando, desta feita, a passagem de três barcos; ou, de modo inverso, que a imagem central de Luzia entre as feras (1968) remete à mulher que segura os ramos em um canto de O triunfo da virtude sobre o demônio, realizada quatro anos antes. (2005, p.11)

Samico estava bem consciente da repetição desses elementos, que são como uma assinatura estética de sua obra. Sobre isso, ele falava: “Às vezes me pergunto: me repito? Mas isso é parte de minha caligrafia – a lua, a serpente, o pássaro, a estrela. Tenho que me virar com os mesmos elementos” (BRESSANE, 2017). Ele dizia também que ainda não havia atingido a sua obra-prima. Muito aplicado, esta pode ser uma explicação para essa reiteração, que ele procurou, sem dúvida, alcançar a perfeição em cada forma e composição.

#### 4.4 UMA DICOTOMIA DO BEM E DO MAL

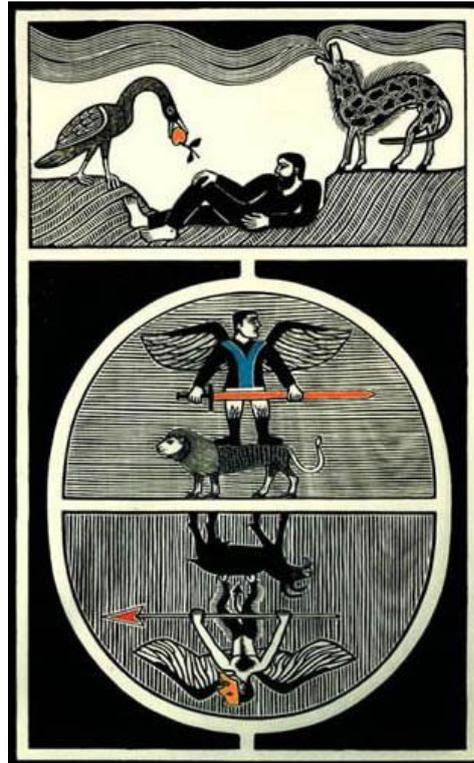
A xilogravura de Gilvan Samico, e as histórias que ele conta, baseiam-se na ideia de dualidade: bem e mal, céu e inferno, o claro e o obscuro. O bem e o mal são relativos à posição em que você se coloca. E o que é bom para um é mau para outro. E você desempenha o seu papel, sem cogitar abandonar o mundo quando percebe quão horrível ele é, e vê que esse horror é apenas o pano de fundo de algo maravilhoso: um *mysterium tremendum et fascinans*. (CAMPBELL, 2007).

No âmago da existência humana, Ricœur vê que o homem concreto é vontade falível e, portanto, capaz do mal. A antropologia de Ricœur delinea um homem frágil, "desproporcionado", sempre à beira do abismo entre o bem e o mal.

A fim de entender o mal e a culpa, o filósofo deve ouvir e interpretar os símbolos que representam a confissão que a humanidade fez de suas culpas; ou seja, deve compreender os mitos que veiculam símbolos como a mancha, o pecado, a culpabilidade, entre outras coisas.

A vida humana é o tema central, onipresente, assombração. A humanidade objetiva nos símbolos, nas diversas formas simbólicas, os significados e os momentos mais importantes da vida e de sua história. Daí – se quisermos compreender o homem – a necessidade da interpretação. E, justamente a multiplicidade de modelos interpretativos em conflito, torna urgente um escrupuloso trabalho que, enquanto de um lado bloqueia as pretensões totalizantes das interpretações particulares, de outro lado dá razão do efetivo, embora limitado, valor de tais interpretações particulares.

Gilvan Samico, notadamente, “costuma simbolizar os contrários, os opostos, os antagonicos, como na luta entre o bem e o mal, tão típica na literatura medieval europeia e também no escrito popular no nordeste brasileiro” (PIRES, 2015). Essa dicotomia do bem e do mal, de caráter maniqueísta, estava presente nos mitos gregos das epopeias *Ilíada* e *Odisseia* de Homero, e desempenhavam um papel pedagógico significativo em seu contexto. Eles transmitiam os “valores culturais mediante e expressam uma concepção de vida” (ELIADE, s.d., p112), assim como a obra de Gilvan Samico.



**Figura 33:** A luta dos anjos, Gilvan Samico, 1968.

**Fonte:** Brasil Artes Enciclopédias. Disponível em: <[http://www.brasilarteseniciclopedias.com.br/nacional/samico\\_gilvan01.htm](http://www.brasilarteseniciclopedias.com.br/nacional/samico_gilvan01.htm)>. Acesso em: 8/11/2016.

Concluindo, as histórias gravadas por Samico são os enigmas que o espectador vai tentar decifrar. Em todas as xilogravuras encontra-se, portanto, uma densa dinâmica de múltiplos significados. A partir dos anos 90, Samico vai ampliar suas temáticas para as xilogravuras, incluindo as histórias dos povos da América do Sul – em especial as lendas escritas por Eduardo Galeano na obra "Memória do Fogo".

## **5 ANÁLISE COMPARATIVA DAS LENDAS DE “MEMÓRIA DO FOGO” E AS GRAVURAS DE SAMICO (1995-2012)**

### **5.1 “MEMÓRIA DO FOGO” E AS GRAVURAS DE SAMICO (1995-2012)**

Samico conheceu Eduardo Galeano durante os anos 80, quando o ensaísta uruguaio foi visitar a capital pernambucana. Este primeiro encontro foi na época organizado pelo colecionador Giuseppe Baccaro. Segundo Célida, o artista e o escritor se encontraram cinco vezes. Nessa época, Eduardo Galeano estava então escrevendo sua trilogia “Memória do Fogo”, coleção de lendas poéticas, épicas e fantásticas recontando a história da América do Sul, da época pré-colombiana até os nossos dias. Não se trata de uma antologia, e sim de uma criação literária, que se apoia em bases documentadas, mas se move com inteira liberdade. A trilogia se divide em “Os nascimentos”, que abrange a América pré-colombiana e o período entre os últimos anos do século XV até o ano de 1700; “As caras e as Máscaras”, dos séculos XVIII e XIX; e “O século do Vento”, correspondente ao século XX. Naquela época, Eduardo Galeano oferece a Samico a possibilidade de ilustrar seu livro. Samico pensando que ele precisaria de muito tempo para fazer este trabalho, recusou a proposta. Após isso, a primeira publicação de “Memória o Fogo” será lançada em 1982.

Alguns anos mais tarde, Samico vai se basear no primeiro livro “Nascimentos”, da Trilogia “Memória do Fogo”, para criar suas novas xilogravuras. De fato, em 1993, ele começou este ciclo inspirado nas lendas indígenas reinterpretadas com “Criação – homem e mulher.” Samico, assim, vai ampliar sua narrativa para contar histórias não apenas brasileiras, mas também do povo americano e particularmente do sul, através de suas histórias ancestrais.

Esta pesquisa nos levou a encontrar as ligações entre certas gravuras do fim da carreira de Samico e o livro de Galeano. Nos deparamos com essa ligação em um artigo publicado na versão “online” do jornal Folha de São Paulo, que falava sobre a gravura “A Caça”. Samico dizia: “Li a lenda em “Memórias do Fogo”, organizado pelo [ensaísta uruguaio] Eduardo Galeano. Isso foi uma inspiração” (SAMICO apud. CYPRIANO, 2004). Com a leitura do livro “Samico” de Weydson Barros Leal, posteriormente, iria confirmar esta influência, trazendo o título da lenda “A festa” que inspirou “A Caça” (2003) e a legenda “Via Láctea” para as duas gravuras “Via Láctea-Constelação da serpente” (2005) e “Via Láctea-Constelação da serpente II” (2005) (LEAL, 2011, p.50). No início da pesquisa, Célida Samico

nos apresentou onze gravuras, nas quais ela diz que foram inspiradas por "Memórias do Fogo".

Ao ler a trilogia, foi possível identificar as ligações entre algumas delas. Em seguida, Célida nos ofereceu um calendário dedicado a Samico em 2009, dirigido por SUVAG, com apoio do Governo de Pernambuco, onde algumas lendas de Galeano são apresentadas para ilustrar algumas impressões de Samico. Finalmente, foi durante a última visita na oficina-casa do artista, que Célida nos apresentou o livro "Memória do Fogo", que Samico possuía. No livro, ele anotou com uma cruz dez lendas presentes na primeira parte da trilogia chamada "Nascimentos". Esta pesquisa nos permitiu identificar oito lendas de Galeano que correspondem às gravuras, as quais são apresentadas depois.

Embora Samico tenha anotado dez lendas em seu livro, não foi possível encontrar o mesmo número de gravuras correspondentes. É provável que Samico, tomando como base uma lenda, vai reinterpretar de um jeito próprio e a gravura pode ter, ou não, uma ligação clara com a história original.

Aliás, Samico vai dizer sobre as lendas de Galeano:

Eu trabalho hoje de tal forma que dificilmente você pode conhecer a lenda e identificar aquela origem cultural. Eu não faço um trabalho de ilustração. Estou me baseando numa lenda para construir um novo mundo. [...] minha intenção era apenas contar uma história simples que me agradou e resolvi desdobrar. Por outro lado, quem conhece determinadas lendas pode também não conseguir enxerga-las na minha gravura, de tanto que eu modifico.  
(SAMICO, 2013)

Ao criar esta série de gravuras, Samico irá interpretar lendas existentes, que já reabilitados por Galeano. Esta é uma interpretação dupla de lendas primitivas da criação do povo da América do Sul. Samico fez muito segredo e não quis explicar e teorizar seu trabalho. Sobre isso, ele dizia que era “cinquenta % de consciente e cinquenta % de inconsciente”, segundo Célida.<sup>15</sup>

A seguir, comparamos as lendas de Galeano com as gravuras de Samico e identificamos ligações entre as duas criações, a partir da visão de Célida, e com base no dicionário de símbolos de Jean Chevalier. Por meio da investigação das mesmas, chegamos ao consenso de que a interpretação era inverídica, visto que Samico tinha um jeito peculiar e pessoal de trabalhar suas obras.

---

<sup>15</sup> Entrevista de Célida Peregrino Samico realizada o 01/03/2016.

## 5.2 ANÁLISE COMPARATIVA DAS LENDAS DE “MEMÓRIA DO FOGO” E AS GRAVURAS DE SAMICO

### 5.2.1 “A criação” versus “Criação – homem e mulher” (1993)

A criação, Eduardo Galeano, *Memória do Fogo* (I) Nascimento, p.23:

A mulher e o homem sonhavam que Deus os estava sonhando.

Deus os sonhava enquanto cantava e agitava suas maracas, envolvido em fumaça de tabaco, e se sentia feliz e também estremeado pela dúvida e o mistério.

Os índios makiritare sabem que se Deus sonha com comida, frutifica e dá de comer. Se Deus sonha com a vida, nasce e dá de nascer.

A mulher e o homem sonhavam que no sonho de Deus aparecia um grande ovo brilhante. Dentro do ovo, eles cantavam e dançavam e faziam um grande alvoroço, porque estavam loucos de vontade de nascer. Sonhavam que no sonho de Deus a alegria era mais forte que a dúvida e o mistério; e Deus, sonhando, os criava, e cantando dizia:

- Quebrou este ovo e nasce a mulher e nasce o homem. E juntos viverão e morrerão. Mas nascerão novamente. Nascerão e tornarão a morrer e outra vez nascerão. E nunca deixarão de nascer, porque a morte é mentira.

Eduardo Galeano reinterpreta aqui uma história mitológica do povo indígena Maquiritare, que vive na floresta Amazônica entre o Brasil e a Venezuela, e que também são conhecidos como os Yekuanas (PUCP, 2017). Esta história trata de questões sobre a criação humana, e fala tanto do surgimento da vida como da consciência espiritual, mas também da morte como farsa, como se a vida fosse um princípio eterno.

A história inicia-se com “a mulher e o homem sonhavam que Deus os estava sonhando” (GALEANO, 1983, p.23). Este é um sonho dentro de um sonho, uma narrativa dentro de outra narrativa, como uma *mise en abyme*.

Sonhando o homem e a mulher, imaginando a criação da vida, Deus estava alegre mas perturbado “pela dúvida e o mistério.” Deus é visto aqui como o único criador, ora neste sonho a gestação do homem e da mulher está dentro de um grande ovo brilhante. O ovo é visto como o canal que faz o humano chegar no planeta terra. Ele é símbolo da maternidade e nascimento. O nascimento do mundo a partir de um ovo é uma ideia que está em outras culturas, como os celtas, gregos, egípcios, chineses e japoneses, entre outros (CHEVALIER, 1982 p.363).

Neste ovo, o homem e a mulher estão felizes e ansiosos para nascer. Temos aqui uma mensagem principal da lenda, que é a de que a alegria é sempre mais forte que a dúvida e o

mistério. No final, Deus quebra o “ovo”, e nasce a mulher e o homem juntos. Dando vida ao casal, diz que eles viverão, morrerão e renascerão, apresentando a ideia de vida após a morte – visão compartilhada ainda hoje no Brasil para os iorubás e o espiritismo. A mensagem para terminar esta história seria a de que a morte seria assim uma mentira.

Finalmente, não há dúvida de que por trás da criação do homem exista uma visão indígena que os conecte com a natureza, mostrando uma natureza cíclica; do mesmo jeito que uma planta que depois morre torna-se semente. A lenda mostra aqui a vida como um eterno começo:



**Figura 34:** Criação - homem e mulher, Gilvan Samico, 1993

**Fonte:** Arte Popular Brasil. Disponível em: <<http://artepopularbrasil.blogspot.fr/>>. Acesso em: 8/11/2016.

A gravura de Samico retoma alguns elementos da lenda de Galeano, como a presença do homem, da mulher, e a representação de Deus (aqui com o cocar). Mas alguns elementos não foram divulgados ou foram modificados. O ovo luminoso, por exemplo, parece ser representado como um coração com um triângulo verde no pico. Também notamos a presença de um coração vermelho na parte baixa da gravura, perto do casal homem-mulher sonhando.

O coração, o órgão central do indivíduo, corresponde de forma muito ampla ao conceito de centro. Se o Ocidente está no banco de sentimentos, todas as civilizações tradicionais localizam ao contrário a inteligência e a intuição. Mas Pascal que disse que grandes pensamentos vêm do coração. No vocabulário cristão, o coração é o reino de Deus e da religião do Islã é o trono de Deus. É o centro da individualidade para que as pessoas usem a abordagem espiritual. Na tradição bíblica, o coração simboliza o homem interior, que desempenha um papel central na vida espiritual (CHEVALIER, 1982 p.150).

O coração vermelho é universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com a sua força, potência e brilho, vermelho, a cor do fogo e sangue. Esta cor pode também representar a cor da alma, e da libido (CHEVALIER, 1982 p.440).

Samico também representou novos elementos que não estão presentes na lenda de Galeano como a presença de um cisne negro e uma serpente. O cisne preto está localizado acima da cabeça da mulher. De acordo com Bachelard, o cisne é um símbolo hermafrodita. Isso quer dizer que o cisne é feminino e de acordo com ele, é o símbolo do primeiro desejo, o desejo sexual (BACHELARD apud. CHEVALIER, p.184). Haveria uma distinção especial com o cisne negro, haveria duas brancuras, duas luzes; a do dia, solar e masculino; naquela noite, lunar e feminino. Ele existe como um cisne negro, não profanado, mas carregada de simbolismo oculto e invertido. (CHEVALIER, 1982, p.185) Outro animal está presente na gravura: a cobra, animal enigmático, seria de acordo com Jung um vertebrado que encarna a psique inferior, a psique escuro, o que é raro, incompreensível e misteriosa. Como a imagem do cisne representando o feminino e o masculino (CHEVALIER, 1982, p. 454). Bachelard escreveu que a cobra é o maior arquétipos da alma humana (BACHELARD apud. CHEVALIER, 1982, p.454).

À primeira vista da obra de Samico, ler o título começando com a criação, nos faz relacionar a história de Adão e Eva. A cena poderia muito bem representar o Jardim do Éden, como se fosse uma imagem original do início da aventura dos homens. Poderia ser o paraíso, onde evolui a partir de Adão e Eva antes do pecado. Poderia representar um casal em um jardim do amor, a felicidade na lei. Nesse mito, Adão simboliza o homem e Eva simboliza

mulher. Eva é a sedutora enquanto Adão dormia, além disso, ela é muitas vezes representada por uma serpente, a serpente tentadora. Ela simboliza a primeira mulher, a primeira esposa, a mãe dos viventes (CHEVALIER, 1982, p.230). Adão e Eva representam as dualidades e opostos. Richard de Saint Victor não só fala da mente e da alma, mas do intelecto, emoção, conhecimento e amor (SAINT-VICTOR apud. CHEVALIER, 1982).

Samico produziu a sua própria história da criação do homem e da mulher, combinando símbolos indígenas (como o cocar), representação de animais que são caros a ele (cisne e, especialmente, a cobra) e a presença das cores vermelho e verde (apoiando a complementaridade dos dois personagens). Segundo Célida, o casal que aparece na imagem é ela e Samico.

Sobre esta gravura ela vai dizer:

O homem e a mulher sonhavam que Deus criava, e eles dançavam em um ovo prateado, Deus também sonhava, mas nele existia entre a dúvida e o mistério, finalmente Deus disse: (engraçado porque Deus é meio feminino). Nasça a mulher e o homem, viva e morra, e nasça de novo, porque a morte é uma mentira. Então, aqui sou eu (falando da mulher na gravura). O homem vem, e eles estão aqui, e ele vê (isso aqui) é um pajé, olha o olho dele para onde vai, direto para Deus, como se eles quisessem (é Samico) ir, o veículo que leva. (CÉLIDA PEREGRINO S., 2016)

Célida em 2009 sobre esta gravura disse: “Deus criou o Homem e a mulher. Na terra eles caíram sob o manto do Pajé, representante ‘oficial’ do Divino. Isso não bastando, seus rostos voltam-se para cima, em busca do Altíssimo” (PEREGRINO, 2008). Assim, esta impressão pode ser uma metáfora para o seu próprio par, olhando na mesma direção e todos os que procuram alguma forma de espiritualidade.

### 5.2.2 “A chuva” versus “Julia e a chuva de prata” (2005)

A chuva, Eduardo Galeano, *Memória do Fogo* (I) Nascimento, p.27

Na região dos grandes lagos do Norte, uma menina descobriu de repente que estava viva. Assombrada com o mundo abriu os olhos, e partiu para a aventura.

Perseguindo as pegadas dos caçadores e dos lenhadores da nação Menomini, chegou a uma grande cabana de troncos. Ali viviam dez irmãos, os pássaros do trovão, que lhe ofereceram abrigo e comida.

Certa manhã ruim, enquanto a menina colhia água do manancial, uma serpente peluda agarrou-a e levou -a para as profundidades de uma montanha de pedra. As serpentes estavam a ponto de devora-la quando a menina cantou.

De muito longe, os pássaros do trovão escutaram o chamado. Atacaram com o raio a montanha de pedra, resgataram a prisioneira e mataram as serpentes. Os pássaros do trovão deixaram a menina na forquilha de uma árvore.

-Aqui viveras - disseram. - Viremos cada vez que cantes.  
Quando a rãzinha verde da arvore canta chamando, os trovoes acodem e  
chove sobre o mundo.

A nação Menomini citada na legenda de Eduardo Galeano representa uma tribo indígena na América do Norte. Galeano foi inspirado no livro *El origen de las maneras de mesa (Mitológicas III)* de Levi-Strauss (GALEANO, 1983, p.329), onde o etnólogo apresenta os mitos norte-americanos. Na verdade, Galeano também irá lidar com histórias originalmente da América do Norte, o que implica uma visão plural da história da América e integrando, assim, o norte e o sul como um todo. Na verdade, a lenda vem da região dos Grandes Lagos entre o Canadá e os Estados Unidos.

Na história de Galeano, a menina, que não tem nome, descobriu que ele estava viva e vai se aventurar para conhecer o mundo. Conhecerá dez homens, dez irmãos, chamados os “pássaros do trovão”. Pássaro do Trovão é uma criatura lendária muito conhecida nas lendas de povos indígenas da América do Norte. Ele é “supostamente baseado numa espécie de pássaros chamada águia careca ou águia americana, que é muito comum na região” (BELLINI, 2015). Estes homens-pássaro são retratados como guerreiros que irão mostrar grande bondade em acolher a menina. A cena parece acontecer na floresta, em uma região fria, uma vez que a menina vai ao manancial em busca de água, quando se depara com as serpentes que a capturam para uma caverna. Chegando lá, as serpentes decidem devorar a menina. Percebendo o risco, ela começou a cantar melancolicamente. Os pássaros do trovão surgiram como verdadeiros heróis matando as serpentes e salvando a vida da menina. E depois, os pássaros deixaram a menina na forquilha de uma arvore, prometendo voltar se com a promessa de que ela cantasse novamente. A menina se transformou em uma rã e cada vez que ela cantava os trovões chegavam com a chuva. É um fato real que quando a rã coaxa é sinal de que vai chover. Para os povos indígenas é algo positivo, a chuva é necessário para manter o equilíbrio da natureza.

A chuva é universalmente considerada como o símbolo das influências celestes recebidos pela terra. É um fato óbvio que é o agente de fertilização o solo. Também o que desce do céu para a terra, é também a fertilidade da mente, luz, influências espirituais. (CHEVALIER, 1982, p. 401). Aqui, o Bem são as aves que ajudaram menina. Enquanto a serpente representa o Mal e perigo para a menina. A serpente é muitas vezes vista como um animal cósmico que sempre desaparece e renasce como uma manifestação renovada de vida, entre a vida e a morte (CHEVALIER, 1982, p. 453) , como a chuva fez. A lenda é como uma metáfora que explica a vinda da chuva.



**Figura 35:** Julia e a chuva de prata, Gilvan Samico, 2005.  
 Fonte: Spot Art. Disponível em: <  
<http://www.spotart.com.br/detalhes/1155/juliaeachuvadeprata-30120>>. Acesso em: 8/11/2016.

Quanto a interpretação de Samico, primeiro no título desta gravura ele vai dar o nome de Julia para esta menina e personalizar a chuva, chamando-a de prata. Assim, no sistema de correspondência de metais e de planetas, a prata está relacionada com a lua. É o padrão o da cadeia simbólica lua-água princípio feminino. Na verdade, ao contrário de ouro, que é ativo, masculino, solar, dia, ígnea, o dinheiro é princípio feminino, lunar, aquoso, frio. Branco e brilhante, a prata é também um símbolo todo tipo de pureza, de todo tipo de pureza. É pura luz, como recebidas e feitas pela transparência do cristal, na claridade da água, os reflexos do espelho, o brilho do diamante; representa a nitidez de consciência, pureza de intenção, a franquia. No simbolismo cristão, por exemplo, este metal é a sabedoria divina. (CHEVALIER, 1982, p. 56).

Samico representou onze pássaros, enquanto a lenda fala de onze irmãos, humanos chamados de " pássaros do trovão". Este é precisamente o que é descrito implicitamente na lenda, essas criaturas são ambas humanas e animais. Observamos também a presença, tanto na lenda escrita e na gravura uma rã. Porém a rã é usada em vários significados simbólicos, a principal delas está relacionada com o seu elemento natural: a água (CHEVALIER, 1982, p. 261). O sapo, da mesma família que a rã, simboliza a fertilidade, a abundância, a riqueza, a prosperidade, a boa sorte, o êxito, a força, a coragem, a morte. Na alquimia, traz o simbolismo da matéria prima que sofre transformação, uma vez que exprime a cobiça desenfreada que costuma afogar a pessoa em seu próprio excesso. No cristianismo o sapo simboliza a evolução espiritual na medida em que possui seu ciclo de vida metamórfico. (DICCIONARIO DOS SIMBOLOS, 2017) Como a lenda escrita, Samico também interpretou o fato de o ser humano transforma-se em natureza e vice-versa.

Quanto ao nome da menina, Samico provavelmente desejava personificar o personagem da lenda do Galeano através do nome Julia. Este nome é, a priori, não é trivial, pois, segundo Célida, seria o nome de sua neta. Assim Célida diz:

Visitando uma exposição do avô, sua neta Julia, à época com 12 anos, fez esse comentário: ‘Achei uma maravilha tudo... Menos o fato de ter visto uma gravura chamada ‘ O sonho de Mateus’, outra ‘Daniel e o Leão’ (Mateus e Daniel são os dois netos de Samico) e nenhuma com o meu nome’ (2009).

De acordo com ela, o avô tocado no coração por esta observação teria dedicado esta gravura para sua neta.

### 5.2.3 “As estrelas” versus “Criação – As Estrelas” (2008)

As estrelas, Eduardo Galeano, *Memória do Fogo* (I) Nascimentos, p.30

Tocando a flauta declara-se amor ou anuncia-se o regresso dos caçadores. Ao som da flauta, os índios walwai convocam seus convidados. Para os tukano, a flauta chora; e para os kalina, fala, porque quem grita é trombeta.

Nas margens do rio Negro, a flauta garante o poder dos varões. Estão escondidas as flautas sagradas e a mulher que as vê merece a morte.

Em tempos muito remotos, quando as mulheres possuíam as flautas sagradas, os homens carregavam lenha e água e preparavam o pão de mandioca.

Contam os homens que o sol se indignou ao ver que as mulheres reinavam no mundo. O sol desceu à selva e fecundou uma das virgens, deslizando sucos de folhas entre suas pernas. Assim nasceu Jurupari.

Jurupari roubou as flautas sagradas e entregou-as aos homens. Ensinou-lhes a ocultá-las e defendê-las e a celebrar festas e rituais sem

mulheres. Contou-lhes, além disso, os segredos que deveriam transmitirão ouvido de seus filhos varões.

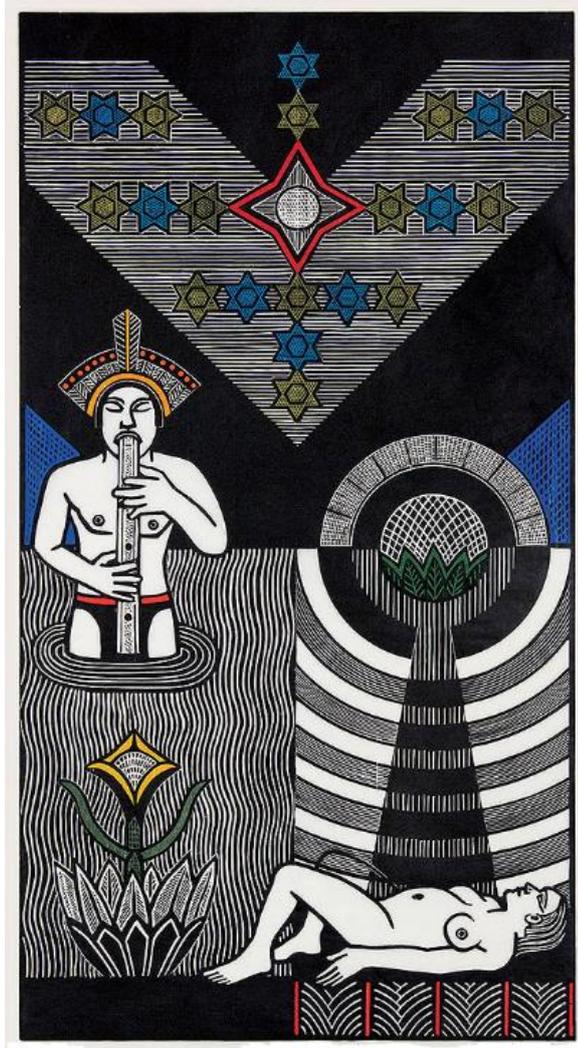
Quando a mãe de Jurupari descobriu o esconderijo das flautas sagradas, ele condenou-a à morte; e de seus pedacinhos fez as estrelas do céu.

Aqui Eduardo Galeano foi inspirado por duas referências para criar sua lenda. Em primeiro lugar, *Antropologia e feminismo* de Harris Olivia e Kate Yong em seguida, *De la miel a las cenizas* de Levis-Strauss (GALEANO, 1983, p.328-329). Pode-se notar a presença do povo Wai Wai que habita no sudeste do estado brasileiro de Roraima, na fronteira com a Guiana Francesa (PIB, 2017).

No início da legenda de Galeano, tem os tucanos, referência possível aos tucanos que podem simbolizar os homens e os kalina, pequena fruta vermelha, parece caracterizar a fêmea. Ao mesmo tempo, esses dois termos são polissêmicos, isto é, eles podem também representar dois povos indígenas. Os Tucanos, por exemplo, é um povo indígena presente no noroeste do Amazonas entre Colômbia e Brasil. Então o povo Kalina também conhecido como Galibi, são indígenas e mesmo sendo provenientes de Manaus, na Guiana Francesa, eles se consideram brasileiros (PIB, 2017).

Desde o início desta história, aparece uma separação clara entre gêneros Fêmea e Macho. Esta lenda descreve que anteriormente tinha uma organização matriarcal onde os homens estavam envolvidos nas chamadas tarefas domésticas enquanto as mulheres tinham as flautas sagradas e possuindo, assim, algum poder sobre os homens. Esta organização pode ecoar a religião do Candomblé e especialmente como as amazonas de Obá, uma espécie de sociedade secreta apenas para as mulheres, tendo rituais com tambores e máscaras (OCANDOMBLE, 2017).

O sol estava indignado com esta constatação de que as mulheres governassem o mundo. O sol, o símbolo do homem, desceu a terra para engravidar uma virgem da tribo, colocando "um suco de folhas", em outras palavras seiva ou semente, entre as pernas da virgem. Assim nasceu Jurupari, o filho do sol com a virgem. As flautas sagradas eram escondidas dos homens, pois quem as possuíam eram as mulheres. Jurupari roubou as flautas das mulheres e as entregou aos homens. Menino malandro, ele possibilita a passagem do poder das flautas de geração para geração para os outros homens. Como as mulheres foram proibidas de ver as flautas, elas tentam procura-las. Quando a mãe de Jurupari percebeu o furto e achou o esconderijo das flautas, ela foi condenada e morta pelo próprio filho. Pedacos de seu corpo mutilado tornaram-se as estrelas do céu.



**Figura 36:** Criação -As Estrelas, Gilvan Samico, 2008.

**Fonte:** Spot Art. Disponível em: <<http://www.spotart.com.br/gilvansamico/criacao-as-estrelas-15120>>. Acesso em: 8/11/2016.

Na gravura de Samico, muitos elementos da lenda estão presentes, a mata, a selva, o suco das folhas entre as pernas. Depois na segunda parte esquerda da gravura tem Jurupari tocando a flauta, a flor embaixo dele poderia representar seu próprio nascimento. A cena final da lenda seria assim representada na parte de cima com as estrelas e a lua. Samico escolheu para representar toda a história através de uma imagem dividida em três partes, e refazendo três cenas principais da lenda de Galeano.

Samico mais uma vez usa a temática da criação através do seu título « Criação – As estrelas ». A criação é símbolo da energia e do próprio ato criativo; é extratemporal. Isto corresponde com a composição de uma nova ordem, criado por uma energia. O ato de criação em geral é energia (CHEVALIER, 1982, p. 174). A noção de energia parece brilhar através

desta gravura, em particular através da presença de arcos brancos localizados acima da mulher reclinada, mas também através do movimento da água representada por linhas tracejadas. Estas formas criaram uma atmosfera hipnotizante e mística que representa atmosfera cósmica. Ele fala aqui em particular a criação de estrelas, conhecidas pela sua qualidade de luz, fonte de luz. Estrelas são frequentemente representadas nos templos ou igrejas afirmando seu significado celeste. Seu caráter celestial é, assim, símbolo do espírito (CHEVALIER, 1982, p. 227).

Na gravura de Samico, a presença notável de estrelas de seis pontas, tipo de estrela que Ele vai usar em seu trabalho de forma repetida. A estrela, símbolo de seis pontas do judaísmo, com seus dois triângulos invertidos e entrelaçados simbolizam o abraço de espírito e matéria, de princípios ativos e passivos, o ritmo de seu dinamismo, a lei da evolução e involução (CHEVALIER, 1982, p. 227). Em seguida, de acordo com Jung, as estrelas são símbolos do poder do inconsciente (JUNG apud. COWEN, 1983, p.88). A estrela, na verdade tem inúmeros significados, mas é sobretudo a luta do espírito contra as forças das trevas (COWEN, 1983, p.95).

No compartimento esquerdo da gravura, parece ser o caráter de Jurupari tocando flauta. Para os povos indígenas, os instrumentos musicais são sagrados, eles representam uma forma de trabalho sagrado que só o titular teria o poder. Ademais, o som da flauta é chamado, de “música celestial, a voz dos anjos” (CHEVALIER, 1982, p. 244) . Como indicado na lenda, este “flauta garante o poder dos varões” (GALEANO, 1983, p.30) ora o varão represente a ideia de guerreiros, lutadores.

Jurupari é o personagem central da lenda de Galeano, um personagem que aparece em muitas lendas tupis, mas também está presente no folclore de tribos indígenas de várias fontes. Filho do Sol, ele seria seu mensageiro na terra, e teria uma missão primária: encontrar uma mulher perfeita para se casar com o astro-rei. Mas parece complicado, se não impossível, encontrar essa mulher tão especial. Quando ele chegou, a terra era governada por mulheres, ele decidiu mudar esta organização afim de dar poder aos homens, dizendo que as mulheres haviam quebrado as leis do sol. Os homens agora independentes das mulheres, estabeleciam festividades proibidas às mulheres e os segredos eram acessíveis apenas aos homens. Isto irá, portanto, ser aplicado em leis, no trabalho e nos costumes que são respeitadas até hoje em muitas tribos indígenas (NOAMAZONASEASSIM, 2017).

Outra versão, concebida pelos jesuítas que colonizaram as terras indígenas, dá a Jurupari característica do diabo, do mal. E, como os nativos são extremamente supersticiosos,

eles aceitaram sem discutir a versão de que espíritos do mal criavam as imagens noturnas que os assustavam e lhes perturbava o sono. Assim, Jurupari foi comparado a um pesadelo (LAIFI, 2017).

#### 5.2.4 “A via láctea” versus “Via Láctea – Constelação da serpente I” e II (2005)

A via Láctea, Eduardo Galeano, *Memória do Fogo* (I) Nascimento, p. 31

A minhoca, que não era maior do que um dedo mindinho, comia corações de pássaros. Seu pai era o melhor caçador da aldeia dos mosetenes.

A minhoca crescia. De repente, teve o tamanho de um braço. Cada vez exigia mais corações. O caçador passava o dia inteiro na selva, matando para seu filho.

Quando a serpente não cabia mais na choça, a selva tinha ficado vazia de pássaros. O pai, flecha certa, ofereceu-lhe corações de jaguar.

A serpente devorava e crescia. Já não havia jaguares na selva.

-Quero corações humanos – disse a serpente.

O caçador deixou sem gente a sua aldeia e as comarcas vizinhas até que um dia, em uma aldeia distante, o surpreenderam no galho de uma árvore e o mataram.

Acossada pela fome e pela saudade, a serpente foi busca-lo.

Enroscou seu corpo em torno da aldeia culpada, para que ninguém pudesse escapar. Os homens lançaram todas as suas flechas contra aquele anel gigante que os havia sitiado. Enquanto isso, a serpente não deixava de crescer.

Ninguém se salvou. A serpente resgatou o corpo de seu pai e cresceu para o alto.

E lá se vê, ondulante, eriçada de flechas luminosas, atravessando a noite.

Essa lenda vem dos Mosetenes, povo indígena da Bolívia. Galeano inspirou-se no livro de Benjamin Péret, *Anthologie des mythes, legendes et contes populaires d’Amérique* para escrever esta história. A região onde vivem os Mosetenes citado aqui é caracterizada por viver perto de um rio fértil e de áreas aluviais de florestas montanhosas (PUEBLOSINDIGENAS, 2017). No início da história, a minhoca tinha o costume de comer corações de pássaros. Seu pai, o grande caçador herói da tribo, é totalmente comprometido para atender seu filho, inclusive passando dias inteiros em busca de alimento para ele.

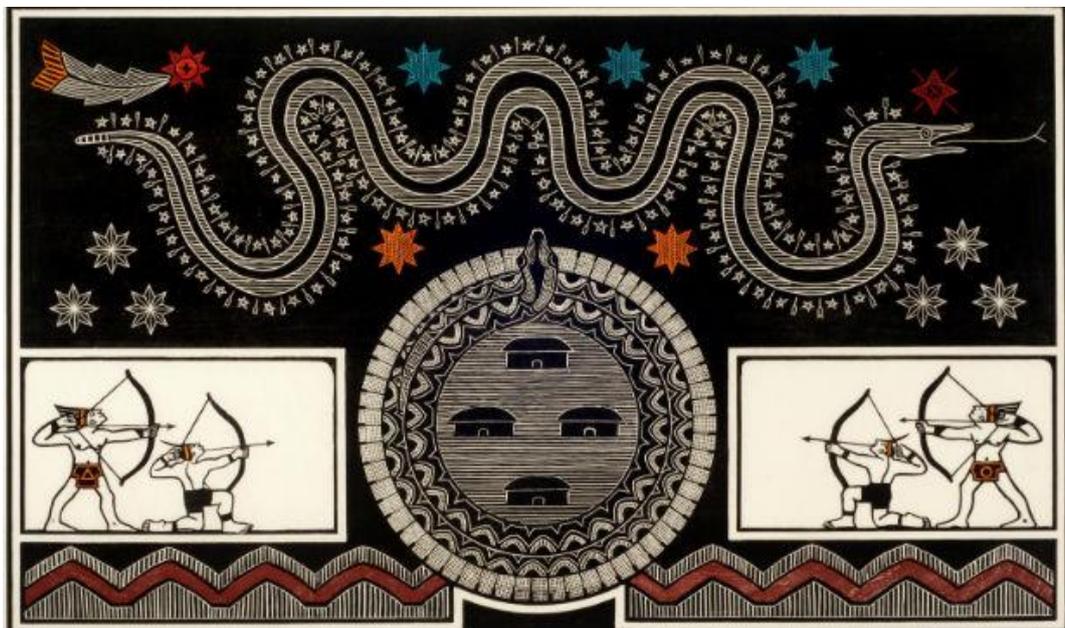
De repente, não havia mais pássaros ao redor para alimentar a minhoca. Em seguida, o pai começou a procurar corações de jaguares. A minhoca tornou-se tão grande que se transformou em serpente. Não tendo nenhum jaguar ao seu redor, a serpente pediu ao pai para ir em busca dos corações humanos. O caçador matou todas as almas vivas em torno dele, mas um dia os habitantes de uma aldeia remota capturaram-no e mataram-no.

Com fome e nostálgica, a serpente foi à procura de seu pai. Em cercado a aldeia, ele recebeu assim muitas flechas. Não havia sobreviventes, a serpente conseguiu dar a vida de volta a seu pai, mas ele cresceu tanto que chegou até o céu “ondulante, eriçada de flechas luminosas” (GALEANO, 1983, p.31).

Esta lenda fala da criação de nuvens de estrelas – visão contrária à teoria do big bang–, segundo a qual a Via-Láctea seria como uma serpente morando no céu. Essa serpente tornou-se nebulosa, nuvem de estrelas.

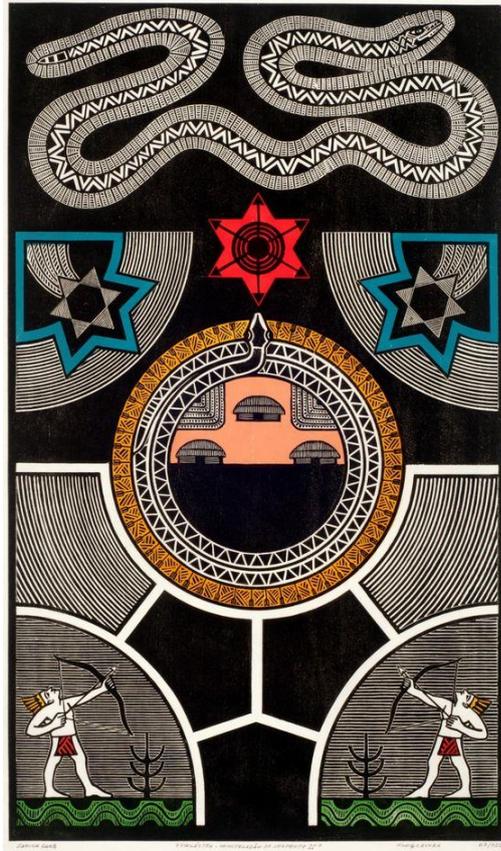
No entanto, no início da história a serpente era uma minhoca. A minhoca é considerada símbolo da vida, ressuscitando dos mortos. Esta concepção poderia confirmar a interpretação de Jung que simboliza o aspecto destrutivo da libido, em vez de fertilizar sua aparência. Em todas essas lendas, a minhoca aparece como um símbolo da transição da terra para a luz, da morte para a vida, do larval para o voo espiritual (CHEVALIER, 1982, p. 519).

Mas a minhoca transformou-se em serpente, e este animal tem grande simbologia entre diferentes culturas. Mas podemos fazer uma conexão com o orixá (divindade) Oxumarê, muito presente no imaginário do Candomblé – orixá da serpente, que representa a união entre o céu e a terra, o equilíbrio entre os orixás e os homens (SANTERIA, 2017). E, como a minhoca, Oxumarê é hermafrodita, andrógino, isto é, ele não tem nenhum tipo de gênero.



**Figura 37:** Via Láctea-Constelação da serpente, Gilvan Samico, 2005.

**Fonte:** Dream Box. Disponível em: < [http://www.dreambox.nyc/samico\\_b/](http://www.dreambox.nyc/samico_b/)>. Acesso em: 23/11/2016.



**Figura 38:** Via láctea - Constelação da serpente II, Gilvan Samico, 2005.

**Fonte:** Pinterest Galeria Estação. Disponível em: <<https://fr.pinterest.com/galeriaestacao/samico-xilogravura/>>. Acesso em: 23/11/2016.

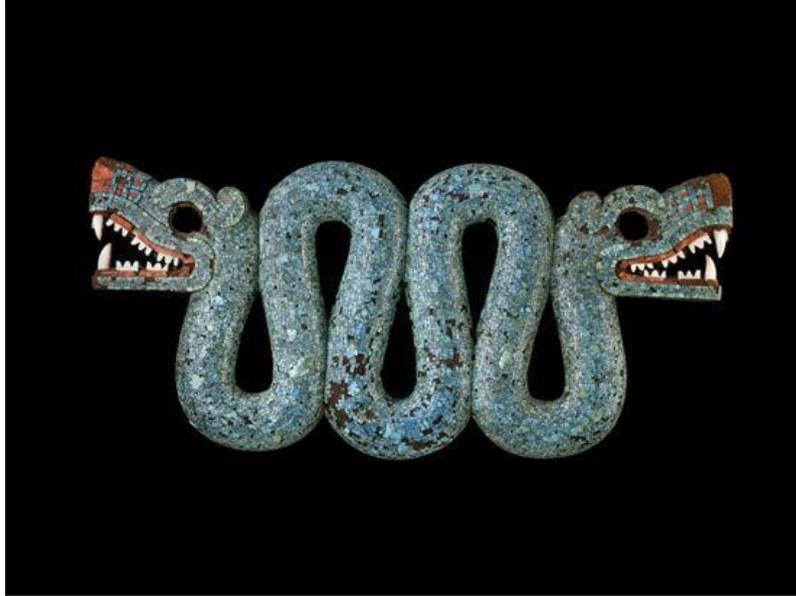
O título usado por Samico é “Via Láctea-Constelação da serpente”, que existe em duas versões. Em todas essas tradições, a Via Láctea aparece como um lugar de passagem, de origem divina, que liga os mundos divinos e terrestres. Ele simboliza o caminho dos místicos de um lugar para outro da terra, de um plano para o outro do cosmos, de um nível para o outro da psique. Também marca a fronteira entre o mundo do movimento e da eternidade imóvel. Como na lenda de Galeano, no povo Maya-Quiché a Via Láctea também é representada como uma grande serpente. Aqui tem a distinção de ser branca (CHEVALIER, 1982, p. 531).

Na história de Galeano, a minhoca cresceu tanto que se transformou em serpente. Na interpretação de Samico, parece que a minhoca não é presente; o único animal presente da gravura é a serpente declinada sobre duas posturas distintas.

Primeiro, a serpente vai formar um “anel gigante” (GALEANO, 1983, p.31), correspondente à cena em que a serpente vai querer vingar seu pai morto pelos habitantes em torno de sua aldeia. Esta serpente vai assumir a forma de um círculo e, nas duas versões de Samico gravadas, o animal ocupa o centro da imagem. O círculo é um movimento circular

especial perfeito, imutável, sem começo nem fim, ou variações; que o habilita para simbolizar tempo. O círculo é o símbolo de tempo; símbolo implícito da roda que gira. Especulação religiosa babilônica chamou a noção de tempo infinito, cíclica, universal, que foi transmitida em tempos antigos, como em tempos gregos, por exemplo, na imagem da serpente que morde a cauda (CHEVALIER, 1982, p. 114). A serpente que morde a cauda vai ter o nome de *Ouroboros* e simboliza a eternidade. De acordo com Bachelard, é a dialética material da vida e da morte, morte que vem da vida e a vida que vem da morte (BACHELARD apud.CHEVALIER, 1982, p. 453). Recordando também a dinâmica do círculo, que é para dizer que a primeira roda é aparentemente imóvel, porque só gira sobre si mesmo; mas o movimento é infinito, porque é sempre renovada em si. O *Ouroboros* não só é o promotor da vida, é também da duração: ele cria o tempo, como a própria vida (CHEVALIER, 1982, p. 453). Finalmente, Jung mostrou que a forma do círculo é o símbolo do Si (CHEVALIER, 1982, p. 114).

Na segunda versão, presente na parte superior das duas xilogravuras, a serpente aparece como um serpentina no sol, criando uma constelação. Esta serpente descreve a fase final da legenda escrita, quando a serpente matou todos os habitantes da aldeia e ajudou a libertar seu pai, e enquanto isso, cresce em direção ao céu, “ondulante, eriçada de flechas luminosas, atravessando a noite”. (GALEANO, 1983, p.31) Esta serpente imaginada por Samico, particularmente na gravura “Via Láctea – Constelação da serpente II”, parece ter uma composição muita semelhante à serpente de duas cabeças (Fig. 41) presente na religião asteca. Na Mesoamérica, entre os povos pré-colombianos, especialmente para os astecas, a serpente desempenha um papel importante nas crenças – é associada a muitos deuses, como *Quetzalcoatl*, a serpente emplumada, divindade mais importante relacionada à água, vida e renovação. Ela representa a energia e a força (MARIAARTEMIS, 2017). Além disso, no povo asteca, existe *Xiuhcoatl*, a serpente de fogo, *Mixcoatl*, a serpente da nuvem ou *Coatlicue* (ela que tem uma saia de serpentes), a mãe do deus asteca *Huitzilopochtli* (DIRETORIADEARTE, 2017). No caso da cobra de duas cabeças, representada pelo mosaico turquesa, não existe especificamente referência que esta representação contém, mas podemos dizer que era um ornamento peitoral usado, possivelmente, em ocasiões cerimoniais por um chefe religioso ou político (MARIAARTEMIS, 2017). Podemos, portanto, dizer que a reprodução deste réptil era um escopo mágico e divino.



**Figura 39:** Mosaico de turquesa recobre a Serpente de duas cabeças, Ornamento provavelmente usado em cerimônias como um peitoral, séc.XV-XVI, México.

**Fonte:** Diretoria de Arte. Disponível em: <  
<http://www.diretoriodearte.com/mosaico/o-mosaico-na-arteprecolombiana-2/>>. Acesso em: 23/11/2016.

Samico vai especificar o título da Via Láctea adicionando “A constelação da serpente”. Foi em 1939 que a União Astronômica Internacional decidiu adotar um sistema de contornos padronizados das várias constelações, a constelação da Serpente. Em mapas antigos esta constelação reuniu-se com um dos Ophiuchus e o conjunto era uma cobra ou Ophiuchus portador ou Esculápio (deus da mitologia grega e romana), o deus da medicina, um dos que o símbolo é a cobra (ASTRORENNES, 2017).

A observação do céu sempre fez parte de culturas antigas, e existe uma outra concepção de origem indígena, que foi chamada “A constelação da Cobra”. As constelações dos índios Tupinambás, indígenas da floresta amazônica, são muito semelhantes às dos índios Guaranis do sul do Brasil, que eram separados por quase 3 mil km, do ponto de vista das línguas e do tempo, cerca de 400 anos de diferença. O que é mais surpreendente é que algumas constelações nativas brasileiras são parecidas com outras índios da América do Sul, e até mesmo dos aborígenes australianos. De fato, “os índios brasileiros davam maior importância para a região da Via Láctea, onde se localizavam as principais constelações, que eram constituídas por estrelas e até nebulosas, principalmente às escuras” (ESPIRITUALIDADEFEMININA, 2017).

A constelação da Cobra, chamada *Mboi*, é localizada na região do céu que conhecemos como Scorpius, ou seja, a constelação do Escorpião. No entanto:

Os índios vêem Mboi sem considerar as garras do escorpião, sendo que a estrela Antares simboliza a cabeça da cobra. De fato, é muito mais fácil ver uma cobra do que um escorpião nessa região do céu. E segundo a mitologia indígena, a Cobra Grande (*Mboi Guassu*) acordou faminta e saiu em busca de alimentos, comendo os olhos dos animais e das pessoas que encontrava, e posteriormente se tornou a *Mboi Tatá*, que já é outra constelação. A constelação de Mboi Guassu é vista em Taipi'i rapé (Via Láctea). (GALERIODOMETEORITO, 2017).

### 5.2.5 “O poder” versus “A conquista do fogo e do grão” (2010)

O poder, Eduardo Galeano, *Memória do Fogo* (I) Nascimento, p. 60

Nas terras onde nasce o rio Juruá, o Mesquinho era o dono do milho. Entregava assados os grãos, para que ninguém pudesse planta-los.

Foi a lagartixa quem conseguiu roubar um grão cru. O Mesquinho agarrou-a e rasgou-lhe a boca e os dedos das mãos e dos pés; mas ela tinha sabido esconder o grãozinho atrás do último dente. Depois, a lagartixa com essa boca enorme e esses dedos compridíssimos.

O Mesquinho era também dono do fogo. O papagaio chegou perto dele e se pôs a chorar aos gritos. O Mesquinho jogava no papagaio tudo o que tinha à mão e o papagaio esquivava os projéteis, até que viu que vinha um tição aceso. Então, agarrou-o em seu bico, que era enorme com o bico de tucano, e fugiu pelos ares. Voou perseguido por um manto de chispas. A brasa, avivada pelo vento, ia queimando seu bico; mas já havia chegado ao bosque quando o Mesquinho bateu seu tambor e desencadeou um dilúvio.

O papagaio conseguiu pôr o tição candente no buraco oco de uma árvore, deixou-o aos cuidados dos outros pássaros e saiu para molhar-se na chuva violenta. A água aliviou seus ardores. Em seu bico, que ficou curto e curvo, vê-se marca branca da queimadura.

Os pássaros protegeram com seus corpos o fogo roubado.

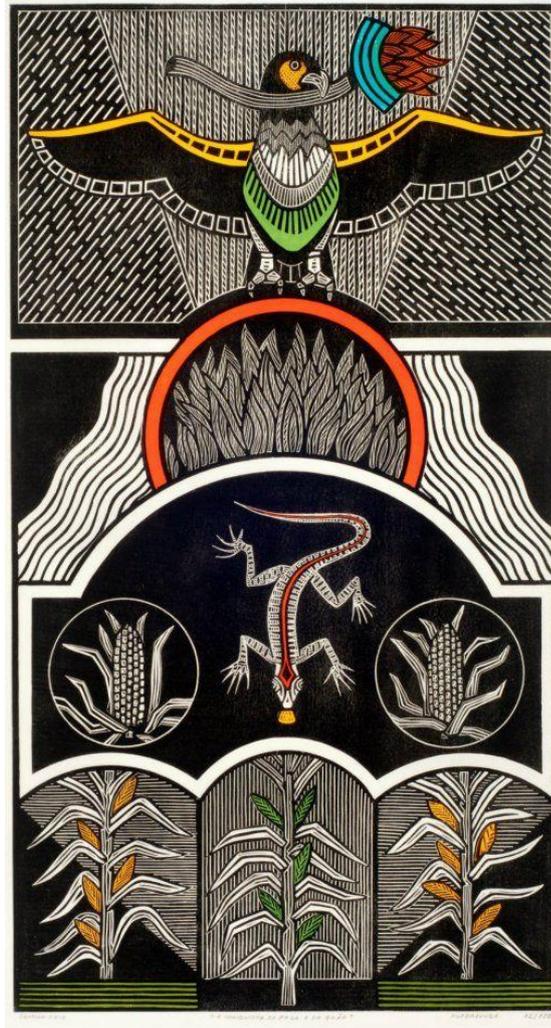
Para esta história, Galeano inspirou-se na obra *La verdadera Biblia de los cashinahua* de André Marcel D'Ans (GALEANO, 1983, p.327). O povo kaxinawa identifica-se com o nome *Huni Kuin*, que significa pessoas reais. Sabe-se que os Kaxinawá ancestralmente ocuparam a área adjacente à Reserva Comunal Purus, em Ucayali (Peru), e são caracterizados por sua alta mobilidade e percursos em ambos os lados da fronteira peruana-brasileira (BDPI, 2017). A cena desta lenda acontece no Rio Juruá, localizado entre os dois países.

O poder é representado pela figura de Mesquinho, o proprietário do milho. Sua particularidade é querer sempre mais do que precisa. Somente ele plantava o milho e, em seguida, entregava o milho assado para o povo, para que ninguém pudesse plantar os grãos. Uma vez, a lagartixa, animal rápido e pernicioso, conseguiu pegar um grão cru, a semente do

milho. Mesquinho tentou, por todos os meios, encontrar esse grão de milho. Muito esperta, a lagartixa escondeu o grão no fundo de sua boca. Irritado, Mesquinho rasgou o animal e a lagartixa morreu. Tornou-se, água, rio, de forma que, a história não conta e deixa o leitor imaginar.

Mesquinho era também o dono do fogo. Um papagaio foi até ele e começou a chorar de desespero. O Mesquinho se irritou e começou a jogar tudo o que estava ao seu alcance, até que o papagaio pegou em seu bico um pedaço de madeira queimada e, em seguida, voou para o céu. O vento espalhou as brasas e começou a queimar seu bico. Quando ele chegou à floresta, Mesquinho bateu em seu tambor e uma chuva torrencial chegou de repente. O papagaio conseguiu salvar o pedaço de madeira queimada no oco de uma árvore. Ele pediu para que os outros pássaros cuidassem desta brasa e o papagaio saiu na chuva para interromper suas queimaduras. Seu bico ficou, em seguida, pequeno e curvo, com uma marca branca.

A lenda parece querer passar um pensamento, uma mensagem. Esta história é a imagem do modo de vida indígena, que é uma vida sem acúmulo superficial e de acordo com o ritmo da natureza. A lagartixa e o papagaio irão se sacrificar para entregar o fogo e o milho nas mãos dos animais. Tentando roubar esses itens, os animais verão seus físicos modificarem no contato com Mesquinho. Mesquinho, o único ser humano da história, reflete a imagem da pessoa egoísta, que não quer compartilhar o fogo e o milho, componentes importantes para a sobrevivência. Mesquinho representa o poder, mas nesta história são os animais que irão tomar o poder por meio dos dois animais. E, ao contrário do Homem, quando os animais descobrirem o fogo e o milho, irão coletiviza-los. O fogo e o milho representam dois elementos decisivos para inovação tecnológica no domínio da natureza: o primeiro, o domínio da luz; e o segundo, a semente, que representa a colheita, o tratamento da terra. A Ciência nos conta que quem deu origem ao fogo foi o ser humano, mas o mito coloca que quem conseguiu conquistar esse domínio de um dono foram os animais.



**Figura 40:** A conquista do fogo e do grão, Gilvan Samico, 2010.

**Fonte:** Disponível em <  
<http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/09/samico.html>>. Acesso em: 30/01/17.

Samico, em sua interpretação da lenda de Galeano, escolheu destacar os elementos da natureza, abandonando o caráter humano de Mesquinho. A gravura é organizada para ser lida de baixo para cima em relação à narrativa de Galeano.

Em relação ao título da gravura, Samico escolheu "A Conquista do Fogo e do Grão" (2010), conquista alcançada na lenda da lagartixa e do papagaio. A noção de poder não foi utilizada pelo artista, mas, na realidade, este título destaca implicitamente a aquisição da natureza pelo homem.

Um componente importante descrito por Samico foi o milho. É o símbolo de prosperidade, considerada na sua origem: a semente. Em culturas mexicanas e afins, o milho é a expressão, ao mesmo tempo, do Sol, do mundo e do homem (CHEVALIER, 1982, p. 320). Nesta lenda, o milho parece simbolizar a agricultura, ou seja, o fato de dominar a natureza a

fim de produzir mais do que a terra pode dar, desrespeitando o próprio ritmo que a natureza impõe. Esta gestão do tempo e da natureza concede poder para o mantenedor desta colheita. Mas, de acordo com a mensagem da lenda, o fato de deter este poder faz com que o individual leve vantagem, deixando de lado o bem público.

Então, podemos ver a presença do pequeno lagarto com um grão de milho na ponta da boca. Seu simbolismo pode estar relacionado ao da cobra e ele seria uma expressão atenuada. Mas, ao contrário da cobra, eterno rival do homem, o lagarto pelo menos no que diz respeito às culturas do Mediterrâneo, é um familiar e, portanto, um amigo da família. É um motivo ornamental repetido indefinidamente nas artes da África negra, onde muitas vezes aparece como um herói civilizador, um intercessor ou mensageiro dos deuses. Também é mencionado na Bíblia como um desses seres minúsculos da terra, o mais sábio entre os sábios. O lagarto simboliza a alma e, humildemente, procura a luz, em contraste com o pássaro, que tem asas para voar para o topo (CHEVALIER, 1982, p. 302).

O outro elemento importante representado por Samico é o fogo. A característica destrutiva do fogo tem, obviamente, um aspecto negativo. E o controle deste fogo tem uma função diabólica, apresentada na lenda de Galeano pelo caráter de Mesquinho. O simbolismo do fogo marca um grande passo na intelectualização do cosmos e afasta cada vez mais o homem da condição animal (CHEVALIER, 1982, p. 236). O fogo vai ser recuperado por um papagaio, outro animal que vai se dedicar, como o lagarto, para o bem comum. O papagaio é considerado um avatar do fogo celestial. É o símbolo da energia solar (LAROUSSE, 2017).

#### 5.2.6 “A guerra” versus “A Ascensão” (2004)

A guerra, Eduardo Galeano, *Memória do Fogo* (I), Nascimento, p.61

Ao amanhecer, o toque de uma corneta anunciou, na montanha, que era hora de arcos e zarabatanas.

Ao cair da noite, da aldeia não sobrava nada além de fumaça.

Um homem pôde deitar-se, imóvel, entre os mortos. Untou seu corpo com sangue e esperou. Foi o único sobrevivente da aldeia Palawiyang.

Quando os inimigos se retiram, esse homem se levantou. Contemplou seu mundo arrasado. Caminhou entre a gente que tinha partilhado com ele a fome e a comida. Buscou em vão alguma pessoa ou coisa que não tivesse sido aniquilada. Esse espantoso silêncio o aturdiu. O cheiro de incêndio e sangue o enjoavam.

Sentiu asco por estar vivo e tornou a deitar-se entre os seus.

Com as primeiras luzes, chegaram os abutres. Nesse homem havia apenas névoa e vontade de dormir e deixar-se devorar.

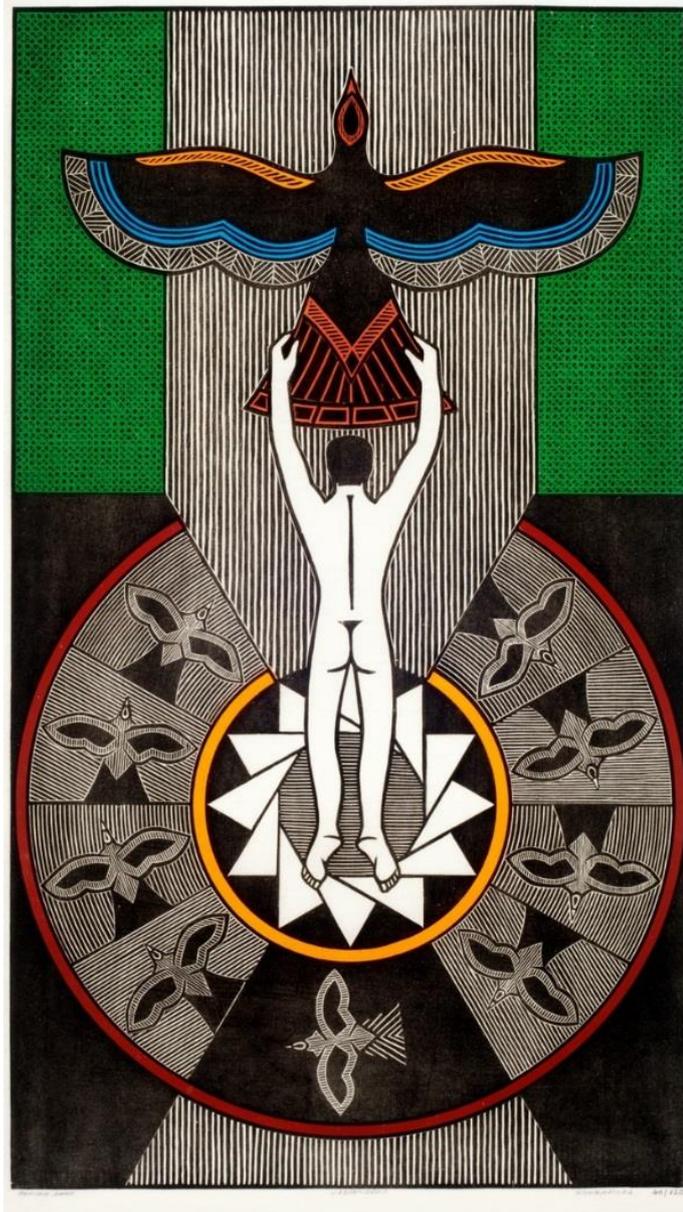
Mas a filha do condor abriu passo entre os abutres que voavam em círculos. Bateu decidida as asas e lançou-se em picada.

Ele agarrou-se em suas patas e a filha do condor levou-o para longe.

Nesta lenda, Galeano terá como obra de referência *Mitos aborígenes de Venezuela*, de Maria Manuela de Corq e Kuai-Mare (GALEANO, 1983, p.327). A lenda cita o povo Palawiyang, ou também chamado Paravilhana. Ela está presente entre Venezuela, Brasil e Guiana Francesa (PIB, 2017).

Ao amanhecer, o som da corneta soou para anunciar o início do combate. Mas, no final do dia, não houve sobreviventes na aldeia, exceto um homem. O homem deitado no chão se fazia passar por morto entre os cadáveres. O adversário tendo partido, o homem levantou-se e viu as áreas devastadas. Ele procurou, sem sucesso, por sinais de vida nesta paisagem caótica. O cheiro de sangue e do fogo o davam nojo. Repugnado e sentindo-se culpado por ser o único sobrevivente, deitou-se novamente entre seu povo. Abutres chegaram no campo de batalha de manhã. O homem estava desesperado e queria deixar os pássaros o comerem. Apareceu a filha do condor, que conseguiu fazer o seu caminho entre os abutres, voando em círculos. A filha do condor pegou o homem com suas garras e o levou para longe dos campos de batalha.

Apesar de seu título ser "guerra", esta história não fala da guerra, mas descreve o pós-guerra e suas consequências mórbidas. A guerra é a imagem do flagelo universal. Idealmente, a guerra existe para acabar com o mal, visando à restauração da paz, da justiça e da harmonia. Contudo, nesta história existe apenas destruição e sofrimento. É concebível que esta guerra seja compreendida como uma guerra interna do homem para a sua sobrevivência. Esta história tem um tom muito dramático e triste. O homem é deixado sem expectativa, mas uma nota de esperança virá com a filha do condor, águia das Montanhas, uma vez que irá levá-la para longe desta cena de horror. O pássaro parece aqui encarnar a esperança de um novo começo. Aqui, a dúvida paira sobre o destino do homem e este conto seria uma metáfora da morte ou o contrário?



**Figura 41:** A Ascensão, Gilvan Samico, 2004.

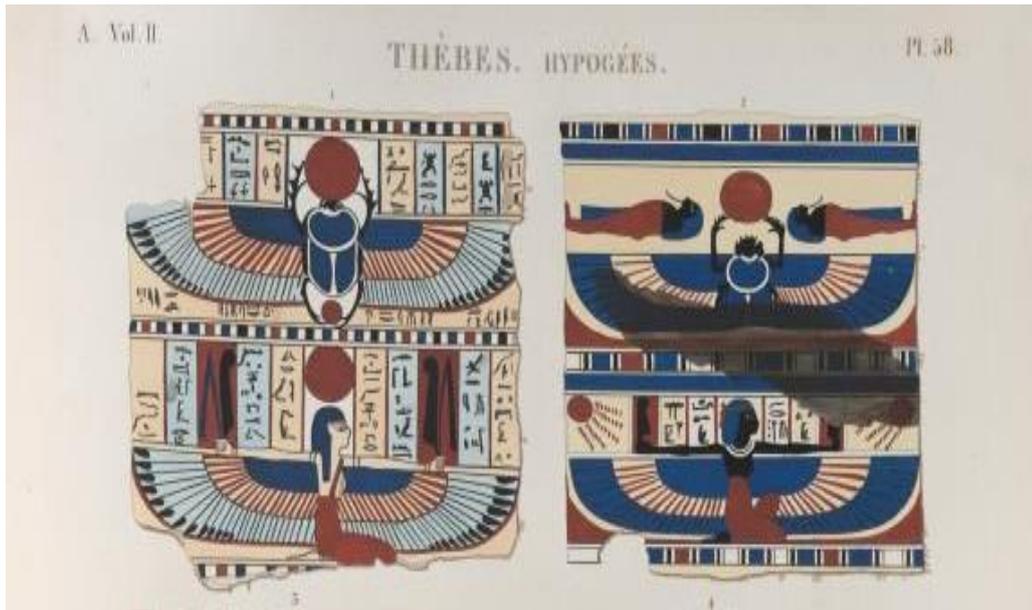
**Fonte:** Galeria Estação. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/artista/45>. Acesso em: 23/01/2007.

O título que Samico irá escolher é "A Ascensão", que não faz nenhuma referência ao título de Galeano, "A guerra". Samico vai fazer a escolha de não utilizar elementos que possam sugerir um estado de guerra. Esta gravura descreve duas cenas específicas do fim da história: em primeiro lugar, quando “os abutres que voavam em círculos” (GALEANO, 1983, p.61) em torno do moribundo; e depois, quando, finalmente, “ele agarrou-se em suas patas e a filha do condor levou-o para longe” (GALEANO, 1983, p.61). A versão de Samico tem uma aura muito mais positiva que a lenda original, particularmente através da filha do condor, que

está representada por meio de muitas cores, além das linhas verticais que sobem ao topo da gravura, dando a impressão de um movimento com uma nota de esperança.

O termo "Ascensão" está fortemente presente na iconografia cristã, com muitas representações simbólicas de homens voando para o alto, subindo para o céu após a morte. Eles estão geralmente com os braços levantados, algumas vezes elevados da terra, sem suportes aparentes, e suas cabeças estão aureoladas com estrelas; e outras vezes possuem asas de aves, podendo associar-se a anjos. Além disso, a altura de elevação no espaço, pouco acima do solo, ou no céu, simboliza o grau de vida interior (CHEVALIER, 1982, p. 58). Nesta obra, a Ascensão é feita por um pássaro, mas não qualquer pássaro, e sim, a filha do condor. Samico aqui parece representar um carcará, grande símbolo do sertão. Na lenda original, é citado o condor, animal que se aproxima da águia, e assim é considerado o rei dos pássaros, encarnação, substituto ou mensageiro da mais alta divindade de Urano e fogo celeste. Mas aqui a história do guerreiro caído parece recordar o povo asteca, que sacrificou o coração dos guerreiros para servir como comida para a Águia solar. Eles são chamados de o povo da águia. Na sua simbologia, o condor atua como um avatar do sol, especialmente na mitologia dos Andes (CHEVALIER, 1982, p. 156).

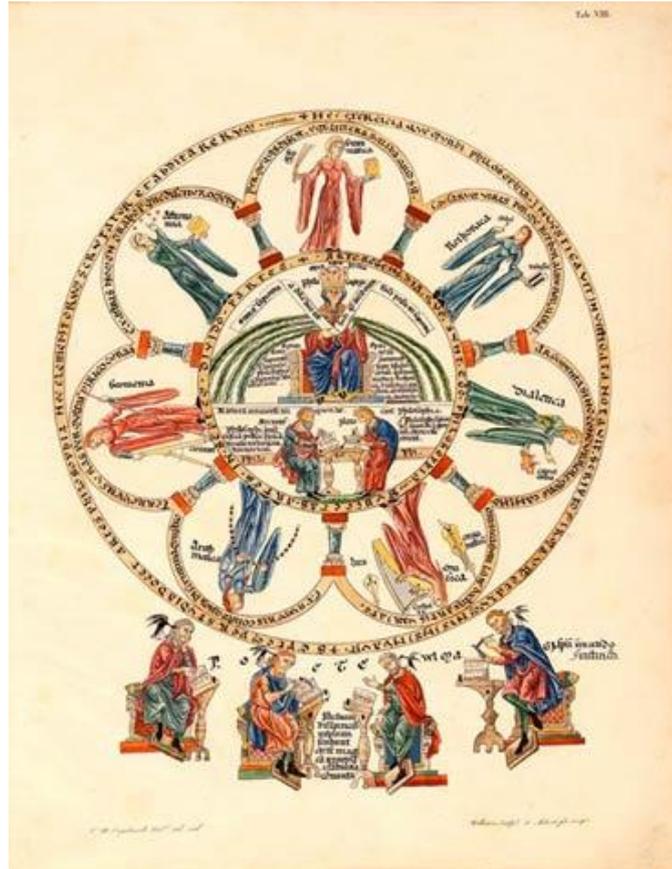
O pássaro em pleno voo, nesta gravura, tem asas que podem sugerir alguns desenhos egípcios, tais como besouros ou mulheres representadas nas tumbas de múmias de Thèbes, Hypogées (Fig.44). As asas também têm uma simbologia que remete ao voo, ou seja, o alívio, a desmaterialização, a libertação (seja da alma ou espírito), a passagem para o corpo sutil. Na tradição cristã, asa significa movimento de ar, luz, e simboliza o sopro da vida, da mente. Na Bíblia, ela é um símbolo constante de espiritualidade, ou de espiritualização. Portanto, as asas expressam em geral uma elevação ao sublime, um impulso para transcender a condição humana (CHEVALIER, 1982, p. 27).



**Figura 42:** Thèbes. Hypogées. Reproduções pintadas de tombas de múmias.

**Fonte:** Site Bnf. Disponível em: < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105141757>>, Acessado 08/01/17.

Na parte inferior da gravura, encontramos os pássaros que rodeavam o lugar da guerra, pouco antes da chegada da filha do condor. Este círculo mostra que as aves estão uniformemente dispostas no sentido horário, recordando o conceito de tempo, simbolizado através do círculo. Além disso, o círculo não tem começo nem fim. Da mesma forma que uma mandala, o círculo evoca o infinito, a eternidade e a plenitude. Ele representa a eterna renovação do ciclo natural e até mesmo o ciclo universo (1001SYMBOLES, 2017). Aqui, a composição destes dois círculos, integrando pássaros de maneira compartimentada, remete à ideia das rosas medievais (Fig.45), por sua forma, na sua função de roda, de rosa, imagem do sol e do universo (COWEN, 1979, p.84). Como simbolismo medieval, o círculo criado por Samico parece ser feito de significados ocultos, ou seja, ele nos mostra algo e nos convida a ver uns aos outros.



**Figura 43:** O círculo da filosofia, com as sete artes liberais e a filosofia no centro, é como um templo circular. Abaixo, Sócrates e Platão recebendo seu ensinamento. Por sua coroa, as três cabeças representam, talvez, o conhecimento do passado, do presente e do futuro, Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum, XII s.

**Fonte:** Site Bacm. Disponível em: <http://www.bacm.creditmutuel.fr/fr/hortus.html>, Acessado 12/01/17.

À primeira vista, esta gravura pode ter ligações com o mito universal de Ícaro, filho de Dédalo e de uma escrava. Ele morre devido às invenções de seu pai, das quais faz uso sem considerar as suas orientações. Seu pai o tinha avisado para voar a uma altura média. Preso no labirinto com seu pai, que ajudou Ariane e Teseu a matar o Minotauro, ele conseguiu escapar da prisão com a ajuda de Pasiphae; e através das asas fixadas com cera em seus ombros, que seu pai fez, ele voa sobre o mar. Mas, apesar de todas as recomendações de segurança, ele sobe cada vez mais alto, cada vez mais perto do sol. A cera derrete e Ícaro cai no mar (NOGUEIRA, 2011, p.73-77). Imagens de ambições excessivas da mente, Ícaro é o símbolo do intelecto sem sentido, da imaginação perversa; é uma personificação mítica da deformação da psique, caracterizada pela exaltação sentimental. A tentativa insana de Ícaro manteve-se proverbial para o nervosismo no mais alto grau, a uma forma de doença mental: a

megalomania. Ícaro é um símbolo de excesso e imprudência, dupla perversão do julgamento e coragem (CHEVALIER, 1982, p.277).

Finalmente, para Célida Samico, esta gravura teria uma mensagem a transmitir ao espectador. Assim, segundo ela: “Mesmo no meio da ‘névoa e vontade de dormir’, mesmo entre abutres voando em círculos, mesmo no meio sofrimentos e dificuldades, é possível ao homem ascender, transcender, e ser arrebatado pelo mistério [...]” (PEREGRINO, 2008)

### 5.2.7 “A festa” versus “A caça” (2003)

A festa, Eduardo Galeano, *Memória do Fogo* (I) Nascimento, p.61:

Andava um esquimó, arco na mão, perseguindo renas, quando uma águia surpreendeu-o pelas costas.

- Eu matei seus dois irmãos – disse a águia - Se você quiser se salvar, deve oferecer uma festa lá em sua aldeia, para que todos cantem e dançam.

- Uma festa? O que significa cantar? E dançar, o que?

- Venha comigo.

A águia mostrou-lhe uma festa. Tinha muita coisa boa para comer e beber. O tambor ressoava forte como o coração da velha mãe da águia, que batendo guiava seus filhos, de sua casa, através dos vastos gelos e montanhas. Os lobos, as raposas e os outros convidados dançaram e cantaram até que o sol raiou.

O caçador regressou à sua aldeia.

Muito tempo depois, soube que a velha mãe da águia e todos os velhos do mundo das águias estavam fortes, belos e velozes. Os seres humanos, que finalmente tinham aprendido a cantar e a dançar, lhes haviam mandado, de longe, de suas festas, alegrias que davam calor ao sangue.

Neste conto, Eduardo Galeano vai se inspirar na obra *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d’Amérique*, de Benjamin Péret (GALEANO, 1983, p.327). A lenda fala de um esquimó, ou seja, Inuit, embora o nome *Eskimo* – comumente usado no Alasca para referir-se a todos os Inuit e Yupik presentes no mundo – seja considerado depreciativo porque significa “comedor de carne crua.” O ideal seria usar o termo “Inuit”, que significa, simplesmente, “pessoas” (KAPLAN, 2011). Inuit é um povo nativo da América do Norte do círculo polar ártico, entre o estreito de Bering e a costa leste da Groenlândia, um território de mais de 6.000 quilômetros. Além de viver no Ártico canadense, o Inuit também vive no Norte do Alasca e da Groenlândia e tem parentes próximos na Rússia. Eles estão unidos por um patrimônio cultural e uma língua comuns (INUULITSIVIK, 2017).

No início do conto, um esquimó está perseguindo renas quando uma águia lhe aparece dizendo que ela havia matado os dois irmãos dele, e pediu-lhe para que este voltasse à sua

aldeia a fim de salvar a sua própria vida. A águia disse ao esquimó que ele deveria oferecer uma festa em sua aldeia para que todos pudessem cantar e dançar, mas o homem não tinha ideia do que significava. Existe uma distinção entre homem e animal, já que o homem, antes de se encontrar com a águia, não sabia o que era dançar e cantar. Duas ações estão presentes na grande festa com os animais. Havia abundância de bebidas e alimentos. As batidas do tambor parecem estar relacionadas com as batidas do coração da mãe águia e todas as velhas águias. O som do tambor se propaga batendo e podia ser ouvido de qualquer lugar onde existiam águias. Outros animais também podiam ouvir esse som, como se estivessem sendo chamados para participar da festa. Os animais mencionados na lenda são lobos, raposas e outros animais que banquetevam juntos em alegria. O homem voltou vivo para a sua aldeia. O caçador, muito mais tarde, percebeu que a velha mãe águia, bem como todas as águias do velho mundo, sentiam-se fortes e vigorosas. Isto acontecia devido às canções e danças nas festividades, que enviavam alegria aquecendo o seu sangue, suas almas e corações.

Os Inuits, que são caçadores muito habilidosos, dizem que, há muito tempo, os casamentos entre humanos e animais eram comuns. Eles dizem que conhecem as ações e pensamentos dos animais, porque se casando com os animais os homens aprenderam os seus segredos, a fim de transmiti-los a outros homens (LEMAIRE, 2017). Isto é o que podemos ver nesta lenda, na qual os animais – neste caso a águia – irão ensinar ao homem como fazer uma festa, e este, posteriormente, vai retransmitir o ensinamento para outros homens.

O Inuit acreditava que, todos os seres humanos, tudo tem um espírito. Sua mitologia é profundamente animista, ligada aos espíritos da natureza (MITOGRAFIA, 2017). E na lenda, por exemplo, as festas são oferecidas para os velhos do mundo das águias, como se o animal fosse uma deidade. Na mitologia, Inuit a águia tem uma ligação com o grande espírito. Voando alto no céu, eles acreditam que o animal se comunica em pensamentos com a criador. (LEMAIRE, 2017)

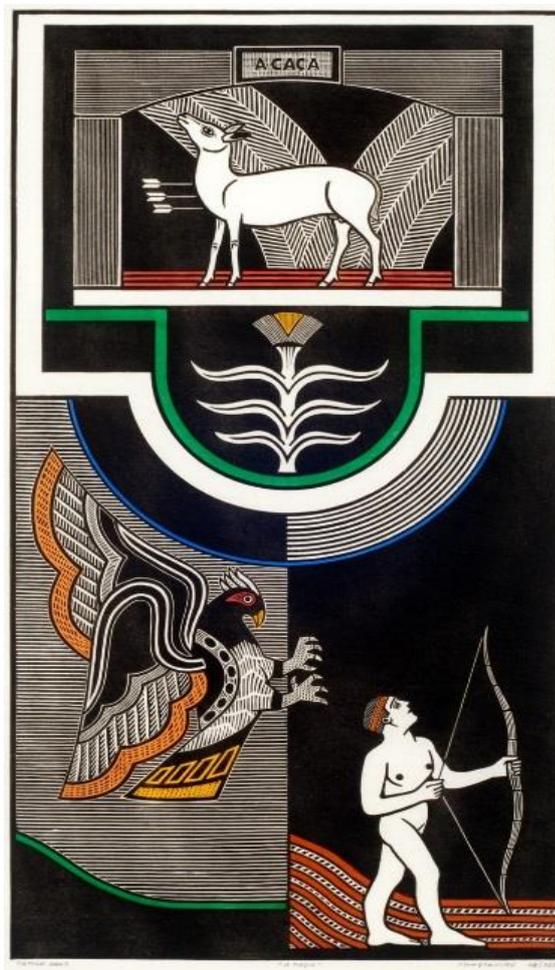
Portanto, para aqueles que acreditam que tudo tem uma alma semelhante à alma humana, matar um animal é quase matar um homem. E, uma vez que a alma dos mortos (animal ou humano) desprende-se de seu corpo, ela é livre para se vingar. Para apaziguar os espíritos vingadores é preciso observar os costumes, afastar-se de tabus e praticar os rituais apropriados. (MITOGRAFIA, 2017)

Na lenda, o ritual assemelha-se a uma festa. É provável que esta festa seja considerada como um ritual para vingar as almas dos animais durante a caça do Inuit. Isso também pode ser um ritual na presença de um xamã, curandeiro e sábio, nomeadamente invocando os

espíritos para ajudar o homem. Além disso, com ritmos de música de tambores, as canções e danças eram muitas vezes usadas durante o trabalho do xamã. (XAMANISMO, 2017)

A festa descrita nesta história pode ser um ritual xamânico, invocando o espírito da águia para ajudar o homem a arrepender-se de alguns aspectos. Quanto ao som do tambor, pode-se compará-lo ao maracatu brasileiro, o qual tem um baque evolvente que convida as pessoas a juntar-se ao cortejo.

Finalmente, essa lenda parece explicar porque os Inuits fazem festa. A águia vai poupar a vida do esquimó. O animal ensinou ao homem a fazer festa, quer dizer, dançar e cantar para que ele pudesse trazer a alegria ao mundo humano. Essa lenda é uma homenagem para os velhos do mundo das águias. A águia para os Inuits representa um animal sagrado.



**Figura 44:** A caça, Gilvan Samico, 2003.

**Fonte:** Pinterest Galeria Estação. Disponível em: <<https://fr.pinterest.com/galeriaestacao/samico-xilogravura/>>. Acessado em: 12/12/2016.

Na versão de Samico, ele vai se inspirar do início da lenda de Galeano quando “Andava um esquimó, arco na mão, perseguindo renas, quando uma águia o surpreendeu pelas costas” (GALEANO, 1983, p.61). Ora, na gravura de Samico, a rena parece mais um cervo, e o esquimó parece ser um indígena caçador da América do Sul. Sobre este assunto, Samico dizia: “Em ‘A caça’, por exemplo, a figura principal originalmente era uma esquimó. Mas eu não conseguiria enxergar um esquimó dentro de minha gravura. Então eu tirei a roupa dele e o transformei em um homem que pode ser de qualquer cultura” (SAMICO, 2013).

Ao escolher o tema da caça, Samico decide evitar o assunto sobre a festa, assunto principal da lenda. O simbolismo da caça ocorre naturalmente em dois aspectos: em primeiro lugar, a morte do animal, que é a destruição da ignorância das tendências adversas; em seguida, o jogo da caça continua a acompanhar o significado de busca espiritual. A lenda original de Galeano se origina da América do Norte, certamente, no Canadá ou nos Estados Unidos, na região do Ártico, onde os esquimós estão presentes. Assim, para os índios da América do Norte, a caça é uma ocupação de primeira importância: seguir o rastro do animal é seguir o caminho que leva ao Grande Espírito (CHEVALIER, 1982, p.277). Samico irá equipar seu caçador com armadilhas indígenas e com um arco. O tiro com arco resume a estrutura exemplar da ordem ternária, tanto pelos seus componentes (arco, corda, seta) quanto pelas fases da sua manifestação (tensão, relaxamento, jato). Nas sociedades fortemente hierárquicas, o campo simbólico do arco vai do ato criativo até a busca da perfeição. Em outras sociedades, o arco tem outras propriedades, tal como o arco de Çivã, ou o Sagitário, que indicariam o caminho da sublimação do desejo. Em todas estas interpretações possíveis, o arco traz na sua imagem a energia primordial e energia psíquica (CHEVALIER, 1982, p. 53).

Samico vai colocar em primeiro plano, atacando o caçador pelas costas, o rei dos pássaros: a águia. Este pássaro é a encarnação, substituto ou mensageiro, do maior deus do céu e do fogo celestial: o sol. A águia acompanha, ou representa os maiores deuses, os maiores heróis. É também o símbolo primitivo do pai e de todas as figuras de paternidade. A águia representa o simbolismo geral dos estados espirituais mais elevados e, portanto, os anjos, como muitas vezes mostrado pela tradição bíblica. Pseudo-Denys l’Aréopagiste, autor de tratados cristãos de teologia mística, explica a representação do anjo pela águia: a figura da águia indica a realeza, a tendência para os picos, o voo rápido, a agilidade, rapidez, capacidade para descobrir alimentos fortificantes (CHEVALIER, 1982, p. 25).

Finalmente, esta gravura pode sugerir uma homenagem à atividade de caça indígena, mas poderia ser também uma crítica, já que o homem, atirando suas flechas sobre o animal,

verá um outro ataque das garras da águia. Poderia muito bem ser uma metáfora para o ditado, “você colhe o que planta”, ou o pensamento cristão “não faça com os outros o que você não gostaria que fizessem com você”. Muitas interpretações são possíveis, mas, segundo Célida, essa lenda teria essa mensagem :

Se alguém resolve perseguir o “cervo vulnerado” de um ideal de uma criação, vai ser logo perseguido e protegido pela “velha mãe da águia” (a intuição?) Que o incita a jogar suas setas bem no coração do seu Alvo. E quem sabe? Talvez aprenda a cantar e a dançar. Essa é a minha ‘invenção’. (PEREGRINO, 2008)

### 5.2.8 “O sol e a lua” versus “Criação – O Sol, A Lua, As Estrelas” (2011)

O sol e a lua, Eduardo Galeano, *Memória do Fogo (I)* Nascimento, p.24-25

O primeiro sol, o sol de água, a inundação levou. Todos os que moravam no mundo se converteram em peixes.  
 O segundo sol, os tigres devoraram.  
 O terceiro, uma chuva de fogo, que incendiou as gentes, arrasou.  
 O quarto, o sol de vento, a tempestade apagou. As pessoas se transformaram em macacos e se espalharam pelos montes.  
 Pensativos, os deuses se reuniram em Teotihuacán.  
 -Quem se ocupará de trazer o amanhecer?  
 O senhor dos Caracóis e o Pequeno Deus Sifilítico, o mais feio e desgraçado dos deuses, e disseram:  
 -Tu.  
 O senhor dos Caracóis e o Pequeno Deus Sifilítico se retiraram para os montes que agora são as pirâmides do sol e da lua. Ali, em jejum, meditaram.  
 Depois os deuses juntaram lenha, armaram uma fogueira enorme e os chamaram.  
 O pequeno Deus Sifilítico tomou o impulsou e se atirou nas chamas. Em seguida emergiu, incandescente, no céu.  
 O Senhor dos Caracóis olhou a fogueira com o cenho franzido. Avançou, retrocedeu, parou. Deu um par de voltas. Como não se decidia, tiveram de empurra-lo. Com muita demora subiu ao céu. Os deuses, furiosos, o esmurraram. Bateram em sua cara com um coelho, uma e outra vez, até que mataram seu brilho. Assim, o arrogante Senhor dos Caracóis se transformou na lua. As manchas da lua são as cicatrizes Deus Sifilítico:  
 Mas o sol resplandecente não se movia. O gavião de pedra voou até o Pequeno Deus Sifilítico:  
 -Por que não andas?  
 E respondeu o desprezado, o purulento, o corcunda, o manco:  
 -Porque quero o sangue e o reino.  
 Este quinto sol, o sol do movimento, iluminou os toltecas ilumina os astecas. Tem garras e se alimenta de corações humanos.

Esta história é originária do povo Asteca na América pré-colombiana, no México atual. Galeano vai se inspirar aqui no livro *Los antigos mexicanos*, de Miguel Leon-Portilla

(GALEANO, 1983, p.25). Esta lenda fala da criação do mundo, do começo da vida, e em particular, do surgimento da lua. Para chegar à criação de nossa lua e de nosso sol, existiria um quarto sol, anunciando a criação por etapas da vida humana na terra. Esta lenda revela rituais de passagens entre dois pretendentes a ser o sol.

O primeiro sol é o sol de água e os seres vivos que habitavam o mundo se tornaram peixes. O segundo sol viu nascer os tigres, que irão comer os peixes. E assim por diante, até o quarto sol, que é representado pelo vento, que irá transformar as pessoas em macacos, que irão espalhar-se através das montanhas. A transição entre os sois destaca o princípio da destruição-criação, a morte e a vida. Cada uma destas quatro eras associadas com divindade, e terminou-se em caos, possibilitando uma nova criação.

Preocupados, os deuses responsáveis pela criação se reuniram em Teotihuacán. Esta cidade santa fica a cerca de 50 km da Cidade do México, construída entre o primeiro e o sétimo século. Teotihuacán é uma palavra *Nahuatl*, língua asteca falada, e é conhecida como o lugar onde os deuses foram criados (UNESCO, 2017). Esta cidade é a mais famosa e mais espetacular das construções pré-colombianas. Na lenda, temos poucas informações sobre esses deuses – fica como um enigma. Na discussão sobre quem será o sol, o Senhor dos Caracóis dedicou-se a tornar-se o sol. Mas os deuses decidiram escolher outra pessoa, o Pequeno Deus Sifilítico, para “concorrer” a função de sol. Eles retiraram-se para montes, onde hoje existem as pirâmides do sol e da lua de Teotihuacán. De fato, no meio da grande planície estão as duas pirâmides monumentais que fazem irresistivelmente pensar em suas primas egípcias. Os deuses fizeram uma fogueira para chamar os aspirantes ao papel do sol. Foi o sifilítico que se jogou primeiro no fogo, e de repente elevou-se e virou sol. Ao mesmo tempo, o Senhor dos Caracóis não tinha essa mesma coragem e hesitou para decalcar-se no fogo. Foram os deuses mesmos que o colocaram na fogueira, e transformou-se em sol. Contudo, os deuses ficaram furiosos, pensando que esse caracol não merecia ficar assim. Então, eles começaram a bater machucando-o e tirando o seu brilho. Foi assim que o Senhor dos Caracóis virou lua, com manchas que são sinônimo das cicatrizes deste confronto.

O gavião de pedra voou até o sol que não estava se movendo. Quando perguntou a ele porque não se movia, o mesmo respondeu que queria o sangue e o reino. Esse sol, que representa o quinto sol, é considerado como o sol do movimento, que dominou o povo tolteca e asteca. A última frase da lenda faz referência aos cerimoniais de sacrifícios humanos para alimentar o sol.

Posteriormente, o que não é dito na lenda de Galeano, Teotihuacán é o lugar onde *Quetzalcoatl*, a serpente emplumada, e *Tezcatlipoca*, o deus negro da noite, criaram homens misturando os ossos dos antigos mortos e o sangue oferecido pelos outros deuses. Desta mistura vieram os primeiros homens do Quinto Sol, a última rodada antes do final do mundo. Esta cidade é o lugar sagrado, uma cidade sacerdotal, que parece ser o testemunho da vida nativa obcecada pela vontade de sobreviver além da morte (VIVA MEXICO, 2017).



**Figura 45:** Criação - O Sol, A Lua, As Estrelas, Gilvan Samico, 2011.

**Fonte:** Arte Popular Brasil. Disponível em: <<http://artepopularbrasil.blogspot.fr/>>. Acesso em: 23/12/2016.

Na interpretação da lenda de Samico é possível ver no topo da gravura a presença de quatro sóis e um quinto mais brilhante, que aparece ao centro. A lua, por sua vez, está representada por diferentes crescentes dispostos à esquerda e à direita do sol principal superior. Podemos aqui observar que não há tradução visual diretamente da lenda, trata-se de uma abstração. Samico parece ter se inspirado especialmente na parte final da história em que o gavião de pedra, certamente representado no centro da imagem, irá perguntar ao sol por que ele não se mexeu. O gavião é representado aqui como uma águia que, com suas asas, irá formar um triângulo na composição da gravura. Essa forma pode ecoar às pirâmides da lua e do sol de Teotihuacán. Ademais, ao contrário da lenda escrita, Samico irá integrar em seu título a palavra estrela, elemento e forma muito presentes na sua obra.

A estrela, em algumas religiões primitivas, é a sede do Ser Divino. Na religião cristã, foi Daniel quem descreveu o destino dos homens na ressurreição, encontrando apenas o símbolo da estrela, para caracterizar a vida eterna dos justos: ascensão ao status de estrelas celestes. Mas aqui, a interpretação do Samico é baseada em uma lenda de origem asteca. Nesta mitologia, as estrelas são chamadas *minixcoatl* (serpentes-nuvens), porque *Mixcoatl*, Deus da estrela polar, tem se multiplicado entre as mesmas; elas existiam anteriormente e, em seguida, serviam de comida ao sol (CHEVALIER, 1982, p.227).

Nesta lenda, o sol representa o homem e a lua é a mulher. A oposição Sol-Lua geralmente cobre a dualidade macho-fêmea. Assim, segundo uma antiga tradição, foi sacrificado em Teotihuacán, homens para o sol e mulheres para a Lua. Para os antigos mexicanos, vivemos um quinto sol. Os primeiros quatro sóis foram, sucessivamente, do tigre, do vento, da chuva (ou do fogo) e da água. O primeiro sol é o de *Tezcatlipoca*, ligado ao frio, a noite e ao norte; o segundo sol, *Quetzalcoatl*, é ligado aos feitiços e ao oeste; o terceiro sol é o de *Tlaloc*, ligado a chuva e ao sul; o quarto, *Chalchiuhtlicue*, é ligado a água, ao leste. Nosso quinto sol é colocado sob o signo de *Xiuhtecuhtli*, uma das divindades do fogo; e que às vezes é representado por uma borboleta.

Todas essas eras, chamadas sol, acabaram com cataclismos. A era atual, segundo a mitologia asteca, acabará com quatro terremotos, que seria o final do quinto sol. No panteão asteca, a grande deidade do sol do meio-dia, *Huitzilopochtli*, é representada por uma águia tendo no seu bico a serpente estrelada da noite. Se não é o próprio Deus, o sol é, em muitos povos, uma manifestação da divindade. Em outra civilização pré-colombiana, o símbolo do sol é sinônimo de produção e destruição cíclica. A alternância de vida- morte-renascimento é

simbolizada pelo ciclo solar: diariamente; anual. O sol aparece como um símbolo da ressurreição e da imortalidade (CHEVALIER, 1982, p.464).

O sol está muito associado à lua, de forma complementar ou oposta. Nas tradições Mezo-americanas, o simbolismo solar está em oposição a um outro ponto do simbolismo lunar: o pôr do sol não é visto como uma morte. As duas características da lua mais fundamentais se devem, em primeiro lugar, ao fato de que ela está privada da luz pura e é apenas um reflexo do sol; e em segundo lugar, de que ela passa por diferentes fases e muda de forma. Por isso que a lua simboliza a dependência e princípio feminino, bem como periodicidade e renovação. Para ambas, estas razões são um símbolo da transformação e do crescimento personificados pela lua crescente. A lua é um símbolo de ritmos biológicos: astro que cresce, decai e desaparece, cuja vida está sujeita à lei universal de se tornar nascimento e morte. Sua morte nunca é definitiva. Este eterno retorno à sua forma original, esta periodicidade infinita, faz com que a lua seja, por excelência, a estrela dos ritmos de vida. A lua controla a renovação periódica, tanto no plano cósmico quanto no plano da terra, vegetal, animal e humano. A lua também simboliza o tempo que passa, pois ela é a medida, através de suas fases sucessivas e regulares. A lua é o instrumento de medição universal. Para o astrólogo, a lua testemunha, dentro da constelação de nascimento do indivíduo, a alma animal representada nesta região, ou domina a vida infantil, arcaica, vegetativa, artística e da psique. A área lunar da personalidade é essa zona noturna de crepúsculo inconsciente, de nosso impulso instintivo. Esta é a parte primitiva em todos nós, ainda vivo no sono, sonhos, fantasias, imaginação e nossos modelos de sensibilidade profunda (CHEVALIER, 1982, p.313).

## CONCLUSÃO

Após esta pesquisa, podemos dizer que existem ainda algumas questões sem resposta. Apesar das indicações de Célida, não foi possível identificar as gravuras correspondentes às lendas “O arco íris”, “O dia” e a “A noite”, escritas por Galeano e que, segundo ela, foi uma fonte de inspiração para algumas criações de Samico. Nós não conseguimos encontrar as lendas por trás das gravuras “A ilha” (2008) e “O fruto amargo ou a ilha do sonho” (2010), que segundo Célida, também haviam sido inspiradas em Galeano. Tais gravuras contém ainda todos os seus mistérios.

No entanto, um dos nossos objetivos, desde o início da pesquisa, foi o de explorar o significado religioso da obra de Samico, mas através da minha pesquisa de campo, descobri que o artista, sendo ateu, não tinha a intenção de transmitir uma mensagem religiosa. Nota-se, contudo, que entre os anos de 1950 e 1990, algumas das gravuras de Samico tem uma referência direta com as histórias contadas pela Bíblia. Estes contos religiosos eram parte da memória pessoal do artista, sem dúvida, influenciado por uma educação católica oriunda de seus pais. Ao questionar Célida sobre a presença de estrelas que se assemelham às estrelas de Davi com seis pontas, ela diz que, no fundo, Samico simplesmente gostava da sua forma, não havia qualquer intenção religiosa.

Seu trabalho não está relacionado à arte religiosa, porém podemos ver, em termos de composição e atmosfera, que suas gravuras trazem uma grande carga espiritual. Especialmente devido a um grande simbolismo pessoal do artista. Samico criou uma atmosfera lírica e mágica, na qual o espectador é conduzido a uma experiência estética tão forte que apela para a espiritualidade de cada um. Esta atmosfera é a representação consciente e inconsciente dos pensamentos e das histórias que Samico queria gravar, vem de seu eu interior, entre a memória, a realidade e a abstração.

Uma outra questão implícita neste trabalho foi a de descobrir se a arte produzida pelo Samico foi política em si. Uma possível resposta seria a de que Samico não era alguém politizado, mas ele representava uma resistência cultural, em particular pela utilização de xilogravura, técnica tradicional muitas vezes negligenciada pelos artistas da arte contemporânea. A partir do Cordel, ele afirmou seu desejo de criar uma arte com elementos da história popular brasileira. Além disso, ao longo de sua vida, Samico cercou-se de amigos intelectuais que influenciaram sua posição política, proporcionando um contínuo crescimento pessoal, graças a Abelardo da Hora, Ariano Suassuno e Eduardo Galeano.

Assim, podemos dizer que a sua arte se define como política, porque há nas narrativas escolhidas por Samico, histórias com uma mensagem ou uma lição de moral. Aristóteles diz que o homem é por natureza um animal político, assim Samico implicitamente nos transmite uma ideia, um pensamento, através das histórias contadas em suas gravuras. Sobre o âmbito literário da obra do artista, Weydson Barros Leal vai dizer que ele mergulhou “num universo cuja poética alcançar o amor carnal, o sagrado, as pejeas humanas e as sobrenaturais”, onde sua gravura “passa a reunir os três universos clássicos da poesia: o universo lírico, o épico e o dramático” (LEAL, 2005, p 33).

Samico é um narrador viajante que conta histórias do mundo inteiro, histórias ancestrais de seu povo, como um sábio. Isto ocorre, certamente, devido às várias referências literárias que influenciaram a sua carreira. Assim, as gravuras de Samico contam, através da imagem, histórias da mitologia nativa do continente americano e do romanceiro ibérico; tudo isso sendo representado por mitos religiosos com animais sagrados de todas as tradições. Samico expôs suas histórias através de linhas e cores, misturados com técnica impecável e provavelmente um pouco de magia. Ele é o único que detém a chave para acessar esse segredo. Épicas, as histórias de Samico capturam o espectador, hipnotizando-o a partir de mundos místicos e fantásticos. Mais do que apenas um artista visual, o trabalho de Samico tem uma linguagem poética que é capaz de transportar o espectador para locais, leituras e interpretações diferentes.

Estas histórias podem ser percebidas como fábulas transcritas através de imagem, pois sabemos que as fábulas sempre têm uma finalidade didática, que causam reflexões sobre a vida, valores ou comportamentos. Assim como as fábulas de La Fontaine, Samico descreve narrativas onde as pessoas e os animais estão em comunhão. No caso de La Fontaine e do livro "A revolução dos bichos", de George Orwell, animais foram utilizados para educar os homens. Os animais que possuem características humanas estão descritos nas histórias como seres errantes, com falhas tipicamente dos humanos e da sociedade em que vivem. Para Samico, especialmente no final da sua carreira, as histórias indígenas serviram de inspiração, por conta dos animais e da natureza em relação ao homem. Nestas sociedades primitivas, o homem se relacionava com a natureza de forma mais harmoniosa, tirando dela seu sustento. Este, contudo, ainda não exercia contra a mesma a força que passou a predominar, sobretudo, a partir da sociedade moderna, marcada pela industrialização que o levou a agir com um forte poder de transformação dos bens naturais. Esta nova relação com a natureza, muitas vezes dominadora e sem critérios, apoiada pelo cientificismo:

levou o homem a “brincar de Deus” no processo de criação e recriação de bens, serviços, novas descobertas, bem como, novas explicações para fatos e fenômenos, até então atribuídos ao sagrado. A partir daí o homem vive, cada vez mais, no domínio da realidade, do empirismo e vai, aos poucos, duvidando da ideia divina da criação, bem como se afastando dos aspectos históricos que sedimentavam os valores morais e espirituais, pelos quais caminharam nossos ancestrais. (GONÇALVES, 2009, p. 88)

Samico vai mostrar também, através da escolha de lendas de Galeano, uma visão ancestral do mundo e da sua criação, onde havia uma comunhão entre todos os seres: Homens, Vegetais e Animais. Com efeito, durante este período, Samico concentra seu interesse em histórias primitivas sobre as origens do mundo e as primeiras manifestações do homem sobre a terra. A arte de Gilvan Samico é marcada por símbolos do nascimento, do amor e da prosperidade (o ovo, o infinito, muito da gênese humana, o princípio que liga o homem e a mulher, animais bíblicos); histórias ou narrativas contadas em seus mitos, arquétipos e lendas.

Essas histórias falam sobre as origens do sol, da lua e destaca uma natureza exuberante, forte e dominante. Mas algumas gravuras também retratam ações da mão do homem que vai alterar essa comunhão e descreve uma tendência para a autodestruição. Isto é particularmente presente nas lendas "o Poder" e "a Guerra" de Galeano. Samico, sobre o livro de Galeano diz: “O que me interessa nessas lendas são os absurdos. Mais do que a própria lenda. Há também a questão de que as lendas são universais, elas podem pertencer a qualquer povo, em qualquer época e lugar” (SAMICO apud. LEAL, 2011, p.50). Assim, estes absurdos colocados no papel podem realmente pertencer a qualquer lugar ou tempo, por serem universais. Sobre as lendas selecionadas, Samico diz: “Eu não escolho a origem. Porque eu é que estou situado aqui. Desde que eu mantenha a minha integridade, do meu fazer, da minha maneira de ver, não me importa se ela nasceu lá” (SAMICO apud. LEAL, 2005, p.41).

Samico conta histórias universais, atemporais, que deixam gravadas na memória um mistério fora do tempo; e tendo como orientação uma integridade estética, cria obras universais na mesma perspectiva. É uma arte durável, em oposição às tendências da moda no mundo da arte contemporânea que muitas vezes privilegia o efêmero, imagem de nossa sociedade, como Bauman chama, líquida. Estas gravuras são extraídas das camadas mais profundas do tempo e do espaço para elementos mais sustentáveis. Samico reorganiza-os para que eles possam continuar no futuro. A arte de Samico pode ser definida como sustentável, isto é, ele fala do passado, presente e futuro ao mesmo tempo. Isto provavelmente explica o

fato de que as novas gerações se inspiram no mundo artístico dele, como por exemplo a jovem designer Eleonora Hsiung que utiliza alguns elementos da criação de Samico para criar uma coleção de joias chamada “Ascensão” (PARRODE, 2017).

O universo de Samico fala diretamente à alma do espectador usando a mística e o mistério, independente do grau cultural, da nacionalidade, ou da classe social. Assim, as obras de Samico fazem agora parte da memória regional, nacional ou mesmo internacional. Ainda pouco conhecido pelo público brasileiro em geral, o mestre indiscutível da gravura brasileira é, contudo, reconhecido pelos profissionais da arte no país e no exterior. A prova é que o artista participou de mais de 300 exposições em 30 países. Um momento de consagração do artista foi a entrada das obras “Suzana No Banho” (1966) e “A luta dos anjos” (1968) no acervo do MOMA em Nova York (MOMA, 2017), a cidade templo da arte moderna e contemporânea, recentemente recebeu mais uma exposição de Samico (REVISTAMUSEU, 2017), o que mostra o incrível talento do artista para o público norte americano.

Se podemos considerar a obra de Samico tão universal, é porque ele aborda os mistérios do mundo. Estas gravuras sugerem e deixam abertas aos cinco sentidos mensagens escondidas, enigmas – as imagens “responsáveis pelo magnetismo com que o nosso olhar e imaginação são colhidos” (FARIAS, 2005, p.16). Na verdade, elas convidam o espectador a embarcar em epopeias que perguntam sobre os princípios que regem o mundo dos vivos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como estrangeira, tentei compreender a cultura e a sociedade brasileira da qual Gilvan Samico faz parte. Em algumas interpretações, eu tentei ser o mais objetiva possível, tentando me distanciar de alguns conceitos sociais aprendidos durante toda a minha vida na França. Como europeia, eu tentei ver meu assunto a partir de novo olhar e objetivo tentando levar em conta todos os fatores que ajudaram a explicar a obra de Samico. Entender um artista e sua produção, é também compreender sua vida, história e crenças. Infelizmente não conheci pessoalmente o Samico, por isso é impossível entender seu trabalho completamente com precisão. A minha escrita é, portanto, uma visão particular, uma interpretação da obra de um homem secreto e misterioso.

Minha escrita é resultado de um trabalho iniciado com minha língua materna, o francês, e posteriormente traduzida para o Português. Este processo tornou minha pesquisa um pouco mais desafiadora, trabalhosa e demorada. Escrever uma dissertação em uma língua estrangeira foi realmente um desafio, uma preocupação diária. Sem a ajuda de revisões de Daniela Libanio, estudante de doutorado de letras portuguesas em Paris X Nanterre, eu não teria sido capaz de terminar a pesquisa. Adiciono também amigos que me ajudaram a entender melhor a cultura brasileira, suas expressões literárias e sua gramática complexa.

Com esta pesquisa, aprendi muito sobre a história do Brasil, por meio de Samico, abrindo-me os olhos também para a América do Sul e sua história. De um ponto de vista pessoal, identifiquei-me com a personalidade de Samico, e este trabalho foi tão libertador que me ensinou sobre mim mesmo, sobre a minha identidade, minha espiritualidade e minha cultura.

## BIBLIOGRAFIA SOBRE GILVAN SAMICO

AGUIAR, Cristhiano. **Literatura: obra-prima do romancista popular nordestino.** REVISTA

AMARAL, Carlos Eduardo. **Música: Ritmos de um rico simbolismo instrumental.** REVISTA

ANJOS, Moacir dos et al. **Gilvan Samico.** Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), 2005. [Coleção Artistas do MAMAM]

ANJOS, Moacir dos. O outro lado do rio. In: **Gilvan Samico.** Coleção ARTISTAS DO MAMAM. Recife: MAMAM, 2005. P.6-13.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. **Artesão do encanto.** Istoé, São Paulo, pp.92-93, 22 mar. 1995.

BARBOSA, Diana Moura. **Visuais: Um território entre o delineado e o indefinido.** REVISTA

BRESSANE, Ronaldo. **Um vinho com Samico.** 24/04/12. Disponível em: < <https://ronaldobressane.com/2012/04/24/3326/>>. Acesso em: 21/01/2017.

BRESSANE, Ronaldo. **O enigma samico.** 22/11/2012, PAC. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mostra-reune-gravuras-de-gilvan-samico-imp-,891645>>. Acesso em: 10/08/2016.

BRITO, Ronaldo Correia de. Samico: do desenho à gravura. In: SAMICO, Gilvan. **Samico: do desenho à gravura.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. pp. 11-13.

CAVANI, Julio. **Família guarda a última obra do artista plástico Gilvan Samico.** 09/02/2014, UAI. Disponível em: < <http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/02/09/noticia-e-mais,151347/familia-guarda-a-ultima-obra-do-artista-plastico-gilvan-samico.shtml>>. Acesso em: 10/10/2016.

CLAUDIO, Ivan. **Cordel encantado.** Istoé, São Paulo, pp.94-96, 11 de ago. 2004.

CLAUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo.** Recife: Artespaço, s.d.

\_\_\_\_\_. **Memória do Atelier Coletivo.** *Artistas de Pernambuco. Tratos da arte de Pernambuco.* 2ª ed. Recife: Cepe, 2012.

\_\_\_\_\_. **Tratos da Arte Pernambucano.** Recife: Funarte, 1984.

CONTINENTE. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, n.118, pp.34-35, ano X out 2010.

CONTINENTE. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, n.118, pp.27-29, ano X out 2010.

CONTINENTE. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, n.118, pp.22-23, ano X out 2010.

CÓRDULA, Raul. **Memórias do olhar**. João Pessoa: Edições Linha d'água, 2009. 154 p.

CORREIA, Ronaldo de Brito. Samico: do desenho à gravura. In: **Samico: do desenho à gravura**. (Org. Cristiano Santiago Ramos e Marco Polo). São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 11-12.

COSTELLA, Antonio. **Introdução à gravura e história da xilografia**. Campos do Jordão (SP): Mantiqueira, 1984.

CYPRIANO, Fabio. **Artista do mundo, Gilvan Samico sai à "caça" em SP**. 07/08/2004, FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708200420.htm>>. Acesso em 16/07/2015.

FARIAS, Agnaldo. O oraculo de Olinda. In: **Gilvan Samico**. Coleção ARTISTAS DO MAMAM. Recife: MAMAM, 2005. p.14-27.

FONSECA, Fábio. **O bestiário medieval na gravura de Gilvan Samico**. Disponível em <[http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10529/1/2011\\_FabioFonseca.pdf](http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10529/1/2011_FabioFonseca.pdf)>. Acesso em: 12/09/2014.

GONÇALVES, Antonio. **Três exposições resumem história da gravura no País**. 10/10/2014, ESTADAO. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,tres-exposicoes-resumem-historia-da-gravura-no-pais,1574923>>. Acesso em: 04/05/2015.

GULLAR, Ferreira. **Samico: gravador brasileiro = Samico: Brazilian engraver**. Modulo (Rio de Janeiro, Brazil), vol.7, no. 31 (December, 1962): 40-42. Disponível em: < <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110505/language/en-US/Default.aspx>>. Acesso em: 21/01/17.

GULLAR, Ferreira. Sonho e rigor. In: **Gilvan Samico**. Coleção ARTISTAS DO MAMAM. Recife: MAMAM, 2005. p. 57-58.

LEAL, Weydson Barros. O Vôo da imaginação. In: **Gilvan Samico**. Coleção ARTISTAS DO MAMAM. Recife: MAMAM, 2005. p.28-56.

LEAL, Weydson Barros. **Samico**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2011.

LEITE, José Roberto Teixeira Leite. **A gravura brasileira contemporânea**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

MESQUITA, Ivo. Encontro com Samico. In: SAMICO, Gilvan. **Samico: do desenho à gravura**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. pp. 71-73.

MOLINA, Camila. **Mostra reúne gravuras de Gilvan Samico**. 26/06/2012, ESTADAO. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,mostra-reune-gravuras-de-gilvan-samico-imp-,891645>>. Acesso em: 10/08/2015.

MORAIS, Frederico. Encantamento. In: SAMICO, Gilvan. **40 anos de gravura**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 1998. pp.7-11.

MORAIS, Frederico. Encantamento. In: *Gilvan Samico*. Coleção ARTISTAS DO MAMAM. Recife: MAMAM, 2005. p. 59-71.

PARRODE, Alexandre. **Ateliê Eleonora Hsiung lança coleção inspirada na cultura pernambucana**. 14/12/2016, JORNAL OPÇÃO. Disponível em: <<http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/atelie-eleonora-hsiung-lanca-colecao-inspirada-na-cultura-pernambucana-82463/>>. Acesso em: 10/03/2017.

PIMENTEL, Renata. Linhas, traçados e cores: no Reino de Gilvan Samico. In: **Linhas, traçados e cores: no Reino de Gilvan Samico**. Recife: Caixa Cultural, 2014.

PIRES, Diego. **Visiopédia do imaginário universal: o universo pictórico de Gilvan Samico e as releituras do imaginário popular nordestino**. Disponível em <<http://connepi.ifal.edu.br/ocs/index.php/connepi/CONNAPI2010/paper/viewFile/282/216>>. Acesso em: 10/11/2015.

PONTUAL, Roberto. Samico. Fonte e refinamento. In:\_\_\_\_\_. **Obra crítica**. (Org. Izabela Pucu e Jacqueline Medeiros). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2013. Pp. 403-405.

SAMICO, Gilvan. Depoimento de Gilvan Samico tomado por Leonice em 12 de janeiro de 1978 . In: CLAUDIO, José. **Memória do Atelier Coletivo**. Recife: Artespaço, s.d. pp. 60-62.

\_\_\_\_\_. Gilvan Samico, gravador de Olinda, faz 70 anos. **Caliban**, Rio de Janeiro, nº1, pp. 9-28, 1998. [Cláudio Aguiar].

\_\_\_\_\_. **40 anos de gravura**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 1998.

\_\_\_\_\_. **Samico: do desenho à gravura**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004.

\_\_\_\_\_. Depoimento. In: \_\_\_\_\_. **Samico: do desenho à gravura**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. pp. 23-54. [Cristiano Santiago Ramos e Marco Polo]

\_\_\_\_\_. **Samico – O Inventor de Mitos**. In: Monomito, Recife, 2008. Disponível em: <<https://monomito.org/2013/11/25/samico-o-inventor-de-mitos/>>. Acesso em: 18/01/2017.

\_\_\_\_\_. **Morre o artista plástico pernambucano Gilvan Samico**. In: Entrevista concedida ao Diário de Pernambuco, Recife, 2013. Disponível em: <[http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/11/25/internas\\_viver,475615/morre-o-artista-plastico-pernambucano-gilvan-samico.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/11/25/internas_viver,475615/morre-o-artista-plastico-pernambucano-gilvan-samico.shtml)>. Acesso em: 18/01/2017.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o movimento armorial**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **O Movimento Armorial**. Recife: Editora da UFPE, 1974.

\_\_\_\_\_. **Almanaque armorial**. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SUASSUNA, Ariano. Gilvan Samico. In:\_\_\_\_\_. **Almanaque armorial**. Seleção, organização e prefácio Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. pp. 213-222.

\_\_\_\_\_. A gravura de Samico. In: SAMICO, Gilvan. **40 anos de gravura**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Recife: Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 1998. pp.13-15.

## VIDEOS ONLINE

YOUTUBE. Linhas traçados e cores no reino de Gilvan Samico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZIFZE7OyvOU>>. Acesso em: 08/07/2016.

\_\_\_\_\_. Reportagem sobre Gilvan Samico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ncfsaydAaXo>>. Acesso em: 20/08/2016.

\_\_\_\_\_. Samico - Metrópolis. 04/07/2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DK6Vp9uN2ws>>. Acesso em: 20/06/2016.

\_\_\_\_\_. VT GILVAN SAMICO. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=PWovAX\\_gEak](https://www.youtube.com/watch?v=PWovAX_gEak)>. Acesso em: 10/03/2016.

## SITES

MOMA. Gilván Samico. Disponível em: < <https://www.moma.org/artists/5137>. >. Acesso em: 08/03/2017.

PEREGRINO, Célida Samico. Agenda Samico 2009. SUVAG. Apoio Governo de Pernambuco. Nov. 2008.

REVISTAMUSEU. Obra do mestre da gravura Gilvan Samico recebe exposição em Nova York. 08/02/2017. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/internacionais/2166-08-02-2017-obra-do-mestre-da-gravura-gilvan-samico-recebe-exposicao-em-nova-york.html>> . Acesso em: 08/03/2017.

## OUTROS

## BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRADE, Oswald (de). **Manifesto da poesia Pau-Brasil**. Correio da Manhã, 18 março 1924, S.1.

BASCHET, Jerome. **L'íconographie médiévale**. Paris: Editions Gallimard. 2008.

BELLINI, Felipo. **Thunderbird – O Pássaro do Trovão da América do Norte**. 04/12/2015. Disponível em: < <http://demonstre.com/thunderbird-o-passaro-do-trovaio/>>. Acesso em: 20/02/2017.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª Ed. Revisa. São Paulo: Brasiliense, 2012. P.179-212.

\_\_\_\_\_. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª Ed. Revisa. São Paulo: Brasiliense, 2012. P.213-240.

BÍBLIA online. História de Suzana. Disponível em: <<http://www.teologia.org.br/biblia/AP/suzana.htm>>. Acesso em: 20 abril 2012.

BLACHE, Martha. **Folclor y cultura popular**. Disponível em: <[http://ced.agro.uba.ar/moodle/pluginfile.php/77324/mod\\_folder/content/0/Blache-Folklore%20y%20nacionalismo.pdf?forcedownload=1](http://ced.agro.uba.ar/moodle/pluginfile.php/77324/mod_folder/content/0/Blache-Folklore%20y%20nacionalismo.pdf?forcedownload=1)>. Acesso em: 20/01/17.

BLASCO, Muriel. **La tentation de Saint- Antoine**. Dossier pédagogique. Le pont des arts. Disponível em: <<https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-8422-12432.pdf>>. Acesso em: 19/01/17.

BONI e QUARESMA, Vadete. **Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências**. janeiro-julho 2005. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/18027/16976>>. Acesso em: 11/11/2014.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre arte**. São Paulo: Ática, 1985.

BRITO, Rafael. **Mitologia - Muito Além da Fábula**. Disponível em <<http://www.templodoconhecimento.com/portal/modules/smartsection/item.php?itemid=1>>. Acesso em: 14 /07/2015.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Editora Palalas Athena, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. tradução Heloisa Pessa Cintrao e Ana Regina Lessa, 4ª ed. Sao Paulo: Ed. De USP, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité**. Québec: Presses de l'Université Laval, 2010. 394p.

- CHEVALIER, Jean. **Dictionnaire des symboles**. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982. 1042p.
- COWEN, Panton. **Roses Médiévales**. Paris: Seuil, 1979. 139 p.
- DELEUZE, Gilles. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 1968.
- DURAND, Gilbert. **O Imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Lisboa: Livros do Brasil, s. d.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.
- FONSECA, Fabio. **O herói contra o dragão, entre o Oriente e o Ocidente**. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/10/Fabio%20Fonseca.pdf>>. Acesso em: 19/01/17.
- FRADE, Cascia. **Folclore**. São Paulo: Global, 1997.
- GALEANO, Eduardo. **Memória do fogo (I): Nascimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- GONÇALVES, Dilvanir, José. **Os elementos mágicos dos contos de fadas na educação - uma experiência dialógica: o projeto “Contando Histórias que Estimulam a Pensar”**. Americana: Centro Universitário Salesiano de São Paulo, 2009. Disponível em: <[http://unisal.br/wp-content/uploads/2013/04/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_Dilvanir-Jos%C3%A9-Gon%C3%A7alves.pdf](http://unisal.br/wp-content/uploads/2013/04/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Dilvanir-Jos%C3%A9-Gon%C3%A7alves.pdf)>. Acesso em: 05/03/2017.
- KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- KAPLAN, Lawrence. **Inuit or Eskimo: Which name to use ?**. 01/07/2011. Disponível em: <<https://www.uaf.edu/anlc/resources/inuit-eskimo/>>. Acesso em: 20/02/2017.
- KUNS, Stanislas. **Brésil Cordel : une anthologie des gravures populaires**. Paris: Les Ed. de l'amateur. 2005.
- LAPOUGE, Gilles. **Dictionnaire amoureux du Brésil**. Paris: Plon, 2011. 672 p.
- LAPIERRE, Laurent. **Imaginário e Liderança**. São Paulo: Atlas, 1995.
- NEWTON JUNIOR, Carlos. **O “Almanaque” e o “novo Almanaque”**. Correio das Artes, João Pessoa, p. 40-41, Mar. 2011a.
- \_\_\_\_\_, Carlos. **Manuel Dantas Suassuna e a tipologia “Armorial”**. Correio das Artes, João Pessoa, p. 38-39, Maio 2011b.
- \_\_\_\_\_, Carlos. **Movimento Armorial, direita e esquerda**. Correio das Artes, João Pessoa, p. 40-41, Nov. 2011c.

\_\_\_\_\_, Carlos. **As três fases do Movimento Armorial**. Correio das Artes, João Pessoa, p. 40-41, Dez. 2011d.

NOGUEIRA, Salvador. **Mitologia: lendas**. São Paulo: Ed. Abril, 2011. 128p.

OLIVEIRA, Francine. **A narrativa e a Experiência em Walter Benjamin**. Braga: Universidade do Minho, 8º Congresso LUSOCOM. Disponível em: <<http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/viewFile/61/37>>. Acesso em: 18/01/17.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo, Brasiliense, 1988, 222 p.  
PAYANT, René. *Vedute : pièces détachées sur l'art 1976-1987*. Préf. Louis Martin. Laval: Trois, 1987.

PINTO, Júlio Pimentel. **Memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luís Borges**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

PITTA, Daniele Perin Rocha. **Introdução à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

SALAMON, Lorenza. **Comment regarder... la gravure : vocabulaire, genres et techniques**. Paris: Hazan, 2011. 336p.

SANT'ANNA, Patricia. **Arte popular e moda dos anos 60**. In: ANPUH XXIV - Simpósio nacional de história. 2007. Disponível em : <<http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais/Patricia%20Sant'Anna.pdf>> . Acesso em: 21/01/17.

SILVA, Daniel. **Os Mitos, e o quanto variam**. Disponível em: <<http://www.templodoconhecimento.com/portal/modules/smartsection/item.php?itemid=434>> . Acesso em: 12/07/2015.

SILVA, Joseane Lucia. « **L'anthropophagisme** » dans **l'identité culturelle brésilienne**. Paris: L'Harmattan. Coll. « Pouvoirs Comparés », 2009. 198 p.

SUASSUNA, Ariano. Depoimento de Ariano Suassuna tomado por Maria Thereza Didier em 18 de maio de 1999. In: Didier, Maria Thereza. **Conversa sobre o popular e o erudito na cultura do Nordeste**. Sao Paulo: Proj. História, s.d. pp. 269-285.

TOLEDO, Marcos. **Música sagrada para um novo milênio**. Recife: Jornal do Comercio, Caderno C, 31/7/2000.

VIDAL, Lux. **Galibi do Oiopoque**. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/galibi-do-oiopoque>>. Acesso em: 17/02/2017.

WUNEMBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

## SITES

ASTRORENNES. Serpent. Serpens. Ser. Disponível em: <<http://www.astrorennes.com/constellations/serpent.php>>. Acesso em: 23/02/2017.

BASE DE DADOS DE PUEBLOS INDIGENAS U ORIGINARIOS. Cashinahua. Disponível em: <<http://bdpi.cultura.gob.pe/pueblo/cashinahua>>. Acesso em: 21/02/2017.

DICIONARIO DOS SIMBOLOS. O sapo. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sapo/>>. Acesso em: 22/02/2017.

DIRETORIADEARTE. O Mosaico na arte pré-colombiana. Disponível em: <<http://www.diretoriodearte.com/mosaico/o-mosaico-na-arte-pre-colombiana-2/>>. Acesso em: 20/02/2017.

ESPIRITUALIDADEFEMININA. Constelações Indígenas Brasileiras. Disponível em: <<http://www.espiritualidadefeminina.com.br/constelacoes-indigenas-brasileiras/>>. Acesso em: 13/02/2017.

GALERIADOMETEORITO. Especial constelações indígenas. Disponível em: <<http://www.galeriadometeorito.com/2015/03/especial-constelacoes-indigenas-parte-5.html>>. Acesso em: 23/02/2017.

INUULITSIVIK. Le peuple Inuit. Disponível em: <<http://www.inuulitsivik.ca/activites-et-culture/le-peuple-inuit>>. Acesso em: 23/02/2017.

LEMAIRE. Peuple Amérindien. Disponível em: <<http://phil.lemaire.pagesperso-orange.fr/totemanimaux.htm>>. Acesso em: 20/02/2017.

LAIFI. Jurupari ou Juruparím. Disponível em: <[http://www.laifi.com/laifi.php?id\\_laifi=1015&idC=15565#](http://www.laifi.com/laifi.php?id_laifi=1015&idC=15565#)>. Acesso em: 23/02/2017.

LAROUSSE. Perroquet. Disponível em: <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/vie-sauvage/perroquet/178180>>. Acesso em: 20/02/2017.

MARIAARTEMIS. A serpente azul. Disponível em: <<http://www.mariaartemis.com.br/a-serpente-azul/>>. Acesso em: 19/02/17.

MITOGRAFIA. Sobre a mitologia esquimó e sedna. Disponível em: <<http://www.mitografias.com.br/2016/01/sobre-a-mitologia-esquimo-e-sedna/>>. Acesso em: 03/02/2017.

NOAMAZONASEASSIM. A lenda do Jurupari. Disponível em: <<http://noamazonaseassim.com.br/a-lenda-do-jurupari/>>. Acesso em: 12/02/2017.

OCANDOMBLE. Oba. Disponível em: <<https://ocandomble.com/os-orixas/oba/>>. Acesso em: 12/02/2017.

PIB. WaiWai. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/waiwai>> . Acesso em: 20/02/2017.

PIB. Galibi do Oiapoque. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/galibi-do-oiapoque/>>. Acesso em: 20/02/2017.

PIB. Wapichana. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/wapichana/print>>. Acesso em: 23/02/17.

PUCB. La república indígena. Pueblos indígenas y perspectivas políticas en Venezuela. Disponível em: <<http://red.pucp.edu.pe/ridei/libros/la-republica-indigena-pueblos-indigenas-y-perspectivas-politicas-en-venezuela/>>. Acesso em: 16/02/2017.

PUEBLOSINDIGENAS. Mosoten. Disponível em: <<http://pueblosindigenas.bvsp.org.bo/php/level.php?lang=es&component=50&item=26>>. Acesso em: 23/02/2017.

SANTERIA. Le panthéon des orishas: Oshumare. Disponível em: <<http://www.santeria.fr/2012/07/05/le-pantheon-des-orishas-oshumare/>>. Acesso em: 04/02/2017.

UNESCO. Cité préhispanique de Teotihuacán. Disponível em: <<http://whc.unesco.org/fr/list/414/>>. Acesso em: 20/02/2017.

VIVA MEXICO. Teotihuacán. Disponível em: <<http://www.vivamexico.info/Index1/Teotihuacan.html>>. Acesso em: 20/02/2017.

XAMANISMO. Culturas xamanicas e suas práticas. Disponível em: <<http://www.xamanismo.com/universo%20xamanico/culturas-xamanicas-e-suas-praticas/>>. Acesso em: 16/02/2017.

1001SYMBOLES. Sens du cercle. Disponível em: <<https://1001symboles.net/symbole/sens-de-cercle.html>>. Acesso em: 23/02/2017.

# APÊNDICE

## Entrevista Casa-Atelier de Samico 01.03.16

**Célida Peregrino Samico**

Bailarina e professora de yoga

Mulher de Samico

**Marcelo Peregrino**

Artista

Filho de Gilvan Samico

Célida: (sobre a gravura “**O fruto amargo ou a ilha do sonho**”): Não dava importância aos deuses então deu a esse. Mas esse era astuto, astucioso e ele jogou uma fruta no colo dela. E aí, ela engravidou dele. Que bonito! Ela comendo a manga e grávida. Depois de um tempo, ele decidiu descer à terra atrás dela e encontrou um timbu, e perguntou: “Você viu uma mulher andando por aqui?”, e o timbu respondeu “não vi, não”, de um jeito bem zangado. Ela diz porque você me respondeu assim? Ninguém vai gostar de você, todo mundo vai se afastar de você e você só vai aparecer de noite”. Ela foi embora e encontrou uma águia ilha ai perguntou a mesma coisa, “Sim, vi sim. Ela passou com o menino por aqui, vá aí, porque você me respondeu tão bem todos vão lhe admirar, e você vai morar nos altos sinos, altos cumes e ter sempre alimentos, esta águia”. Aí, esta mulher que estava andando com o menino percebeu que ele iria atrás, e virou pedra. Ela e o menino viraram uma pedra. E feminista, ela não queria de jeito nenhum, até o fim ele reagiu.



**O fruto amargo ou a ilha do sonho**, Gilvan Samico, 2010.  
 Fonte: <https://fr.pinterest.com/source/galeriaestacao.com.br>

Camille: Era ele mesmo que dizia isso?

Célida: Não, não, não. Tudo é interpretação minha.

Camille: Essa história está presente no livro “Memória do Fogo” de Eduardo Galeano?

Célida: Acho que sim. Ele mesmo que colocou esse título, mas a lenda está no livro.

Camille: E foi só esse livro “Memória do Fogo” de Eduardo Galeano que inspirou Samico no final da carreira dele?

Célida: Acho que sim.

Camille: Queria saber quando Samico conheceu Eduardo Galeano.

Célida: Eu não sei te precisar.

Camille: A memória do fogo, a trilogia sai entre 1982 e 1986 então como tinha um projeto para Samico fazer as ilustrações do livro, imagino que eles se encontraram antes de 1982.

Célida: Não me lembro, não. Aqui é a xilogravura “O Sagrado”.

Camille: Justamente, queria saber se Samico era religioso.

Célida: Ele era absolutamente agnóstico, mas eu digo que era agnóstico porque toda a religiosidade dele sai nas gravuras. Não precisava de ter uma religião.

Camille: Ele vem de uma família religiosa?

Célida: Ele tinha uma família muito católica. Mas não depende da religião. Aqui eu vejo um crucificado. (Falando da xilogravura “O retorno”)



**O retorno**, Gilvan Samico, 1995.

**Fonte:** <http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2011/09/samico.html>

Camille: Mas ele falava com você das inspirações que ele colocava nas xilogravuras?

Célida: Não. Ele me chamava pra ver, eu dizia o que achava, eu sempre elogiava. Era engraçado que as pessoas chegavam e sempre diziam “você gosta de cobras, sempre têm cobras”. Ele respondeu, “Porque você não pergunta sobre os pássaros? Muitos têm pássaros”.

Aqui é a gravura das sereias (falando da gravura “A criação das sereias - alegoria barroca”)

Camille: Ele colocava muito a palavra criação nos títulos da obra dele.

Célida: Aqui é o nascimento das sereias. Têm vários de criação, criação, criação, pássaros e peixes. Criação do homem e da mulher (falando da gravura “**Criação - Homem e Mulher**“). Esse é de Galeano. O homem e a mulher sonhavam que Deus criava, e eles dançavam em um ovo prateado, Deus também sonhava, mas nele existia entre a dúvida e o mistério, finalmente Deus disse: (engraçado porque Deus é meio feminino). Nasça a mulher e o homem, viva e morra, e nasça de novo, porque a morte é uma mentira. Então, aqui sou eu (falando da mulher na gravura). O homem vem, e eles estão aqui, e ele vê (isso aqui) é um pajé, olha o olho dele pra onde vai, direto para Deus, como se eles quisessem (é Samico) ir, o veículo que leva, mas isso tudo é doíça minha.

Camille: Sua interpretação. Ele explicava para você as xilogravuras dele?

Célida: Conversava muito sobre os trabalhos dele, eu dizia também que eu achava.

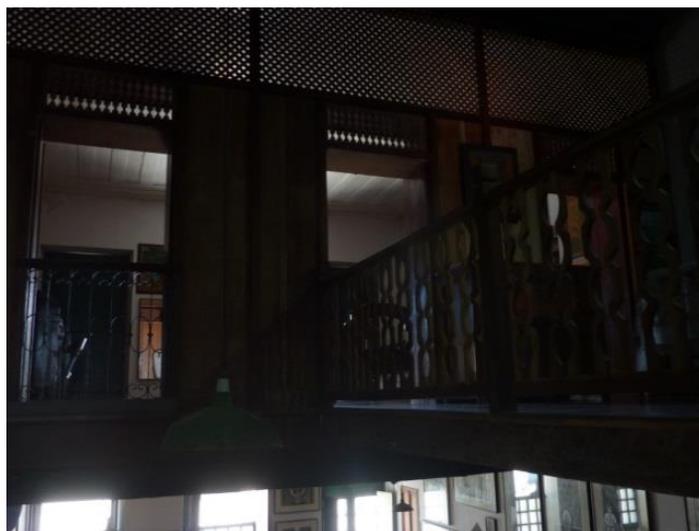
Camille: Ele falava que a criação dele foi 50% de consciente e 50% de inconsciente.

Célida: É possível. Têm o último trabalho dele aqui. Ele chegou e disse: “você quer isso?” [Eu disse] “quero é lindo”. “Mas eu fiz em um suporte ordinário” “Se é ordinário eu não quero”. Depois que colocou na moldura, ficou lindo. É uma biografia, uma autobiografia. Nós temos um filho, dois netos, uma filha e uma neta, e uma nora. A mulher sou eu. O Weydson que fez o livro sobre Samico disse, “eu já sei, os amigos são o cachorro olhando com desprezo”. Aí eu disse: “os amigos são as flores, essas flores que eu carrego. O cachorro também defende”.

Camille: E o peixe?

Célida: O peixe é muito cristão, parece que Cristo nasceu em peixes, os apóstolos pescavam, como se fosse uma orientação, mas ele não sabe disso.

Célida: O que eu vejo nessa, (no primeiro andar da casa, falando das molduras feitas por Samico para separar as diferentes salas da casa) uma sugestão de divisão das gravuras dele, é ele que organizou as separações da casa. Tem muito a ver, se você olha bem a gravura dele é muito dividido. Cada uma com um tratamento.



(Foto: Camille Morat)

Camille: Como si fossem ornamentos, sim. E verdade que a gravura é dividida em 2, 3 partes assim. Ele já confirmou isso com você?

Célida: É invenção minha.

Camille: Ele não falava muito?

Célida: Falava muito em casa, ele era muito brincalhão em casa.

Camille: Você saberia sobre a única escultura que ele fez durante o período do ateliê coletivo?

Célida: Ele destruiu essa escultura, eu tenho a mãozinha. Perguntei para ele: “Mas Samico você quebrou?”. Ele disse “Quebrei tudo e joguei no quintal”.

Camille: Ele não gostava dessa escultura?

Célida: Não me lembra o que era. Não gostou, destruiu, aí guardei. Aqui são as caixas que ele fez para mim.

Camille: Ele gostava de trabalhar a madeira de qualquer forma.

Célida : Muito, olha que linda, tudo muito bem feito, nada era jogado, ele era uma pessoa muito séria. Esse é de pau-brasil.



(Foto: Felipe Ferreira)

Camille: Marcelo, você saberia dizer quando Samico encontrou Eduardo Galeano?

Marcelo: é uma influência do livro (Memória do fogo), que ele começou a ler as lendas.

Camille: ele tinha uma amizade com Galeano?

Célida: Baccaro (Giusepe) trouxe Galeano pra cá, era um projeto de que tinha de um livro ilustrado por Samico. E Samico disse: “se eu for ilustrar você não vai editar nunca”. O Baccaro que era um amigo de Samico, que era pintor. Era muito amigo de Galeano, e iria fazer uma edição do livro de luxo, bilíngue e com as ilustrações de Samico. Mas desistiu, Samico ficou com as leituras pelas gravuras que saíram em memória do fogo, quem ilustrou foi Borges.

Marcelo: Se criou porque eram duas figuras. Eles se encontraram ao total cinco vezes para esse projeto mas deu em nada.

Célida: Ele (Baccaro) era uma pessoa que tinha uma coleção enorme de arte. Ele se chamava Giusepe Baccaro.

Camille: Eu vejo que você tem muitas esculturas de santinhas. Eu vi que esses tipos de esculturas foram muito presentes quando ele era criança. Ele falava com você da infância dele?

Célida: Sim na casa dele tinha muitos. A família dele era muito católica. Muito católica. Mas ele sempre ficou longe disso. Ele se dizia sem religião.

Camille: Os pais dele impuseram ao filho essa religião?

Célida: Não, nada. Quando ele era criança, ele foi para igreja. Mas ele dizia que ele pensava em outras coisas. O pensamento dele não ficava em nada. Aí quando ele ficou maior, ele decidiu sozinho e ninguém cobrou ele.

Celida: Olha aqui, tem o livro “As palavras andantes” de Eduardo Galeano.

Camille: É a biblioteca dele?

Celida: Não muito, é mais minha. Ela não gostava muito de ler, não. Só livros de arte.

Camille: Ele tinha um livro que ele gostava particularmente?

Célida: Não, ele gostava quase só livros de arte

Marcelo: Ele gostava de ler sobre as técnicas, composições químicas antigas da pintura por exemplo, ou como os antigos preparavam a cola de coelho. E então às vezes ele tentava as experiências e pintava e não prestava.

Como o trabalho com as gravuras dele estava muito rígido, ele usava as caixinhas de madeira, as preparações para relaxar. Ele não ia para barzinhos como 90% da população de Olinda, ele fazia trabalhos em casa para relaxar.

Camille: Ele era muito solitário?

Marcelo: Não.

Camille: Mas durante o Ateliê Coletivo por exemplo, ele dizia que ele não gostava de produzir em grupo, ele ficava lá, mas gostava de produzir mais em casa.

Marcelo: Olha, aconteceu uma grande mudança com pai. Se bem que uma vez em uma conversa com Ariano Suassuna, Ariano diz no final “Você não me deixa falar”. Ele mudou completamente, ele contava muitas histórias, piadas, ele tinha muito bom humor. Ele não parava não. Antes, a pessoa chegava nele, ele respondia “sim” ou “não”.

Camille: O que acontece então?

Marcelo: Ninguém sabe.

Célida: Eu acho que foi minha influência. Eu gosto muito de falar; e ele terminou pegando. Mas pode ser também a maturidade, e também o fato que ele começa a poder viver da arte dele a partir dos anos 70, vamos dizer. E acho que tudo isso deu confiança a ele, e no trabalho dele. Ele conseguiu atingir sua liberdade através do trabalho dele.

Marcelo: Mas na verdade ele não gostava muito de falar do trabalho dele. Ele não entrava nos monólogos, ele deixava os outros interpretar o trabalho dele. E sabe, acho que ele gostava muito de ouvir as interpretações de cada um.

Camille: Ele não gostava de teorizar a arte dele?

Marcelo: Quem fazia esse trabalho, foi sempre mamãe.

Célida: É verdade.

Marcelo: Papai não gostava de ficar sem fazer nada, ele sempre criava. Ele parava somente paro o almoço e a janta. Com o tempo, ele passou a tomar um vinho de noite, depois de um tempo.

Agora vamos visitar em cima.

Camille: Aqui tem das primeiras gravuras dele com a influência armorial?

Marcelo: É de 1972, mas não é armorial. Samico foi incluído no movimento armorial por Ariano Suassuna. Ele mesmo não se achava do armorial. Ariano dizia “eu criei esse movimento e você é uma das figuras principais” e ele respondia “então tá”. Foi uma época, ele foi para ver Ariano Suassuna e ele contou para ele daquela história do cordel. E Ariano diz “Vaipara o Cordel, olha o Cordel para você se basear”. Depois ele foi atrás da literatura de Cordel, não na gravura, mas das histórias. Ele esqueceu as figuras, ele lia o cordel para interpretar.

Camille: Eu li várias entrevistas dele e a posição sobre o armorial não estava bem clara porque às vezes ele dizia “eu sou artista armorial” e as vezes ele dizia “não sou, é Ariano que me colocou na lista”. Segundo você, qual foi a posição dele nesse movimento?

Marcelo: Ele não se reivindicava do movimento armorial. Ele era muito amigo de Ariano, ele aceitou estar no movimento, mas na verdade ele estava sem estar. Foi mais a criação de Ariano, a ideologia dele. Até um dia Ariano disse: Samico você é meu principal veículo do movimento.

Camille: Uma das ideias do Armorial é de colocar a arte popular como arte erudita.

Marcelo: Armorial tem a coisa de contemporâneo, mas ao mesmo tempo uma coisa “nordestinidade”. Ariano ligava muito com isso.

Camille: Eu li que existe um díptico realizado por você (Marcelo) e Samico.

Marcelo: Ele está em outra casa, vou te mostrar depois. O que acontece, era uma ideia de um artista plástico de Olinda, não me lembro o nome, ele chama a gente para pintar, fazer uma arte, alguma coisa sobre o “Matadouro de Peixinhos”. A gente foi ver lá, tinha vários artistas participando e a gente resolveu de fazer juntos. Eu fiz uma xilogravura recente inspirada dessa pintura. Uma parte ele pintou, uma outra parte eu pinte. Ao final de tudo ele diz, “vamos colocar um boi, como era o matadouro”. Era a alma do boi.



**8 de março 1993 - “Dia do Artista Plástico”**

Fonte: <http://claytonvaloes.blogspot.com.br/2013/04/dia-do-artista-plastico.html>



(Foto : Camille Morat)

Camille: Queria saber se Samico tinha uma convicção política.

Célida: Sim, ele era de esquerda, visivelmente.

Camille: E por exemplo, Ariano Suassuna era visivelmente de direita?

Célida: Em termos, na época da ditadura militar, Ariano escondeu gente. Ele participou até mais que Samico. Samico não era participante assim como Ariano era. Ele ia até brigar com as pessoas perseguidoras. Agora, depois, então mudou um pouco. Ariano era muito engraçado. Ele dizia que ele era monarquista, mas era doidice de Ariano.

Camille: Você vê uma vontade de mensagem política na obra de Samico?

Célida: Não.

Camille: Por exemplo o uso das estrelas vermelhas?

Célida: Não. Ele fazia estrelas porque ele achava bonito. É como eu, meu pingente é uma Estrela de Davi, mas não sou judeu. É a mesma coisa.

Camille: E durante o período do Atelier Coletivo, Abelardo da Hora influenciava muito o grupo de artista? Ele era comunista, você acha que ele influenciou Samico politicamente na época?

Célida: Não. Ele teve nenhuma carteira. Depois, se fosse para votar, ele votaria em uma pessoa de esquerda.

Camille: Era um assunto que ele gostava de falar? Ele gostava de debater?

Célida: Não, ele não era um ser político nesse sentido.

Camille: Ele gostava mais de falar de arte?

Célida: Exatamente. Ou de brincadeira, de humor.

Camille: Você acha que Samico queria fazer uma arte brasileira? Ou nordestina?

Célida: ele fazia alguma coisa que é daqui, mas se transforma em universal. Muita gente disse isso. De qualquer lugar, se sente isso. Se percebe. Quem é sensível percebe isso. Acho que não existe arte francesa ou arte brasileira. Não é isso. É a sensibilidade que faz tudo, se você é sensível...

Camille: Para mim, as xilogravuras dele não têm tempo e não têm lugar.

Célida: É isso mesmo. Eu também acho isso. E eu tenho a impressão que ele também achava isso.

Camille: Você acha que ele queria integrar elementos modernos na xilogravura dele?

Célida: É certo que não. Ele não pensava nisso. Ele não teorizava muito, o trabalho dele era mais intuitivo.

Camille: Você teria os estudos dele?

Célida: Eu tenho demais. Olha aqui.

Camille: (falando de estudos da gravura “**Julia e a chuva de prata**”, 2005) Aqui é uma das gravuras inspiradas pelo livro *Memoria do fogo*, de Galeano?

Célida: Sim, exato. É muito bonita, a lenda. Um menino que sai andando e queria conhecer o mundo. Sai e chega numa gruta onde tinha os irmãos. Então eles pediram para ela ir numa fonte para buscar água. Ela foi e encontrou serpentes horróridas se ela voltou. E os irmãos disseram “cada vez que você se sentir ameaçada, você e nós chegamos. Aí ela foi transformada em uma rã, uma rãzinha verde. É por isso que ela canta quando vem chuva.



(Foto: Felipe Ferreira)

Camille: (sobre os estudos da gravura de Samico “**Via Láctea - Constelação da serpente**”, 2005) Essa aqui vem do livro de Galeano também?

Célida: Sim

Marcelo: Na verdade Galeano fez uma reinterpretação de lendas indígenas da América latina.

Camille: Você conhece a lenda por trás dessa gravura?

Célida: Sim. É muito bonita. É que tinha uma minhoca que queria comer. O pai sai e traz corações de pássaros, acabaram todos os pássaros da floresta. Ela não queria mais corações de pássaros, ela queria corações de jaguar. O pai sai e ela crescendo, não ia mais para casa, se afastava. O pai trouxe corações de jaguar e acabaram os jaguares da floresta. E agora a minhoca queria corações de gente, o pai foi na aldeia e começou a matar os índios e levar os corações deles. Aí, o pai foi morto pelos índios. A minhoca ficou em casa, triste, com fome e morrendo de saudade. Aí, ela resolveu sair atrás do pai. Ela chegou, encontrou a aldeia e encontrou os índios, encontrou o pai morto. Primeiro ela cercou a aldeia, era serpente já, matou todos, mas foi flechada pelos índios. Ela pegou o pai e subiu ao céu para virar a

via láctea. Legal, né? Tem duas versões dessa gravura, uma vertical e uma horizontal. Olha esse índio, ele parece egípcio. Ele era muito minucioso e tudo era certinho.



(Foto: Felipe Ferreira)

Camille: Ele não usava régua durante o corte?

Marcelo: Nunca, ele não gostava. Ele dizia que com régua ele perdia o charme do corte. E assim dá uma espécie de movimento.

Célida: de vida.

Camille: Ele falava com você como foi a infância dele? Da relação dele com os pais?

Célida: Às vezes, sim. Ele tinha problemas grandes com o pai. O pai era uma pessoa um pouco injusta com ele. Muito temperamental. Depois mudou, quando ele vinha em casa já era idoso, eles se davam bem. É engraçado, porque apesar disso foi o pai que levou ele para encontrar Hélio Feijó. É engraçado isso.

Marcelo: Os pais dele eram muito pobres. Então “arte” queria dizer nada para eles. Papai pescou em mangue.

Camille: Samico ganhou uma bolsa para ir para a Europa, como foi a experiência dele lá?

Marcelo: Toda a família se mudou para lá durante mais ou menos dois (anos?). A gente teve um apartamento na Espanha. Mamãe cozinhava na época. Ele comprou um carro lá.

Camille: Justamente onde vocês estevavam na Espanha?

Célida: A gente passou 11 meses na Espanha, em Barcelona, Madrid, Castelldefelse depois em Thésée, na França.

Camille: Você acha que esse período influenciou o trabalho dele?

Marcelo: Olha, ele produziu quase nada durante esse período. Ele não gostava muito de viajar, essa coisa é mais de mãe. Ele tinha muita saudade do Brasil, lá. Na verdade, ele queria voltar para casa.

Camille: Eu vejo influências românicas na obra dele.

Marcelo: Se você olhar bem, tem coisas do Egito. Ele fala de um inconsciente coletivo. Ele colocava isso inconscientemente. Têm muitas coisas de religiosidade na obra dele, sem ele acreditar. Ele fazia por fazer.

Célida: Ele trabalhava com intuição. Sem pensar muito. É muito engraçado o que Jung fala do universal, a obra universal.

Camille: Como foi a relação dele com o movimento armorial? Será que ele alega (?) a este movimento? E particularmente com Ariano Suassuna?

Marcelo: O papai era mais que só o movimento armorial. Ariano que colocou esse nome “Armorial” mas ele já estava além. Armorial foi como uma etapa dele. Mas o trabalho dele é muito mais universal.

Célida: Ariano (Suassuna) dizia isso.

Camille: Você acha que Gilvan queria criar uma arte Brasileira?

Marcelo: Antes ele fazia uma gravura muito noturna do estilo expressionista alemão. Tinha nada de brasileiro na gravura dele. Foi quando ele foi para Ariano que ele mudou a gravura dele para algo mais “brasileiro”.

Célida: Quando ele foi para Ariano, porque Samico era muito amigo de Ariano mesmo, ele disse “não estou contente com minha gravura, ela é muito noturna” e aí Ariano disse, “mas porque você não tenta a gravura popular do Cordel?” Então Samico foi estudar o cordel, as capas de Cordel. Mas ao invés de pegar a capa, ele usou a história para criar sua gravura dele. Ariano foi de uma grande importância para Samico porque assim ele esclareceu a gravura dele e abriu o caminho para a gravura própria de Samico.

Camille: Tem muitos símbolos religiosos na obra dele. Vocês acharam que ele queria transmitir uma mensagem religiosa?

Marcelo: De jeito nenhum.

Célida: Tinha sem querer.

Camille: Ele também brinca ser do signo de gêmeos, um ser antagônico que é pessimista por natureza, mas que não queria calçar sua obra de “dramas dos homens”. Ele era pessimista?

Célida: Ele brincava com isso, sim. Ele era muito pessimista, a gravura foi para compensar. A gravura é alegre e positiva. Como o agnosticismo dele sai na grande religiosidade que a gente pode ver na obra dele.

Marcelo: Era uma pessoa pessimista, mas muito alegre. Quando a gente sentava para falar, era sempre brincadeira.

Célida: As irmãs, a família dele, sim.

Camille: Ele disse “uso sempre o simbolismo do bem e do mal. Os contrastes das minhas gravuras expressam uma dicotomia, o claro e o escuro, o dia e a noite.” Segundo você, o que significava essas oposições para ele?

Marcelo: Acho que a ideia dele de usar o bem e o mal vem das histórias que ele contava atrás da imagem. E ele sempre dizia o seguinte: “eu penso minha gravura, primeiro quando eu tiro a cópia, eu fico satisfeito completamente com o preto e branco, e depois eu coloco a cor.” É como se ele não precisa seda cor. Era uma coisa mais como o toque final do mestre, mas a obra já estava finalizada em preto e branco.

Camille: “Para cada obra havia uma série de estudos e trabalhos do autor. Ele mesmo preparava a matriz para fazer a xilogravura. Poderia pagar alguém para lixar e aplanar a madeira, mas preferia fazer ele mesmo, para garantir que ficaria exata, precisa. A obra para ele era algo sofrido, era um parto” diz Marcelo. Segundo você porque o processo criativo dele era tão sofrido?

Marcelo: Ele gostava das coisas perfeitas. Ele ia sempre para o mais complicado. Tem umas gravuras que foram muito complicadas para fazer. Mas olha, para ele, a gravura não era única, a pintura sim. Mesmo até o quadro ele se complicava, mesmo se fosse alguma coisa mais “simples”.

Célida: Uma vez ele chamou Ariano. Ele mostrou quatro estudos para mostrar uma gravura dele. “Diz Ariano, qual é a que você acha que eu deveria fazer?” Ariano diz: “as quatro”.

Marcelo: Era aquilo que ele tinha passado. Ele queria consertar uma máquina, ele queria que ela fosse e voltasse para o mesmo lado à manivela. Ele era capaz de passar um ano insistindo em fazer.

Célida: Tinha uma oficina-piscina em baixo e passava horas lá em baixo preparando chapas e coisas assim. Essa mesa da cozinha foi ele quem fez. Ele consertava coisas da casa, se tivesse algum defeito ele deixava tudo certo passando horas para fazer isso.

Marcelo: Era tudo feito com cano e rolamento, rolha e uma serra.

Camille: Marcelo diz dentro do documentário “No reino de Gilvan Samico” que ele colava um pouco da casa dele na xilogravura, com a forma e a composição das obras geralmente com tresque. Samico já falou disso?

Célida: Não, mas aquelas divisórias que eu mostrei para você pode lembrar essa divisão, cada uma tem um tratamento diferente.

Marcelo: A própria aquisição da casa, após a gente ter essa casa, com a soma de ter passado um tempo na Europa e ter ficado parado. Isso, ou seja, a soma disso tudo ampliou a gravura dele, porque ele passou dois anos praticamente sem fazer nada.

Célida: Fazendo só aquarelas. Ele dizia sempre isso “não é um prêmio, é um castigo”. Porque o que ela queria era a casa dele. Ele não queria Europa, não queria nada, só queria a casa dele. O lugar dele.

Marcelo: Eu tenho para mim que inconscientemente ele criou uma vareta de quando estava lá, mas nem fez uso. E era como se tivesse pra ter o quarto para quando voltasse, é um período, como eu disse, de ruminação pra quando chegar aqui jogar tudo pra fora, mais ou menos isso. Foi como uma salvação da gravura, e dele mesmo. Deixou o cordel deixou tudo e se universalizou.

Camille: A “coisa pessoal”, afirma Samico “não vou a lugar algum buscar”. Segundo você que ele quer dizer com essa afirmação?

Célida: Ele colocava coisas pessoais, sim. Tem uma gravura de Marcelo, na época, fazia natação e têm a gravura “de outro lado do rio”. Tem também a gravura “o encontro”. Era Luciana, minha filha, e o filho de Ariano. Foi exatamente nessa época. Tinha nada de premeditado. Ele colocava sem querer.