



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAMPUS DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE DESIGN

BRUNO LUIZ DE ARRUDA CARDOZO

**A DIMENSÃO ESTÉTICO-SIMBÓLICA DAS XILOGRAVURAS DE GILVAN
SAMICO: Perspectivas à luz da teoria do Imaginário de Gilbert Durand**

Caruaru
2021

BRUNO LUIZ DE ARRUDA CARDOZO

**A DIMENSÃO ESTÉTICO-SIMBÓLICA DAS XILOGRAVURAS DE GILVAN
SAMICO:** Perspectivas à luz da teoria do Imaginário de Gilbert Durand

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
Curso de Design da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em Design.

Área de concentração: Estética e Cultura

Orientador: Profº. Dr. Mário de Faria Carvalho

Caruaru

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Cardozo, Bruno Luiz de Arruda.

A dimensão estético-simbólica das xilogravuras de Gilvan Samico:
Perspectivas à luz da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand / Bruno Luiz de
Arruda Cardozo - 2022.

71f.: il.;30 cm.

Orientador(a): Mário de Faria Carvalho

TCC (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Design,
2022.

1. Samico. 2. Imaginário. 3. Xilogravura. 4. Estética. 5. Movimento
Armorial. I. Carvalho, Mário de Faria II. Título.

760 CDD (22.ed.)

BRUNO LUIZ DE ARRUDA CARDOZO

**A DIMENSÃO ESTÉTICO-SIMBÓLICA DAS XILOGRAVURAS DE GILVAN
SAMICO: Perspectivas à luz da Teoria do Imaginário de Gilbert Durand**

Projeto de Graduação em Design apresentado
ao Curso de Design da Universidade Federal
de Pernambuco, Campus do Agreste, como
requisito parcial para obtenção do título de
bacharel em Design.

Aprovada em: 17/12/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mário de Faria Carvalho (orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Rosangela Vieira de Souza
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Me. Hidelbrando Lino de Albuquerque
Universidade de Pernambuco – UPE

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Mário de Faria Carvalho, que tanto contribui com sua sensibilidade e conhecimento, agradeço pela inspiração, dedicação e por me mostrar o caminho na organização dos conhecimentos alcançados.

Ao professor Hidelbrando Lino de Albuquerque, cujos ensinamentos todo agradecimento do mundo jamais será suficiente.

À professora Rosangela Vieira de Souza pela disponibilidade em participar da banca neste momento de um ciclo que caminha para a conclusão do curso de Design.

À professora Sophia de Oliveira Costa e Silva pelas partilhas, contribuição e compreensão imprescindível nesse processo de formação

A'O Imaginário, Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura, UFPE-CAA, pelas partilhas.

A UFPE CAA por ter me acolhido durante esse período de graduação e possibilitado valiosas relações e aprendizados.

À minha família pelo apoio nas minhas escolhas e decisões ao longo do caminho.

Aos amigos companheiros de arte e de vida: Pedro Barbosa, Eduardo Souza e Marcelo Aleixo.

À Ana Clara Tabaranã, presença constante em todas as etapas desse estudo, pela compreensão, apoio e companheirismo que me inspira a sempre buscar evoluir.

“O que me interessa nessas lendas são os absurdos.

Mais do que a própria lenda.”

(GILVAN SAMICO)

RESUMO

O presente estudo se propõe a analisar as xilogravuras do artista Gilvan Samico mediante a teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Para tanto, nos valem da trajetória do artista, para nos inteirarmos do contexto sociocultural que teria influenciado a estética de sua produção artística e sua relação com os estudos do imaginário. De modo convergente, abordaremos questões relativas à cultura popular nordestina e ao Movimento Armorial do qual Samico é um dos principais expoentes. A pergunta que direciona o estudo é: quais as principais manifestações míticas e simbólicas presentes na obra de Samico a partir da perspectiva da teoria do imaginário de Gilbert Durand? Como objetivo geral, pretendemos refletir sobre as principais manifestações míticas e simbólicas presentes na obra de Samico a partir das perspectivas da teoria do Imaginário de Gilbert Durand. De modo complementar, os objetivos específicos vislumbrados são: a) Investigar a representação simbólica do bestiário que compõe a obra de Samico; b) Ressaltar os elementos místicos e religiosos na produção artística de Samico; e c) Identificar mitos e aspectos que representam a dimensão estética nas xilogravuras de Samico. O método utilizado neste estudo é o fenomenológico com o intuito de compreender como os fenômenos imagéticos se apresentam na produção do artista. A escolha pelo Imaginário de Gilbert Durand se deu pela possibilidade de apreender o simbólico e o sensível de maneira metodológica e sistemática nas obras analisadas por meio da Mitocrítica. Esta compreendida enquanto método para análise, permite a partir da sobrevivência e transmutação dos mitos, uma leitura mais aprofundada acerca dos sentidos compartilhados de certas imagens. A trajetória articulada ao longo desse estudo deu-nos a possibilidade de ampliar nossa compreensão a respeito da imaginação simbólica, da cultura nordestina, da arte, da sensibilidade humana, representadas por meio das imagens analisadas.

Palavras-chave: Samico; Imaginário; Xilogravura; Estética; Movimento Armorial.

ABSTRACT

This study aims to analyze the woodcuts of the artist Gilvan Samico through Gilbert Durand's theory of the Imaginary. For that, we used the artist's trajectory, to learn about the sociocultural context that would have influenced the aesthetics of his artistic production and its relationship with the studies of the imaginary. Convergently, we will address issues related to popular northeastern culture and the Armorial Movement of which Samico is one of the main exponents. The question that guides the study is: what are the main mythic and symbolic manifestations present in Samico's work from the perspective of Gilbert Durand's theory of the imaginary? As a general objective, we intend to reflect on the main mythic and symbolic manifestations present in Samico's work from the perspectives of Gilbert Durand's theory of the Imaginary. Complementarily, the specific objectives envisioned are: a) To investigate the symbolic representation of the bestiary that makes up Samico's work; b) Highlight the mystical and religious elements in Samico's artistic production; and c) Identify myths and aspects that represent the aesthetic dimension in Samico's woodcuts. The method used in this study is the phenomenological one, in order to understand how imagery phenomena are presented in the artist's production. The choice for Gilbert Durand's Imaginary was due to the possibility of apprehending the symbolic and the sensitive in a methodological and systematic way in the works analyzed through Mytocricism. This understood as a method for analysis allows, from the survival and transmutation of myths, a deeper reading about the shared meanings of certain images. The trajectory articulated throughout this study gave us the possibility to broaden our understanding of symbolic imagination, northeastern culture, art, human sensitivity, represented through the analyzed images.

Keywords: Samico; Imaginary; Woodcut; Aesthetics; Armory Movement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Samico – Leitura na praça – 1958.....	41
Figura 2 –	Samico – Esboços – 2003.....	43
Figura 3 –	Samico – A Caça – 2003.....	44
Figura 4 –	Samico – Criação - Pássaros e Peixes – 1992.....	51
Figura 5 –	Samico – Criação - Homem e Mulher – 1993.....	54
Figura 6 –	Criação - O Sol a Lua e as Estrelas – 2011.....	57
Figura 7 –	Samico – A Árvore da Vida e o Infinito Azul – 2006.....	60
Figura 8 –	Samico – Via Láctea - Constelação da serpente II – 2008.....	62

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	JUSTIFICATIVA.....	13
3	O IMAGINÁRIO.....	15
3.1	PENSADORES DO IMAGINÁRIO.....	15
3.2	O IMAGINÁRIO DE DURAND.....	19
3.2.1	Os Regimes das Imagens.....	24
3.2.1.1	Regime diurno da imagem.....	25
3.2.1.2	Regime noturno da imagem.....	26
4	DA CULTURA REGIONAL AO MOVIMENTO ARMORIAL.....	29
4.1	CULTURA POPULAR NORDESTINA.....	30
4.2	A XILOGRAVURA.....	32
4.3	MOVIMENTO ARMORIAL: A BUSCA POR UMA ARTE BRASILEIRA.....	34
5	TRAJETO ANTROPOLÓGICO DE GILVAN SAMICO.....	38
5.1	EXPERIÊNCIAS E CAMINHOS DO ARTISTA.....	38
5.2	SAMICO: DO PICTÓRICO AO FANTÁSTICO.....	40
5.3	O IMAGINÁRIO NAS XILOGRAVURAS DE GILVAN SAMICO.....	46
6	A METODOLOGIA.....	48
7	ENTRE O BESTIÁRIO E O MÍSTICO, UM OLHAR MITOCRÍTICO SOBRE AS XILOGRAVURAS DE GILVAN SAMICO.....	51
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
9	REFERÊNCIAS.....	68

1 INTRODUÇÃO

Minha relação com a arte vem desde muito cedo. Teve sua primeira manifestação por meio dos desenhos, das tentativas de reproduzir os personagens que via na televisão, parte integrante da vida de todas as crianças com quem convivi na época. Com a adolescência veio também a música. Arte que me revelou uma nova linguagem, um meio de expressão, um refúgio que despertou maior dedicação e prazer por meio do piano.

Apesar da cultura nordestina ser muito presente no município pernambucano em que cresci, batizado de Surubim, que fica a 135 quilômetros da capital, confesso que de início não me sentia atraído por essa cultura regional. O desenho japonês e o rock monopolizavam minha atenção.

Foi durante o ensino médio, no bastante artístico Colégio Marista Pio XII, que tive a oportunidade de participar de um espetáculo que reunindo música, dança e teatro homenageava Ariano Suassuna. Uma dessas apresentações, inclusive, contou com a presença do dramaturgo, que eu conhecia apenas como o autor de *O Auto da Compadecida* e nem sequer desconfiava da importância que ele teria mais tarde, tanto na minha vida acadêmica como pessoal.

Com a graduação no curso de Design, particularmente na disciplina Estética e Plástica, ofertada pelo professor Mário de Carvalho, tive contato com o livro intitulado *Iniciação à Estética* que, para minha surpresa, era de autoria de Ariano Suassuna.

Até aquele momento eu desconhecia essa face do escritor. Desconhecia sua função de professor de Estética da UFPE por mais de três décadas. Na verdade, eu pouco sabia a respeito de Estética. Foi através desse livro, que eu me deparei com o fato de que a arte, que tanto me interessava, podia ser estudada e compreendida mais profundamente mediante teorias e métodos.

A partir disso um novo mundo se abria para mim. Havia muitas questões que eu gostaria de compreender. Como por exemplo, de que maneira classificar certos artistas que me atraíam e que não expressavam o belo propriamente dito. Ou como explicar essa capacidade que a arte tem de nos emocionar, consolar e dar sentido à vida. Era um não mais acabar de conhecimentos e possibilidades.

Só com o decorrer do curso, ao refletir sobre o que abordar na minha monografia e visando temas relacionados à minha região, foi que se deu meu mergulho tardio na cultura nordestina brasileira. Em todo caso, acredito que o caminho que leva a uma experiência

sensível e verdadeira em relação a uma cultura, invariavelmente precisa partir de uma imposição interior, e dessa forma, minha imersão nesse universo veio em seu tempo certo.

Nesse trajeto sensível pela cultura nordestina, encontrei diversos artistas dos mais variados campos, contudo, nenhum me provocou tamanho fascínio quanto a produção de Gilvan Samico, em especial as xilogravuras.

Foi estudando sobre o Movimento Armorial que conheci a obra do artista. A precisão do seu traço o difere de outros artistas que também produzem xilogravuras. Mesmo com temas universais manifestos em sua produção, como por exemplo, figuras humanas nuas, de alguma forma, é perceptível que sua produção representa a arte nordestina. Chama atenção em sua obra o bestiário dos animais que se fazem presentes em sua produção, bem como, animais fantásticos oriundos do espírito mágico do cordel, heróis com suas flechas, espadas e estandartes, por meio dos quais, inconscientemente, reconheci a magnificência já pressentida na literatura do Movimento Armorial.

A xilogravura de Gilvan Samico provoca em mim um arrebatamento, que suscita sempre novas significações. Desse modo, sinto que é impossível alegar, independente de há quanto tempo a contemple, um esgotamento de significados que sua obra permite a cada olhar. Mais do que uma arte regional, a gravura de Samico nos coloca em contato com dimensões do ser que transcendem qualquer barreira espaço-temporal. Sua arte possui caráter otimista e por meio da linguagem simbólica, converge nossa sensibilidade em direção à sensação de equilíbrio e completude.

Esse estudo tem como finalidade analisar a dimensão simbólica presente na obra do artista pernambucano Gilvan Samico, sob a perspectiva do imaginário de Gilbert Durand. Para tanto, é indispensável abordar questões relacionadas à identificação regional, mais especificamente a do sertão nordestino, fonte da qual o gravador se inspira para compor sua obra.

No decorrer desse estudo iremos abordar os diversos elementos que compõem o imaginário nordestino, analisando a forma como Samico se apropriou de tal conteúdo e, por meio da imaginação, criou e de-formou imagens pré-estabelecidas; mesclou a outras imagens, elaborando assim uma estética e iconografia própria. Estética essa, que se transmuta e propaga a cultura popular do Nordeste numa época em que esta se encontrava ameaçada de sucumbir ante a influência homogeneizante da globalização.

Conforme Santos (2009, p. 19), o Nordeste é “espaço geográfico, histórico e mítico”. Ou seja, está além das fronteiras do mundo material. Desse modo, consideramos pertinente o estudo com a teoria de Gilbert Durand (1921-2012), antropólogo francês responsável pela

amplificação e sistematização das teorias do imaginário. Tal teoria, mediante a estética fenomenológica, possibilita analisar a dimensão sensível e simbólica das obras. Estudo que tem crescido, consideravelmente, nos meios acadêmicos.

A cultura popular do Nordeste, que tem o cordel como seu representante por excelência, forjou-se no Brasil em circunstâncias muito específicas e mediante a convergência de povos diversos. Da convergência cultural delineou-se uma cultura singular, representada, simbolicamente, por cordéis e potencialmente por imagens como as xilogravuras.

Em vista disso, foi em busca de compor uma arte verdadeiramente brasileira, com características próprias, em oposição a, simplesmente, reproduzir o que era feito no exterior, que muitos artistas se voltaram para o cordel nordestino. Foi o caso do pintor e xilógrafo, Gilvan Samico (1928-2013). Após um período de quase uma década passado em São Paulo e no Rio de Janeiro, onde recebeu ensinamento de grandes gravuristas, Samico retornou no início dos anos 1960 para Recife, sua terra natal. Ao buscar matéria para compor uma arte autêntica e brasileira, o artista, até então voltado para representações banais do cotidiano, encontra no universo imagético do sertão nordestino inspiração para composição de uma arte a partir do simbólico e do fantástico.

Posto isso, pretendemos analisar a dimensão simbólica da gravura de Samico com base na teoria do imaginário de Gilbert Durand que consideramos mais adequada para abordar a dimensão sensível de suas obras. A pergunta que direciona o estudo é: quais as principais manifestações míticas e simbólicas presentes na obra de Gilvan Samico a partir da teoria do Imaginário de Gilbert Durand?

1.1 Objetivos

Geral

Analisar quais as principais manifestações míticas e simbólicas presentes na obra de Gilvan Samico a partir da teoria do Imaginário de Gilbert Durand

Específicos

- Analisar a representação simbólica do bestiário que compõe a obra de Samico;
- Refletir sobre os elementos místicos e religiosos manifestos na produção artística de Samico;
- Identificar mitos e aspectos que representam a dimensão estética nas xilogravuras de Samico.

2 JUSTIFICAIVA

A justificativa para a realização do presente estudo foi o interesse de analisar a gravura de Gilvan Samico a partir dos estudos do imaginário de Gilbert Durand. Particularmente, considerando o crescente espaço que a teoria do imaginário tem alcançado atualmente, e tendo em vista que a obra de Samico constitui um terreno especialmente fértil para tal abordagem. Tal teoria, importante para o campo da estética, permite analisar a dimensão simbólica da gravura do referido artista nordestino, contribuindo para a ampliação do conhecimento acadêmico acerca da arte nordestina e do imaginário local ao privilegiar um artista ainda pouco estudado sob essa ótica.

Como representante da cultura nordestina, a gravura de Samico é importante para as pesquisas relacionadas com o caráter estético dos artefatos. Ao incorporar à sua arte erudita elementos da cultura popular, o gravador não se deixou descaracterizar perante a globalização. A arte de Samico é fruto de uma preocupação com as raízes culturais, o popular, com o autêntico. Por extensão, a cultura nordestina é disseminada por todo o mundo. Seu envolvimento com o Movimento Armorial representou, igualmente, importante contribuição cultural e ficou marcado na história da arte brasileira.

O Movimento Armorial foi um movimento artístico, iniciado oficialmente em 1970, que tinha por finalidade transfigurar a cultura popular nordestina numa arte de características eruditas. Tal movimento surgiu da observação de uma tendência espontânea dos artistas nordestinos da época, que em virtude da influência do seu mentor, Ariano Suassuna, adquiriu unidade e organização.

Justifico que na dimensão social Gilvan Samico contribui com o imaginário nordestino brasileiro. Por meio da sua obra, que nos liga às nossas raízes, sua produção imagética nos coloca em contato com aspectos abrangentes do nosso ser na perspectiva do simbólico. O fato de tratar-se de um artista do Nordeste que atinge questões universais, nos mostra a unicidade do ser humano, que independente de sua origem, possui a mesma sensibilidade. Ademais, ao expressar uma linguagem artística que lhe é peculiar, Samico contribui e amplia o campo de possibilidades da arte.

Na dimensão acadêmica, justifico que a importância dos estudos sobre a xilogravura de Gilvan Samico por uma ótica sensível contribui para uma maior compreensão tanto da arte em si, quanto de sua relação com a sensibilidade humana. Os estudos mediados pela teoria do imaginário expandem a compreensão de conhecimento científico. É importante prosseguir

com esses estudos, pois representam uma possibilidade sensível de abordagem metodológica. Além disso, percebemos a carência de estudos que analisam a obra de Samico sensível e simbolicamente, sobretudo sob a perspectiva do Imaginário de Gilbert Durand, teoria que tem muito a oferecer no campo da arte e cultura.

Na perspectiva pessoal, justifico que, como nordestino, estudante e, sobretudo, enquanto admirador da capacidade que a arte tem de comunicar, unir e dar significação à vida, embrenho-me pelos caminhos sensíveis e imagéticos do Nordeste pela obra de Samico e assim faço re-surgir o Nordeste que há dentro de mim. Espero, com esse estudo, poder prestar minha modesta colaboração para o debate da obra de Samico com base nos estudos sobre o imaginário e, dessa forma, dimensionar a perpetuação do universo mágico das imagens populares nordestinas que constituem inestimável valor estético.

3 O IMAGINÁRIO

O pensamento Ocidental descende de uma longa tradição caracterizada por situar a imaginação e a racionalidade em pólos opostos de um compartimento bipartido e desarticulado. Tida como fonte de enganação e fomentadora de erro, a imaginação teve, graças à contribuição de pensadores como Ernst Cassirer, Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Gilbert Durand, seu lugar assegurado entre as formas de conhecimento válido.

Importa observar que as reservas das ciências clássicas em relação ao imaginário decorreram de teorias equivocadas em relação à imaginação, as quais desconsideravam o aspecto simbólico da imagem como, por exemplo, o pensamento cartesiano. Para Durand (2000), a corrente cientista saída do cartesianismo é a principal responsável pela evidente depreciação do símbolo. Ademais, a redução do ser a unicamente seu aspecto objetivo anula a sua profundidade. Com o passar do tempo, tal perspectiva positivista de base cartesiana, por conseguinte, mostrou-se insuficiente para abranger o ser humano em suas múltiplas dimensões. Desse modo, foi necessário ampliar os horizontes do conhecimento científico.

3.1 PENSADORES DO IMAGINÁRIO

Ernst Cassirer (1874-1945) foi um dos fundadores do imaginário. Buscou corrigir e ampliar a definição clássica do homem ao reconhecer nele uma dimensão própria que o diferencia dos outros animais, possibilitando-o relacionar-se com o mundo de maneira distinta. Tal possibilidade é a dimensão simbólica, exclusiva responsável pela geração de significados e que se manifesta através das diversas criações culturais do homem. O ser simbólico é para o autor tão inerente ao ser humano quanto os demais comportamentos que encontramos nos instintos animais. Nos termos do teórico: "não estamos mais num universo meramente físico, o homem vive num universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana" (CASSIRER, 1994, p.48).

Cassirer (1994) explica que a dimensão simbólica não substitui o Racionalismo, mas caminha concomitantemente com ele. Sua intromissão na discussão não configura irracionalidade, uma vez que a própria mitologia se estrutura de forma sistemática. Tal

ocorrência reflete o fato de a racionalidade ser uma característica intrínseca a toda atividade humana.

No livro *Ensaio sobre o Homem*, de 1944, enquanto síntese do pensamento desenvolvido por ele nos três volumes de *Filosofia das Formas Simbólicas*, publicado em 1922, Cassirer argumenta que a vida cultural do homem é demasiado profunda e multivalente para se restringir exclusivamente à perspectiva cartesiana. Diante dessa constatação, não conviria mais ao homem ser definido como animal racional, mas sim como animal simbólico.

Para Cassirer (1994), o simbolismo é essencial para garantir a continuação do progresso humano. O símbolo como elemento versátil e móvel seria o mecanismo capaz de manter o ser humano em movimento ativo em sua invariável busca por autoconhecimento.

O filósofo e ensaísta francês Gaston Bachelard (1884-1962) contribuiu de maneira fundamental aos estudos da imaginação. Embora inserido num contexto em que a mentalidade positivista predominava, trilhou um caminho destoante, propondo uma crítica à epistemologia tradicional em seu *O Novo Espírito Científico* (1934). Fortemente influenciado pela teoria da relatividade, o filósofo francês questionou a constante busca por generalizações da ciência, à procura por uma unidade objetiva a uma mentalidade pré-científica fomentadora de falsos problemas.

Bachelard defende que toda valorização na ordem do conhecimento objetivo deve dar lugar a uma psicanálise (DURAND, 2001). Dessa forma, o individual, o subjetivo, deve ser considerado nos estudos científicos. Segundo o filósofo, a fria racionalização positivista, a qual a experiência sensível era submetida, acabava, inevitavelmente, por deteriorar a afiada ponta da abstração.

Bachelard (1996) declara que o inconsciente humano desempenha papel fundamental em sua interação com a realidade. Para o autor, a longevidade de certos devaneios materiais, encontrados, por exemplo, na alquimia, evidencia uma certa homogeneidade semântica da imaginação humana. Além disso, em sua concepção, os devaneios relacionados a determinado elemento não poderiam ser ensinados de maneira objetiva, mas precisariam antes estar ligados a potências simbolistas preexistentes no inconsciente.

A categorização proposta por Bachelard como meio de organização do pensamento imaginante baseia-se nos quatro elementos da natureza, os quais ele denominou "hormônios da imaginação" (DURAND, 2001, p.36). O autor, a princípio, pretendia dedicar um livro a cada elemento, mas ao atentar para certa ambiguidade presente no elemento terra, sentiu a necessidade de dedicar-lhe um segundo livro.

Em a *Água e os Sonhos* (1998), Bachelard defende a existência de uma imaginação material e outra formal. De acordo com o autor, embora simbólicas, as imagens poéticas possuem também uma matéria. Seu livro dedicado ao elemento água, apreende, segundo suas próprias palavras, "o duplo objetivo de determinar a substância das imagens poéticas e a adequação das formas às matérias fundamentais". (BACHELARD, 1998, p. 11)

Ao considerar os elementos naturais para tratar da imaginação, Bachelard, contudo, não os insere em esquemas estáticos com fins em si mesmos. O caráter dinâmico da imaginação é levado em conta na sua teoria epistemológica. Em sua tese, o elemento água pode assumir tanto o aspecto reconfortante de uma fonte que jorra numa manhã ensolarada, quanto o aspecto terrificante das águas insondáveis e noturnas.

Ademais, Bachelard (1998) vai ainda mais além ao afirmar que "em certos devaneios, parece que todo elemento busca um casamento ou um combate, aventuras que o apaziguem ou o excitam" (BACHELARD, 1998, p. 14). Nesse trecho, é possível perceber, implicitamente, a semente da tese dos regimes diurno e noturno da imagem que mais adiante veio a ser elaborada por seu discípulo, Gilbert Durand.

Bachelard como o pensador do estudo sistemático e disciplinar do símbolo desenvolveu uma teoria própria e aprimorou estudos que até o momento se encontravam de maneira dispersa no Ocidente. Cabe ainda ao filósofo o mérito de ter reabilitado a poesia, que é do domínio do simbólico, do sensível e do subjetivo, como meio de conhecimento.

Carl Gustav Jung (1875-1961) foi um psicólogo e psicanalista suíço cujos trabalhos acerca dos símbolos e arquétipos contribuíram amplamente para os estudos do imaginário. Jung (2000) é o responsável pela sugestão de que, além do inconsciente individual, existiria no ser humano um inconsciente coletivo, do qual os arquétipos seriam uma manifestação.

Para Jung (2000), subjacente à camada do inconsciente que é indiscutivelmente pessoal, há uma camada mais profunda, camada esta, que não se origina de experiências e vivências pessoais, mas nasce com o ser. O autor denominou essa camada de inconsciente coletivo, uma vez que esta não depende da natureza individual do ser, mas é universal e inata. Conforme Jung (2000), o inconsciente pessoal é composto por conteúdos que já estiveram no consciente e foram esquecidos ou reprimidos, ao passo que o conteúdo do inconsciente coletivo nunca fez parte do consciente.

Jung (2000) considera impossível que todas as particularidades do ser sejam criadas quando se manifestam. Para o autor, assim como os animais possuem uma espécie de programação, com formatações que permitem certas disposições de seu comportamento, o caso do ser humano não é diferente. Em vista dessa programação compartilhada entre os seres

humanos, para Jung (2000, p.42), “não existe uma só ideia ou concepção essencial que não possua antecedentes históricos”. De acordo com o autor, é com base nessa semelhança de *modus operandi* que o ser humano é capaz de compartilhar os mesmos arquétipos. Para o psicanalista, há razões suficientes para considerar o inconsciente coletivo como uma questão empírica e não especulativa ou filosófica, como seus detratores sugerem.

Os arquétipos, segundo Jung (2000), correspondem a um conteúdo do inconsciente coletivo, cuja variação que assume dentro de determinada matiz de possibilidades, depende da consciência individual. São exemplos de arquétipos, os arquétipos da Grande Mãe, do Herói e do Velho Sábio. Quanto aos mitos, segundo o autor, consistem em projeções simbólicas do drama interno do ser e estão presentes na humanidade desde os seus primórdios.

Conforme Jung (2000), as imagens religiosas possuem uma sabedoria não traduzível racionalmente, expressas mediante o inconsciente. Para o autor, o empobrecimento do símbolo à guisa do pensamento moderno, constitui uma perda inestimável para a natureza sensível do ser humano, que ao negar essa dimensão em virtude da racionalidade, sente-se incompleto.

Mircea Eliade (1907-1986) foi um historiador das religiões amplamente influenciado pelos estudos de Carl Jung. Segundo Eliade (1979), os estudos da psicanálise fizeram com que certos termos como: imagem, símbolo e simbolismo se tornassem recorrentes.

Para Eliade (1979) o interesse pelos símbolos na Europa do século XX foi antes uma retomada à orientação que vigorava até o século XVIII. Segundo o historiador das religiões, na conjuntura vigente, a Europa seria obrigada a contar com vias de conhecimentos e escalas de valores diversos, caso não quisesse cair num provincianismo esterilizante.

Segundo Eliade (1979), o símbolo, o mito e a imagem precedem a linguagem e a razão discursiva e embora se tente camuflá-los, degradá-los, nunca será possível extirpá-los da natureza humana. O autor afirma categoricamente que, até o mais realista dos seres humanos vive com base em imagens.

Encontramos convergência do pensamento de Eliade com o de Bachelard quando o historiador das religiões afirma que “traduzir uma imagem numa terminologia concreta, reduzindo-a a um só dos seus planos de referência, é pior que mutilá-la: e aniquilá-la, anulá-la como instrumento de conhecimento” (1979, p.16).

Eliade defende o papel da história das religiões como conhecimento autônomo. Segundo o autor, a constante busca por aceitação ao meio científico fez com que esse campo de estudo acabasse por se desviar de sua real função. Para Eliade, ao considerar o ser humano

além de sua dimensão histórica, a verdadeira história das religiões daria luz a um homem mais completo.

De acordo com Eliade:

Se é verdade que o homem se encontra sempre «em situação», esta situação nem por isso é sempre histórica, ou seja, condicionada unicamente pelo momento histórico contemporâneo. O homem integral conhece outras situações além da sua condição histórica; conhece, por exemplo, o estado onírico, ou de sonho acordado, ou de melancolia e de desprendimento, ou de beatitude estética, ou de evasão, etc. — e todos estes estados não são «históricos», se bem que sejam também autênticos e tão importantes para a existência humana como a sua situação histórica. (1979, p. 32)

Conforme o historiador das religiões, o símbolo nos revela aspectos profundos da realidade que não nos são possíveis conhecer por outros meios. Mais do que isso, o indivíduo carece da imaginação para encontrar equilíbrio e riqueza na sua vida interior. Para Eliade (1979), as imagens constituem uma abertura ao mundo trans-histórico e graças a elas as diversas histórias podem se comunicar.

Eliade pontua a originalidade do cristianismo ao se colocar como pertencente ao tempo histórico, transfigurando assim a história em teofania. Para o autor, “a cristianização das camadas populares da Europa fez-se, sobretudo, graças às imagens.” (ELIADE, 1979, p. 169-170). Segundo ele, o Cristianismo assimila símbolos universais, fazendo uso de arquétipos que conversam com a psiqué humana. Contudo, negam essa universalização ao se colocarem como religião histórica e única.

Não obstante nutrisse grande respeito por seus antecessores, que de modo convergente contribuíram para elaboração do seu Imaginário, Durand sente-se insatisfeito com certas limitações percebidas nas classificações simbólicas desenvolvidas até então. Posicionando-se criticamente, o antropólogo direciona o eixo da categorização do seu imaginário de modo a abarcar mais satisfatoriamente o caráter dinâmico do pensamento.

Dessa forma, Durand deixa de lado categorizações ancoradas em elementos da física, fenômenos astrais e meteorológicos, funções sociais ou fases históricas. O autor enxergava uma inconveniência em classificar os símbolos "em torno de objetos-chave em vez de em torno de trajetos psicológicos, ou seja, de esquemas e gestos" (DURAND, 2001, p. 245).

3.2 O IMAGINÁRIO DE DURAND

Gilbert Durand (1921-2012), autor no qual iremos nos ancorar neste estudo, foi um antropólogo, filósofo e pesquisador francês. De acordo com Wunenburger o estudo de Durand

“contribuirá para amplificar as aquisições bachelardianas situando-se no nível de uma antropologia geral e sistematizará uma verdadeira ciência do imaginário” (WUNENBURGER, 2007, p. 19).

No Imaginário de Durand, “o símbolo é um signo que por relação natural evoca algo ausente” (MOTA; CARVALHO, 2018, p. 209). Para o autor, a imaginação simbólica consiste numa reação eufêmica contra a inevitabilidade da morte. Outra função da imaginação simbólica para o antropólogo é a de fator dinâmico do reequilíbrio psicossocial.

Em seu primeiro livro, intitulado *Estruturas Antropológicas do Imaginário* (1960), Durand define o imaginário como "o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens" (2001, p. 11). Todas as criações artísticas, científicas e intelectuais do ser humano, desse modo, são regidas por três fatores fundamentais: a imagem, a imaginação, e o imaginário.

Maria T. Strôngoli elucida tal compreensão quando diz que:

[...] a imagem é a representação de realidades do mundo físico, mental ou emocional; a imaginação, a faculdade de perceber, reproduzir e criar essas imagens; o imaginário, a maneira como tal faculdade é operacionalizada para construir o repertório das experiências sensíveis e inteligíveis de cada indivíduo. (2003, p. 118).

A esse respeito, entendemos a necessidade de que para se alcançar uma compreensão honesta e válida acerca do imaginário é necessário um amplo conhecimento que não poderia se limitar a apenas uma ciência humana. Para o antropólogo, lidar com a complexidade do ser humano exige um repertório quase exaustivo de conhecimentos acerca do imaginário de diversas culturas, adquirido através de informações obtidas da história, mitologia, etnologia, linguística e literatura desses povos.

Gilbert Durand desenvolve então um método caracterizado por buscar as motivantes dos símbolos nos comportamentos mais elementares do psiquismo humano. Durand encontra a saída para o dilema da classificação simbólica na antropologia. O chamado trajeto antropológico proposto pelo autor consiste na “troca existente entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2001, p. 41).

Desse modo, o trajeto antropológico é dinâmico e o símbolo depende, de maneira reversível, da interação entre as pulsões individuais e os meios. De acordo com Durand, “a razão e a ciência ligam os homens às coisas, mas o que liga os homens entre si é a representação afetiva” (DURAND, 2000, p.104). Depreende-se assim, que a relação social

responsável pela criação de grandes comunidades e culturas se baseia em representações afetivas compartilhadas por meio de expressões simbólicas.

Para Durand, as diversas imagens que compõem o imaginário se estruturam não de maneira linear, mas constelacional, ou seja, aglutinando-se em torno de núcleos organizadores. Essas constelações ordenam-se simultaneamente em torno de imagens de gestos, *schèmes*¹ e de objetos privilegiados pela imaginação.

Gilbert Durand considera os três grandes gestos reflexológicos como os orientadores da sua teoria: a dominante postural, deglutição e copulação. Para o autor, "cada gesto implica ao mesmo tempo uma matéria e uma técnica, suscita um material imaginário e, senão um instrumento, pelo menos um utensílio" (DURAND, 2001, p. 54).

Em linhas gerais, o primeiro gesto, o da dominante postural - reflexo de posição ereta para o homem -, implica as matérias luminosas, visuais e técnicas de separação e purificação.

O segundo gesto, ligado à descida digestiva, - reflexo de deglutição - implica as matérias da profundidade, como por exemplo, as águas profundas e os abismos insondáveis.

Quanto ao terceiro gesto, ligado à ritmicidade - reflexo de copulação – não possui para Durand (2001) o caráter todo-poderoso atribuído pela psicanálise Freudiana, que atribui a imaginação exclusivamente ao conflito entre as pulsões e o recalçamento. Durand defende que, antes que produto do recalçamento, a imaginação é o princípio de uma libertação.

Tais gestos na perspectiva cultural podem ser compreendidos com Durand (2001) que a cultura saudável é aquela que não obstrui os reflexos dominantes do ser humano, reflexos esses, considerados força motriz orientadora da reflexão e do devaneio.

O Imaginário de Durand ressalta uma bipartição entre os dois regimes simbólicos, o noturno e o diurno, e uma tripartição reflexológica. Não obstante, Durand (2001) assegura não haver contradição nessa disparidade quantitativa. Com efeito, o autor considera, ao menos metodologicamente, uma filiação entre a dominante digestiva e sexual.

A fim de evitar confusão em relação aos termos usados no imaginário, fato já notado antes por muitos pensadores, Durand (2001) enuncia sua terminologia antes de adentrar na sua teoria de fato. É *mister* estarmos a par dela antes de seguirmos adiante.

O *Schème* é anterior à própria imagem e corresponde a uma tendência geral dos gestos. Para Durand (2001), o *schème* compreende uma generalização afetiva e dinâmica da imagem e corresponde ao que Bachelard chamou de “símbolo motor”, visto ser a força motriz que

¹ A palavra *schème* não tem tradução.

direciona o símbolo. Podemos citar como exemplo de *schèmes*, os que expressam a verticalização, a descida ou a intimidade.

O arquétipo constitui a substantificação do *schème* e trata-se do "ponto de junção entre o imaginário e processos racionais" (DURAND, 2001, p. 61). Ao adentrar no terreno do racional, o arquétipo compreende apenas um conceito, de modo que se manifesta numa imagem vaga e universal. Temos como exemplo, os arquétipos junguianos do herói, do palhaço e do inocente.

O símbolo, por sua vez, está na ordem do substantivo, ou mesmo do nome próprio, em oposição ao arquétipo, que pertence à ordem da ideia universal. Segundo Durand (2001), o valor de um símbolo está em sua polivalência, de forma que ele não pode ser reduzido a um único significado concreto. De acordo com Jung (2016), utilizamos termos simbólicos para nos referir a conceitos que não somos capazes de definir ou compreender inteiramente. Esse seria o motivo das religiões empregarem termos e imagens simbólicas.

Nas palavras de Durand, o símbolo "faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério" (2000, p. 12), pois possui uma metade invisível e indizível. Seu significado pode variar de acordo com a cultura. É o caso exemplificado na cobra, um dos animais mais ricos em significados.

Quanto ao mito, Durand designa como um sistema dinâmico de *schèmes*, arquétipos e símbolos estruturados numa narrativa. Para o autor, "do mesmo modo que o arquétipo promovia a ideia e que o símbolo engendrava o nome, podemos dizer que o mito promove a doutrina religiosa, [e] o sistema filosófico" (DURAND, 2001, p. 63). É o caso da mitologia grega e dos mitos de Platão, respectivamente.

Em seu livro *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Gilbert Durand (2001) assegura que "a diferença entre os gestos reflexológicos [...] e os *schèmes* é que estes últimos já não são apenas engramas teóricos, mas trajetos encarnados em representações concretas precisas" (2001, p.60).

Desse modo, correspondem ao reflexo da posição ereta do homem os *schèmes* de elevação, da luta e da luminosidade. Relaciona-se a arquétipos, como por exemplo, o do herói e do anjo, e são frequentemente simbolizados pela flecha, pelo gládio e pela asa.

Quanto ao reflexo da deglutição, correspondem os *schèmes* da interiorização, descida e contemplação. Engloba arquétipos como o do sábio. Encontramos o Buda como símbolo do sábio na cultura budista, por exemplo.

Por fim, ao reflexo da copulação ligado à ritmicidade correspondem os *schèmes* da ciclicidade, repetição, atemporalidade e progressão. Implica o arquétipo do ciclo, e tem como

símbolo o ouroboros e os mitos, considerando que, salvo alguns casos específicos, como no exemplo do cristianismo, são estas narrativas atemporais.

Para Durand, "a simbólica confunde-se com o andamento de toda cultura humana" (2000, p. 108). Para o autor, a realidade antropológica é bem mais importante para a felicidade do homem do que a verdade objetiva. Ademais, Durand afirma que uma ciência sem a afirmação mítica de uma esperança, marcaria o declínio definitivo da civilização. De acordo com Durand (2000), a imaginação consiste numa reação de defesa da natureza contra a inevitabilidade da morte através da inteligência.

Pitta (2005) ressalta a esse respeito o fato de que, no que tange a dimensão simbólica, é importante lembrar que o símbolo se caracteriza por sua ambiguidade e sem fim de significados. Desse modo, o aspecto angustiante dos elementos que abordamos, constituem apenas uma entre as diversas constelações possíveis.

Os símbolos que expressam a angústia mediante imagens relativas à passagem do tempo são divididos em três grandes temas: os símbolos teriomorfos, os símbolos nictomórficos e os catomórficos.

Os símbolos teriomórficos são aqueles ligados a animalidade angustiante. Em virtude de as imagens animais serem as mais frequentes e comuns, familiar para nós, mediante as fábulas, desde a infância, Durand (2001) alega que toda arquetipologia deve se iniciar por um Bestiário. Esse bestiário, tomado por sua forma simbólica, atribui aos animais características cuja observação direta apenas iria contradizer.

O simbolismo animal é universal e atemporal, assim como essa disparidade entre o animal real e o simbólico. Com base na etnologia e na linguística comparada, Durand (2001) nota que o bestiário parece estar solidamente instalado na língua, na mentalidade coletiva e na fantasia individual do ser humano. Posto isso, o autor vê a necessidade de buscar "o esquema geral de que o arquétipo teriomórfico e suas variações simbólicas são a projeção assimiladora" (2001, p. 70).

A animação, o movimento brusco, imprevisível, segundo Durand (2001), parece ser a projeção assimiladora da angústia diante da mudança. Trata-se da primeira experiência do tempo, vivenciada já no nascimento, nas bruscas manipulações da parteira e no desmame. O cavalo e o touro são símbolos recorrentes dessa projeção ao representarem a morte em diversas culturas.

Símbolos nictomórficos se referem à escuridão da noite e às águas noturnas. Segundo Durand (2001), as trevas constituem para o ser humano uma abstração espontânea de valorização negativa. Mircea Eliade (1979) nos fala de sociedades primitivas que concebiam

o mundo num dualismo entre o ordenado e conhecido, e o desconhecido e caótico. Para além dos limites do mundo conhecido, se encontraria o mundo dominado pelo caos, a morte e a noite. Percebemos nesse caso um isomorfismo² ligando a noite à morte e ao caos.

Diante das trevas, experienciamos a angústia do desconhecido e nos sentimos vulneráveis. A escuridão nos inspira temor. É o caso do medo do escuro na infância. Ademais, épocas anteriores à luz elétrica davam margem para a imaginação gerar toda sorte de lendas envolvendo criaturas perigosas que se moviam sorrateiramente na escuridão. As águas escuras e profundas também se relacionam com a angústia. São as que correm numa só direção, convite à viagem sem retorno, figura do irrevogável.

Símbolos catamórficos se referem à queda. A queda é uma angústia experimentada logo ao nascermos. Depois lidamos com sua ameaça ao aprendermos a andar. Ela se faz presente na gravidade, nos causa medo, dor e vertigem.

Muitas religiões relacionam a queda a um castigo de ordem moral. No catolicismo temos a expulsão de Adão e Eva do paraíso; Lúcifer foi um anjo que caiu. Na mitologia grega Ítalo caiu por querer chegar perto demais do sol. No Budismo, temos a inevitabilidade da morte expressas na ideia de que todos os seres estão fatalmente caindo com uma corda atada ao pescoço. A temporalidade se encontra no fato de desconhecermos o comprimento dessa corda.

Segundo Durand (2001), na Bíblia, o fruto proibido que os humanos desobedientemente provaram, responsável pelo castigo da queda, não está relacionado ao conhecimento do bem e do mal, mas à consciência da própria mortalidade. Conforme o autor, muitos são os mitos que atribuem à cobra, animal lunar capaz de trocar de pele e se regenerar, o papel de ladrão da imortalidade humana. A morte é tida como consequência da queda. Ademais, a mulher considerada impura devido a queda do seu sangue menstrual, isomorfo das águas escuras, torna-se a responsável pelo pecado original.

A queda é a terceira grande epifania da angústia diante da temporalidade. Segundo Bachelard, enquanto apenas imaginamos a subida, a queda, por sua vez, conhecemos perfeitamente (DURAND, 2001).

3.2.1 Os Regimes das Imagens

² Termo utilizado por Durand para designar correspondência entre elementos distintos.

O Imaginário de Durand representa os modos que o ser humano encontrou de lidar com a angústia diante da própria mortalidade. Essa reação ocorre mediante duas grandes constelações simbólicas, as quais ele denominou de Regime Diurno e Regime Noturno.

Segundo Durand (2001), o Regime Diurno está relacionado à dominante postural, à tecnologia das armas, à reação de antítese; ao combate simbólico mediante um enfrentamento direto e a busca da transcendência. O Regime Noturno abarca as dominantes digestivas e cíclicas, os símbolos do retorno e os mitos. É o regime da eufemização e da antífrase; busca o apaziguamento e a interiorização.

Contudo, não são os regimes da imagem estruturas rígidas e imutáveis. Uma só imagem pode conter elementos de ambos os regimes. Cabe ao observador expressar, mediante sua subjetividade, qual dos regimes se sobressai em determinada imagem. Afinal, o Imaginário se encontra no campo do subjetivo, do individual e do sensível, dado serem estes, em conjunção com a racionalidade, aspectos fundamentais para uma plena compreensão do ser.

3.2.1.1 Regime Diurno da Imagem

De acordo com Durand, "semanticamente falando, pode-se dizer que não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma" (DURAND, 2001, p.67). Em seu estudo, Durand ressalta a vasta recorrência dessa dupla polarização das imagens na literatura Ocidental. Na perspectiva sociocultural, podemos notar essa presença na separação entre bem e mal, herói e vilão, luz e trevas, homem e monstro. Nesses casos, temos o arquétipo do herói, isomorfo da potência, do bem e da luz, buscando, mediante o enfrentamento direto, triunfar sobre as forças negativas.

A estrutura heróica do imaginário corresponde ao regime diurno das imagens e representa uma vitória sobre o destino e a morte. Segundo Durand (2001), o terreno da imaginação é um campo onde a mortalidade pode ser facilmente vencida.

A estrutura heróica corresponde a três grandes constelações da imagem: os símbolos ascensionais, os símbolos espetaculares e os símbolos diaréticos. Tais símbolos desempenham uma reação de contraponto em relação aos símbolos da passagem do tempo.

Os símbolos ascensionais da teoria de Durand (2001) inspiram-se na consideração de Bachelard, segundo a qual toda valorização corresponde a uma elevação. Desse modo, o céu é isomorfo da luz e até mesmo de um ideal moral. Encontramos um exemplo desse parentesco no paraíso de Dante, onde o grau de claridade do céu equivale ao nível de elevação atingido.

Os símbolos ascensionais relacionam-se ao shème da elevação, verticalização e potência; aos arquétipos do chefe, do Grande Deus Uraniano, do anjo, do rei e do pai. São exemplos desse simbolismo: a asa, símbolo da ascensão por excelência -, o pássaro, a montanha e a escada. Os símbolos ascensionais se opõem à queda.

Os símbolos espetaculares são relativos à visão. São exemplificados pelos *schèmes* da luz e da visão. Temos como arquétipo o Deus Luminoso. Segundo Durand (2001), a maioria das religiões considera o isomorfismo entre a luz e a elevação. São símbolos espetaculares: a coroa, a auréola, o sol, o dourado e o olho, - que segundo Durand está ligado à transcendência. Tais símbolos se opõem às trevas.

Os símbolos diairéticos relacionam-se ao shème da divisão. Trata-se da divisão polêmica, conseqüentemente, age através do confronto dialético. Tem como arquétipo o herói, o guerreiro, o cangaceiro, ademais. São exemplos de símbolos diairéticos as armas do herói - símbolo de potência e pureza -, o fogo, o raio e as lâminas que cortam e separam. O herói solar é sempre um guerreiro audacioso, violento, que está em constante estado de alerta.

3.2.1.2 Regime Noturno da Imagem

Em oposição ao Regime Diurno, compreendido como o regime do enfrentamento direto, da divisão, da disputa e do constante estado alerta, o Regime Noturno da imagem vai reagir de modo a fundir e harmonizar os opostos. Segundo Durand (2001), não é possível viver o tempo todo em estado de alerta. Tal atitude polêmica geraria fadiga e alienação. Assim sendo, a eufemização se faz necessária.

O Regime Noturno é o regime da conversão e do eufemismo. As cruéis faces do tempo não serão mais enfrentadas mediante uma batalha direta com vistas para a transcendência, mas como uma descida à terra em busca da proteção e do conforto das seguras constantes cíclicas.

Enquanto a pureza para o regime diurno significa ruptura e separação, para o regime diurno ela remete à ingenuidade e à origem. A queda eufemiza-se em descida, a noite nefasta torna-se lugar de intimidade e prazer erótico. Em oposição ao heroísmo masculino, simbolizado por armas de aspecto fálico, temos a figura da mãe simbolizando a proteção e o refúgio.

O Regime Noturno da imagem possui duas estruturas: a mística e a sintética. Segundo Pitta (2005) a palavra mística não deve ser entendida no sentido religioso, mas no sentido de

construção de uma harmonia mediante à vontade de união e intimidade. Não se trata mais de combate, mas de intimidade e gozo.

A estrutura mística corresponde a duas grandes constelações de imagens: os símbolos de inversão e os símbolos de intimidade.

Segundo Durand:

Na linguagem mística tudo se eufemiza: a queda torna-se descida, a manducação engolimento, as trevas adoçam-se em noite, a matéria em mãe e os túmulos em moradas bem-aventuradas e em berços. [...] a linguagem da carne recobre a semântica da salvação, é o mesmo verbo que exprime o pecado e a redenção" (DURAND, 2001, p. 273).

Os símbolos da inversão são expressões do eufemismo. Eles invertem o significado de um símbolo ao desdramatizar seu conteúdo simbólico angustiante. Desse modo, o abismo transmuta-se em receptáculo, as grandes Deusas, benéficas e protetoras, cujo movimento dos cabelos remetem ao mar, irão substituir os violentos e heróicos soberanos do Regime Diurno.

Para Durand (2001), tal inversão eufemizante corresponde a uma dupla negação. Segundo o autor, esse processo pode ser identificado em inúmeras lendas e contos populares onde o ladrão é roubado, o enganador enganado, o caçador é vítima da caça, etc. Nesse processo, um ato negativo destrói o efeito de uma primeira negatividade.

Quanto aos símbolos da intimidade, substituem a ascensão pela escavação ao centro confortável e caloroso, isomorfo do ventre materno. A temida morte do regime diurno é eufemizada a um retorno ao período pré-natal, um regresso ao lar. Durand (2001) sublinha o fato de diversas culturas enterrarem seus mortos em posição fetal.

A estrutura sintética do Regime Noturno da imagem, segundo Durand (2001), possui esse nome porque integra todas as outras intenções do imaginário numa sequência contínua. Para o antropólogo, a imaginação sintética - caso seja possível eleger, tendo em vista ser a harmonização a característica mais geral do regime noturno -, é a representante por excelência do acordo entre contrários, exprimida nos símbolos cíclicos.

Os símbolos cíclicos gravitam em torno do domínio do próprio tempo. Uma vez que correspondem às fases ascendentes e descendentes de um círculo, o tempo cíclico não tem começo nem fim. Não obstante, devido à sua constância, esse movimento implica o progresso.

Temos relacionado aos símbolos cíclicos o *schème* rítmico. São exemplos desse simbolismo, o fogo como elemento gerado pela ritmicidade, a serpente com sua renovação mediante a troca de pele e a árvore com seus ciclos sazonais. Ademais, o ciclo lunar é um dos exemplos mais representativos desse simbolismo. Mitos referentes à lua se fazem presentes

nas mais diversas culturas. Segundo Durand (2001), a lua representa simultaneamente morte e renovação, obscuridade e clareza, medida temporal e promessa de retorno.

4 DA CULTURA REGIONAL AO MOVIMENTO ARMORIAL

De acordo com Albuquerque Júnior (2001), a literatura regional surge no Brasil a partir da necessidade de se pensar a identidade e cultura nacional. Corroborando a ideia de Mário de Andrade, Albuquerque Júnior (2001) explica que a falta de identidade cultural do Brasil advinha da falta de uma tradição e, por conseguinte, caberia aos artistas construir essa tradição.

A partir da década de 1920 no Brasil, busca-se nas unidades regionais o meio para a compreensão do todo. Desse modo, as particularidades das regiões são ressaltadas como fator identitário. É o caso da seca, do cangaço, do messianismo e do coronelismo do Nordeste. No que diz respeito à literatura regionalista, Albuquerque Júnior (2001) alega que esta "procura afirmar a brasilidade por meio da diversidade, ou seja, pela manutenção das diferenças peculiares de tipos e personagens; por paisagens sociais e históricas de cada área do país" (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001, p. 53). A própria noção de identidade, de acordo com Silva (2009), surge na sua relação com o diferente.

Ariano Suassuna (2008) considera o regionalismo como o ponto de partida do artista que quer criar seu próprio mundo a partir da realidade que o cerca. Para o escritor, o principal objetivo do regionalismo é atingir o real pelo sensível, pelos homens, pelas coisas que nos cercam.

Conforme o escritor, a cultura brasileira tem um modo próprio de expressar seu pensamento e "esse modo de pensar é mais estético e ético do que lógico e metafísico" (SUASSUNA, 1976, p. 11), característica que o autor considera sua maior qualidade.

O conceito de estética por si só, é bastante complexo. Inicialmente considerada como filosofia do belo, ao longo do tempo, entretanto, o campo da estética encontrou diversos problemas no que tange a delimitação de seus princípios axiológicos. Tais princípios foram, e seguem sendo, objeto de disputa entre a filosofia, psicologia e fenomenologia. Questões referentes à validade da indução e intuição no campo estético são bastante prolíferas.

No entanto, conforme Moritz Geiger (1958), a estética fenomenológica, ou seja, aquela que considera não o objeto em si, mas o modo como nos aparece como fenômeno, já provou a sua eficácia.

Para o autor, apenas voltando-se aos elementos que compõem a obra de arte como fenômeno, pode-se encontrar solução para os problemas da estética como ciência autônoma. Segundo Geiger (1958), em última instância, embora não se tenha consciência disso, com

efeito, todos os resultados obtidos em matéria de estética ao longo da história, tiveram participação da fenomenologia, que por sua vez, atua por intuição das essências.

A estética envolve questões relativas ao valor ou desvalor de uma obra de arte, bem como a percepção de um estilo e sensações experimentadas diante da obra. Desse modo, a experiência estética em si, só pode ocorrer de forma individual e subjetiva. É necessário lançar mão da sensibilidade e experimentar.

Geiger (1958) alega a eficácia da estética como método, contudo aponta para a necessidade de certos conhecimentos teóricos da parte do indivíduo. O imaginário nordestino, por exemplo, comporta schèmes e arquétipos que segundo a teoria do Imaginário encontra consonância no ser. É necessário, no entanto, conhecimento da terminologia empregada para compartilhar os resultados obtidos.

Desse modo, a estética do Movimento Armorial pode ser intuída mediante uma única obra. Isso envolve, desde questões estilísticas, como a inspiração nos estandartes e na heráldica, quanto na abordagem erudita e na presença dos elementos da cultura popular nordestina. Suassuna (2008) atribui a necessidade de criar o Movimento Armorial ao fato de não ter encontrado no Movimento Regionalista um ambiente que permitisse a expressão plena dos aspectos fantásticos e míticos do sertão nordestino.

4.1 CULTURA POPULAR NORDESTINA

A cultura é caracterizada pelo conjunto de hábitos, crenças, valores, símbolos e costumes de um determinado grupo. De acordo com Silva (2009), cada cultura tem sua maneira própria de classificar o mundo e há, necessariamente, um certo consenso entre membros de uma mesma cultura de modo a garantir a estabilidade sociocultural. Conforme o autor, a identidade baseia-se em oposições binárias, ou seja, determinada cultura só se particulariza quando relacionada a uma distinta.

Quanto ao termo popular, conforme afirma Santos (2009), trata-se de um conceito movediço. Segundo a autora, a palavra “popular” herda a complexidade do termo “povo”, que pode se referir a uma multidão de habitantes de um mesmo país ou a camada menos abastada dessa população. Não obstante a dificuldade de definição, para a autora, o termo popular designa “um conjunto cultural caracterizado por suas condições de produção, de circulação ou de consumo” (SANTOS, 2009, p. 14).

A cultura popular “nasce livre, no meio do povo, onde o artista tem a liberdade de apresentar o pensamento sobre as coisas da vida, do jeito que entende, sinalizando saberes que participam organicamente do cotidiano das pessoas” (ALBUQUERQUE, 2021, p. 25). Assim, entendemos que a cultura popular nordestina é a manifestação autêntica de um povo que, de maneira independente, desenvolveu uma arte que contrapõe a da chamada cultura erudita. O imaginário nordestino é marcado por uma dimensão simbólica que ressalta a sua luta perante as dificuldades da vida, seus animais, sua coragem, suas revoltas populares, sua devoção ao sagrado, entre outras.

Mesmo o Nordeste sendo apresentado de forma única, singular, há pelo menos dois nordestes bem definidos: o litorâneo e o sertanejo. Longe do constante fluxo do litoral, muitas vezes invisível devido à distância da metrópole, bem como pela dificuldade de mobilidade da época, o sertão nordestino se desenvolveu, por muito tempo, de maneira isolada.

Tal fato, fez com que o lugar permanecesse por muitas décadas distante das influências do litoral, o que resultou num sertão nordestino que preservou ao longo de séculos o traço dos seus primeiros visitantes. Muitos são os estudos que apontam a ancestralidade ibérica no romanceiro nordestino. São exemplos *Cavalaria em Cordel* de Jerusa Ferreira (1979) e *O Sertão Medieval*, de Ligia Vassallo (1993). Não obstante essa influência, o romance nordestino desenvolveu sua identidade própria, condizente com seu meio. Sobre isso escreveu Suassuna:

[...] essa Arte popular brasileira existe. E não apenas isso: é vigorosa e autêntica, como provam, entre outras manifestações, as xilogravuras populares do Nordeste. E a literatura popular brasileira também existe, bastando o fato de possuímos, nos *folhetos*, o maior e mais variado Romanceiro vivo do mundo, para demonstrar essa afirmação. O Romanceiro medieval ibérico é, hoje, apenas uma sobrevivência, estudada como a importantíssima manifestação literária que é, mas também apenas quase como coisa de museu, nas cátedras universitárias européias. Nós, aqui no Brasil, temos, à mão, um material muito mais vasto, rico e variado do que o Romanceiro ibérico[...] (SUASSUNA, 2008, p. 152).

Sendo vista muitas vezes como inferior, a cultura popular permaneceu marginalizada por um longo período, sobrevivendo numa espécie de redoma entre seu povo, com quem manteve relação íntima, adentrando em casas privadas, fazendas, praças e festas.

Contudo, com o advento da modernidade, as fronteiras entre as regiões foram se abrandando e as diversas áreas do país foram gradativamente se interligando. A partir daí, surgiam os movimentos regionalistas por todo país e entra em pauta a preocupação com a descaracterização das culturas regionais que antes viviam isoladas. Estas, em virtude do seu

desenvolvimento dentro do solo nacional, a partir da mistura de seus povos, representam o que há de mais autenticamente brasileiro.

A arte popular nordestina possui seus próprios meios de produção, circulação e consumo, independentes da denominada cultura culta. Considerando que naquela época a alfabetização era fenômeno raro na região, conseqüentemente, as histórias nordestinas tem sua origem na tradição oral. Foi só muito depois, quando essa arte já se encontrava estabelecida, que se passou a imprimir os versos em folhetos.

Contudo, mesmo após a chegada dos folhetos, os alfabetizados eram poucos e era comum que as pessoas se reunissem para escutar o cantador de versos. Muitas vezes o próprio poeta lia seus versos em praças e feiras. Além disso, as cantorias eram tradição da região, bem como os desafios, as pelejas e as improvisações.

Conforme escreve Ademir Lopes Gabriel:

Quando falamos de literatura de cordel estamos falando de cultura popular. Os acontecimentos ditos em versos relatam os ‘causos’ acontecidos, como os fatos políticos, religiosos, artísticos, as lendas, o folclórico ou pitoresco e, parafraseando Nelson Rodrigues, dramaturgo brasileiro, “A vida como ela é”. A facilidade de produção de um cordel é extremamente simples como são as coisas do povo. (GABRIEL, 2012, p. 18)

A Cultura popular desenvolveu-se de maneira desvinculada das amarras de normas técnicas formais. Os cordéis, na sua condição de produto feito pelo e para o povo, trata do seu imaginário, da sua história e religião. Alguns de seus temas mais abordados são as histórias de conflitos familiares, de injustiça social, religião, amor e fantasia. Seus principais personagens são os cangaceiros - que recebiam muitas vezes relatos fantasiosos que ajudaram a moldar o imaginário do sertão nordestino -, o vaqueiro, o coronel, o santo e o cantador.

Segundo Santos (2006), a literatura de cordel tornou-se, no século XX, um sistema literário complexo e independente. As casas editoriais pertenciam, normalmente, aos próprios poetas, que também comercializavam os folhetos. As xilogravuras das capas, por exemplo, hoje uma característica indelével do cordel, surgiram na época (séc. XX) por uma questão de economia.

4.2 A XILOGRAVURA

Xilogravura é a técnica de gravura que utiliza placas de madeira como matriz de impressão, permitindo sua reprodução em papéis ou outros materiais. Dada a facilidade de se

obter esse tipo de impressão, a xilogravura foi incorporada aos folhetos, produzidos de maneira artesanal no Brasil, e seu estilo característico adquiriu lugar de destaque na concepção da estética nordestina.

Trata-se de uma das técnicas de gravação mais antigas que se tem notícia desde o século VI. A arte de produzir gravuras é simples e não requer tecnologia avançada. Embora, comumente considere-se a China como precursora dessa técnica, Costella (2003), destaca o fato de haver relatos de historiadores que remetem ao uso da xilogravura durante o mesmo período no Japão, na Índia, na Pérsia e na América Pré-colombiana.

Segundo Costella (2003), os chineses já utilizavam a técnica da xilogravura há mais de mil e quinhentos anos. Fazia-se uso da xilogravura para impressão de cartas de baralho, de orações e até mesmo de dinheiro. Os primeiros livros chineses, assim como viria a ocorrer posteriormente na Europa, foram confeccionados graças à xilogravura. Tal técnica tornara a leitura mais acessível. Antes de seu advento, os livros demandavam um longo processo manual, o que consequentemente acarretava poucos exemplares e preço elevado.

No que tange à técnica da xilogravura em si, para Gabriel (2012), Albrecht Dürer (1471-1528), pode ser considerado o maior xilógrafo que já existiu, pois ao "compreender as potencialidades da madeira e conduzir seu traço na direção desse objetivo" (GABRIEL, 2012, p. 9), Dürer foi responsável por criar uma linguagem própria à xilogravura.

Além disso, conforme escreve Gabriel, “a xilogravura, esteticamente, poderia render muito mais em termos de expressão, já que os traços do desenho em carvão ou grafite não atingem a força dos contrastes peculiares permitidos pela impressão da xilogravura” (GABRIEL, 2012, p. 9).

Assim como a linguagem coloquial, os temas, a fauna e a flora do sertão nordestino, a rima e a métrica, a xilogravura se tornou parte fundamental do cordel nordestino. Essa identidade é tão patente, que quando a técnica passou a ser suplantada por outras mais modernas, e imprimir fotografias para as capas dos cordéis se tornou acessível, estes, no entanto, não eram bem aceitos pelo público.

Atualmente, no campo do design gráfico, de acordo com Nojosa (2005), as facilidades proporcionadas pelos programas de computação gráfica, geraram certa uniformização técnica. Pouco restou da diversidade inerente à escolha dos materiais empregados. Não obstante, constatamos uma retomada da linguagem da xilogravura por designers que buscam conferir personalidade a suas peças ou valorizar a cultura popular nordestina. Nessa conjuntura, diversos produtos são confeccionados com estampas remetendo às xilogravuras como forma de agregar significados.

Ao mesmo tempo em que técnicas como a xilogravura sejam simuladas por programas gráficos, algumas marcas se preocupam com a veracidade da técnica e recorrem a artistas populares para confeccionar produtos diversos como capas de livros, de revistas ou estampas de moda.

Dessa forma, devido ao valor simbólico que a xilogravura guarda por remeter à cultura popular, em particular, a estética das xilogravuras se mantém presente na produção atual. Afinal, tal técnica, como representante de um imaginário local, para além de cumprir sua representação com um simples ornamento, possui uma epifania de significados que perfaz o imaginário popular na perspectiva do simbólico.

4.3 MOVIMENTO ARMORIAL: A BUSCA POR UMA ARTE BRASILEIRA

O Movimento Armorial, projeto idealizado pelo escritor Ariano Suassuna, foi um movimento artístico-cultural oficializado no Recife no ano de 1970. No entanto, o evento de lançamento do movimento, que consistiu num concerto e uma exposição de artes plásticas, representou a oficialização de algo que já vinha se delineando na região há algum tempo.

Segundo o próprio Suassuna, "a arte armorial precede o Movimento Armorial" (SUASSUNA, 1977, p. 39). Corroborando essa ideia, Santos (2009) observa que, foram as obras, os encontros e a convergência de interesse entre os artistas que permitiu a criação do Movimento Armorial. Para a autora, o movimento conseguiu um feito talvez único na cultura brasileira, que foi reunir poetas, gravadores, músicos, escritores, pintores e bailarinos num só ideal: compor uma arte genuinamente brasileira.

Quanto à estética armorial, Santos (2009) conta que Suassuna definiu a partir de três elementos: a) o parentesco com o espírito mágico do cordel; b) a dimensão heráldica representada pela semelhança com os elementos dos brasões, bandeiras e estandartes dos espetáculos populares; c) a complementaridade dos campos artísticos que convergem em sua inspiração nos folhetos populares.

Para Aguiar (2010), o grande achado e a principal característica do Armorial residem na sua aproximação com a heráldica. Segundo o autor:

os emblemas, os glifos, as alegorias e os esmaltes fazem parte de uma vertente importante da cultura nordestina, seja nos estandartes das procissões e penitências, nos campos de futebol, ou nas estripulias carnavalescas das ladeiras de Olinda, e conferem uma visualidade muito marcante às obras dessa estética (AGUIAR, 2021, p. 23).

Quanto ao nome do movimento, parece ter vindo por uma questão estética. A palavra armorial tem uma bela sonoridade. Segundo Santos (2009), na obra mais representativa do seu universo, *o Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, Suassuna privilegia algumas palavras que ele denomina como "palavras sagradas". Trata-se de palavras escolhidas tanto por sua semântica quanto por sua sonoridade e origem, no geral popular e que dimensionam a obra como representante do Movimento Armorial. O termo armorial refere-se à heráldica, ao conjunto das insígnias, dos estandartes, dos brasões e das bandeiras de um povo.

Para Suassuna (1976), a principal característica do povo brasileiro está em sua capacidade de unificar os contrários de modo a gerar uma unidade. Desse modo, nada mais adequado para um movimento que visa representar esse povo que unificar os contrários representados pelo popular e o erudito. O Movimento Armorial busca reinventar a cultura popular, onde se encontrariam as raízes do Brasil, de modo a criar uma cultura erudita com os elementos da cultura popular nordestina.

Santos (2009), afirma que: "o folheto da literatura de cordel fornece ao artista armorial temas e esquemas narrativos" (p.34). Além da musicalidade presente nos versos, transcrições das cantorias do povo nordestino e das xilogravuras da capas, os folhetos de cordel possuem temas fantásticos, histórias de aventura, contos, mitos e narrativas famosas, adaptadas para o contexto brasileiro por seu próprio povo. Em suma, histórias de aventura de dimensões épicas que se passam no sertão, onde constantemente seus personagens precisam provar sua coragem e salvar, ou recuperar algo sob ameaça.

E é justamente isso o que o Movimento Armorial se propõe a fazer: salvaguardar a cultura nacional que se vê sob a ameaça da descaracterização representada, em especial, pela indústria de massa americana. Desse modo, é possível constatar a partir do Movimento Armorial, a afirmação de Silva (2009) de que, ao mesmo tempo que a ameaça da homogeneidade cultural pode descaracterizar uma cultura, em contraposição, também pode provocar uma reação de resistência que a reafirme.

A iniciativa de Ariano Suassuna de elaborar esse movimento num momento marcado pelo processo de modernização desempenhou papel fundamental na valorização, preservação e divulgação da cultura popular do Nordeste. Tal cultura, por não se encaixar nos moldes da dita arte erudita, dificilmente receberia o devido reconhecimento ou lograria voos tão altos sem a contribuição do Movimento Armorial. Conforme Araújo (2012), a estética armorial redefiniu o lugar do popular no âmbito da cultura.

De acordo com Aguiar (2010), ao vincular uma região específica, o Movimento Armorial foi o último dos movimentos regionalistas brasileiros. Apesar de ter sido oficializado somente em 1970, segundo Ventura (2007), o Movimento Armorial tem um dos seus principais pontos de iniciação no teatro do Recife, onde desde a década de 1940 se buscava retratar temas relacionados à cultura popular. Além disso, foi no teatro que Ariano teve a oportunidade de amadurecer intelectualmente e onde inicialmente pôde expressar suas ideias estéticas. Foi graças a peças de teatro como *O Auto da Compadecida* e *Uma Mulher Vestida de Sol* que o autor conseguiu reconhecimento nacional.

Segundo Suassuna, a arte armorial não é feita para nenhuma classe específica. Depreende-se isso no fato de que, além de articular e unificar numa só estética o popular e o erudito, ao recorrer a uma tradição medieval e ibérica influenciada por temas advindos do cristianismo, Suassuna revestiu sua obra de ainda mais universalidade. Os temas que permeiam o movimento armorial passam pela vida e morte, bem e mal, e transcendência. Sendo assim, no Movimento Armorial o sertão nordestino é utilizado como palco para questões universais, corroborando a afirmação de Suassuna (1974, p. 21) de que “o sertão é o mundo”.

Apesar de não possuir um manifesto com seus princípios devidamente sistematizados, o pensamento armorial pode ser inferido mediante às inúmeras publicações posteriores à oficialização do movimento, feitas por seu mentor Ariano Suassuna.

O movimento Armorial é dividido em três fases distintas: a preparatória, a experimental e romançal. Antes da oficialização do movimento, temos, segundo Santos (2009), a Fase Preparatória. De acordo com a autora, essa fase tem início no Recife, a partir de 1946, com o trabalho de descoberta e sensibilização dos artistas e do público nordestino, que se voltaram para a cultura popular com a finalidade de elaborar uma arte autêntica e brasileira.

Tal trabalho foi realizado por Suassuna e pelos grupos de teatro aos quais ele se envolveu durante esses anos. Grupos que, de maneira autônoma, já tinham tendência a recorrer à cultura popular nordestina. No campo das artes plásticas, essa iniciativa ficou sobretudo por conta do Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife. Conforme escreve Santos, tais artistas “fizeram do Recife um centro de pesquisa e de criação original, fora das capitais brasileiras que detinham até então a exclusividade do espírito de vanguarda e de inovação criadora” (SANTOS, 2009, p. 26-27).

Santos (2009) alega que, apesar de Suassuna não ser, sozinho, o Movimento Armorial, é preciso reconhecer que o movimento só existiu devido à sua iniciativa. Ao identificar pontos

e tendências em comuns entre artistas e escritores, Suassuna teorizou o movimento em torno de um centro no qual esses elementos confluem. Segundo Santos (2009), a partir de 1969, proporcionar meios de expressão para esses artistas se tornou uma preocupação constante na vida de Suassuna, que fez uso da sua influência para viabilizar o projeto.

No entanto, a despeito do seu papel como estimulador e divulgador cultural, Suassuna (2008) declara ser ínfimo o papel da teoria perante a imaginação criadora. Para o escritor, de nada teria adiantado todas as conversas, artigos e ensaios publicados na época, sem dois elementos fundamentais: 1º) o trabalho criador dos artistas populares e 2º) a extraordinária personalidade dos artistas eruditos se ligaram espontaneamente às raízes populares e a transfiguravam.

Com a oficialização do movimento, em 1970, temos sua segunda fase, denominada Fase Experimental. Conforme Santos (2009), durante essa fase, o Movimento Armorial apresentou vasta quantidade de jovens e promissores artistas e grupos, como: Capiba, Quinteto Armorial, Gilvan Samico, Fernando Lopes da Paz, entre outros. Contudo, já em 1975, por diversas razões, muitos artistas acabaram tomando novos rumos que os afastaram do armorial.

Durante essa primeira fase oficial do movimento, as artes plásticas foram limitadas. Porém, sob um ponto de vista mais qualitativo que quantitativo, o movimento contou com valiosas contribuições de artistas como Francisco Brennand e Gilvan Samico. Segundo Santos (2009), embora não tenha propriamente feito parte do movimento, Brennand o influenciou consideravelmente. Quanto a Samico, cujas obras marcam presença em todas as exposições armoriais, foi em larga medida o responsável pela própria identidade das artes plásticas armoriais.

Segundo Santos (2009), apesar de seu papel fundamental para o movimento, o modo solitário de Samico trabalhar o fez se afastar do movimento a partir de 1975. O período entre 1970 e 1975 foi marcado pela adesão e revelação de jovens artistas que deram vida e forma ao movimento. No entanto, ao fim desse período, por diferentes razões, muitos desses artistas acabaram por trilhar trajetórias outras que os afastaram do armorial.

A Fase Romançal tem como marco a apresentação ao público da Orquestra Romançal, em dezembro de 1975. De acordo com Newton Júnior (2008), essa foi uma das fases mais fecundas do movimento, também marcada pela criação do Balé Armorial. Santos (2009) considera difícil precisar uma data em que "o Movimento Armorial deixou de existir enquanto movimento cultural para se transformar numa referência histórica ou estética" (SANTOS, 2009, p. 31).

No entanto, segundo a autora, costuma-se considerar o ano de 1981 como o fim do movimento, pois foi quando Ariano, declara em uma carta aberta ao Diário de Pernambuco que estava se retirando do palco cultural, possivelmente com vistas para um momento de introspecção para seu trajeto nas dimensões sociais, cultural e pessoais. Dessa maneira, Suassuna permaneceu por quase dez anos atuando como professor na Universidade Federal de Pernambuco.

5 TRAJETO ANTROPOLÓGICO DE GILVAN SAMICO

O trajeto antropológico se dá, conforme Durand (2001), da relação, a nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas inerentes ao ser e o meio social no qual ele está inserido. Desse modo, trata-se do resultado do caminho dialético travado entre o indivíduo Gilvan Samico e os aspectos externos decorrentes do meio em que este percorreu ao longo de sua trajetória de vida.

Gilvan José Meira Lins Samico nasceu em Recife no dia 15 de junho de 1928. Foi o penúltimo de seis filhos de uma família de classe média. Seu pai era comerciante e sua mãe cuidava da casa e dos filhos. De família católica devota, a infância de Samico foi marcada pelas imagens religiosas que adornavam a casa em que cresceu. Nesse trajeto antropológico, experiências e caminhos se imbricam na produção do artista. Por outro lado, conforme entrevista ao Jornal do Commercio (2013) o artista em sua fase adulta não se declara uma pessoa de religiosidade, mesmo que sua produção artística revele elementos guardados no imaginário religioso cristão.

5.1 EXPERIÊNCIAS E CAMINHOS DO ARTISTA

No que se refere ao interesse de Samico pela arte, um episódio teria sido determinante no seu trajeto: durante a adolescência, em uma das suas visitas à casa da tia, Samico encontrou um caderno cuja primeira página continha um desenho realista feito a lápis. De acordo com Leal (2020), o desenho o teria impressionado a tal ponto que, a partir de então Samico passaria a buscar copiar tudo que se prestasse como modelo: fotografias de jornais, imagens de livros, ícones religiosos, nada escapava ao olhar do adolescente.

Aos dezoito anos, após algumas experiências curtas de trabalho em lojas da cidade, Samico foi apresentado, por intermédio do seu pai, ao pintor e arquiteto Hélio Feijó, que viu potencial no jovem artista. Foi por influência de Feijó, que Samico passou a desenhar modelos vivos, buscando temas em animais e paisagens do seu entorno, ao invés de se limitar a reprodução de fotografias.

Além disso, essa relação foi fundamental para a integração de Samico à comunidade artística local. Segundo Leal (2020), foi justamente nessa época que Feijó, juntamente com escultor Abelardo da Hora e outros artistas modernistas, havia fundado a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), que Samico viria a integrar. Além disso, é importante ressaltar, que sem pôr limites à sua curiosidade artística, Samico não se restringiu a uma única abordagem e estabeleceu vínculo com artistas de outros círculos. É o caso da sua relação com o pintor de abordagem clássica Reynaldo Fonseca, de quem adquiriu ensinamentos preciosos.

A SAMR era um local onde os artistas se reuniam e discutiam sobre projetos e arte no geral. De acordo com Morat (2017), foi Abelardo da Hora que teve a iniciativa de transformar o tempo despendido em discussões em criação e produção coletiva. Assim, em 1952 foi fundado o Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife. O Atelier Coletivo reuniu jovens artistas que de outro modo permaneceriam isolados e dispersos. Em entrevista, o próprio Samico declarou a Silva (2012) que se não fosse por essa iniciativa, possivelmente não teria enveredado pelo caminho da arte.

Morat (2017) conta que, uma das atividades do grupo, que se iniciou com um curso de desenho administrado por Abelardo, consistia em excursionar a locais que representassem a cultura popular. O objetivo do atelier era retratar o homem do povo, de modo que, suas atividades incluíam visitas a festas, campos de trabalho, feiras e espetáculos populares como bumba meu boi e o maracatu.

Segundo Morat (2017), o trabalho de Abelardo na época possuía forte caráter social e visava expressar o sofrimento e os dramas do povo brasileiro. Conforme escreve a autora, "a figura de Abelardo é um reflexo do espírito coletivo que Reinou na década de 1950, em Recife" (MORAT, 2017, p. 19).

Samico, no entanto, não se identificava totalmente com essa abordagem que, segundo Morais (1998), naturalmente gerava alguns dogmas estéticos. Apesar das representações de homens em cenas de trabalho no campo, numa abordagem semelhante à obra de Portinari e de muralistas mexicanos, como Diego Rivera, Samico tinha uma visão mais lírica e poética que realista.

Conforme Morat (2017), no ano de 1952, a fim de trazer uma nova técnica para o atelier, Eduardo da Hora fundou o Clube da Gravura. A proposta era que as gravuras fossem feitas em gesso, no entanto Samico não se sentiu satisfeito com o material, que considerou demasiado quebradiço. Foi em casa que o artista experimentou pela primeira vez a gravura em madeira. Segundo Samico (2004) a xilogravura surgiu em sua vida por um "acidente de percurso" (p.24).

De acordo com Leal (2020), embora houvesse certa indecisão temática, essas primeiras gravuras já revelavam um traço preciso e sofisticado. Em 1957, o jovem gravador resolveu enviar uns de seus trabalhos para XVI Salão de Pintura do Museu do Estado de Pernambuco e para sua surpresa foi premiado.

Nesse mesmo ano, Samico vai para o Sudeste, onde teve aula com gravadores influentes como Lívio Abramo (1903-1992), em São Paulo, e Oswald Goeldi (1895-1961) no Rio de Janeiro. Conforme Morat (2017), toda a geração de gravadores da década de 1950 foi inspirada pelo Expressionismo, movimento artístico literário vanguardista da época. Mais do que aprender sobre textura e composição, as lições de Abramo iriam influenciar a maneira de Samico pensar e planejar bem o conteúdo de suas gravuras. Com Goeldi, o artista aprendeu o uso contido da cor e dos espaços. Além disso, no Rio de Janeiro, onde passou seis dos sete anos em que esteve no Sudeste, Samico trabalhou no escritório de design de Aloísio Magalhães, o que pode ter corroborado ainda mais sua abordagem geométrica e minimalista.

A partir da década de 1960 Samico passou a se afastar do expressionismo e buscar uma estética particular. Apesar de nesse momento já ter recebido diversos prêmios, o artista sentia-se insatisfeito com sua gravura. Em sua concepção, sua obra estava com traços demasiado melancólicos a partir dos planos de cor voltada para a noite, além de deter forte aspecto europeu.

5.2 SAMICO: DO PICTÓRICO AO FANTÁSTICO

No início da década de 1960, em uma visita à sua cidade natal, Recife, Samico reecontrou Ariano Suassuna. Ao saber de suas inquietações, Suassuna sugeriu que o xilógrafo mergulhasse na cultura popular nordestina brasileira. Ao refletir sobre o assunto, conforme contou ao Jornal do Commercio (2013), Samico sentiu-se desafiado pela ideia:

Eu enlouqueci. Senti como se fosse um desafio danado. Ia fazer o quê? Uma transposição da gravura popular? Não interessava. Fiquei um pouco

aturdido, mas não desisti [...] minha fonte maior de pesquisa foi no cordel – mais nas histórias do que nas gravuras das capas, diga-se. O que me interessa são as lendas, as narrativas contadas, não queria reproduzir a estética dos gravadores populares, porque eu não sou um artista popular. (JORNAL DO COMMERCIO, 2013).

Tal imersão de Samico às suas raízes deu-se no imaginário que pertencia. Desse modo, trata-se de imagens familiares ao artista. Tanto o cordel, quanto a fauna e a flora nordestina são componentes do imaginário do artista desde sua infância. Mediante essa nova abordagem, com base em sua própria experiência e sensibilidade, Samico encontrou um modo de lhes dar vazão. Essa nova abordagem foi fundamental na construção da autenticidade que Samico buscava. Tal transformação abarcou tanto temas quanto formas. Ao fornecer material em estado puro, a cultura popular nordestina gerou uma vasta gama de temas, cuja necessidade de moldar reclamava soluções estéticas.

A exemplo da xilogravura dos cordéis, as gravuras de Samico adquiriram traços escuros sobre fundo claro, ao invés do contrário, que até então o artista empregava. Tal técnica era responsável pelo aspecto soturno que o gravador considerava demasiado Europeu. Conforme Fonseca (2021), em suas primeiras gravuras, Samico definia o contorno de suas figuras com linhas brancas e soltas, o que exprimia leveza e movimento.

Figura 1 – Leitura na praça - 1958



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

A respeito da técnica de delinear as figuras com linhas pretas, Fonseca (2021) esclarece que, faz-se necessário não mais gravar na madeira os contornos das figuras, de

modo análogo a um desenho no papel, mas sim a parte externa e interna da figura, “deixando intacta, na superfície da madeira, apenas a parte que será a linha. Uma operação como essa demanda mais precisão no uso da goiva, para garantir alguma homogeneidade na espessura da linha” (FONSECA, 2021, p. 284).

Tal precisão é ainda mais difícil tratando-se de uma obra repleta de detalhes como a de Samico. Para atingir o resultado desejado, o xilógrafo presta um cuidado especial a cada etapa do processo de gravura, que vai desde a escolha e preparo da madeira até a fabricação de ferramentas de corte que sirva melhor aos propósitos do artista.

Outro elemento oriundo do cordel, veio do fato das xilogravuras das capas representarem histórias. À vista disso, com a finalidade de expressar narrativas em suas gravuras, Samico passou a fazer uso dos compartimentos geométricos tão característicos de sua gravura. Essas formas geométricas, que separam o todo em unidades, Samico denominou de "arquitetura de suas gravuras" (SAMICO, 2004, p. 44). Quando unidas num todo, tais unidades produzem coerência e fluência temporal.

Mediante esse processo de descobrimento do artista, sua gravura foi se tornando cada vez mais complexa. Inúmeros estudos são empreendidos a lápis antes de serem transpostos para a madeira. Segundo o próprio Samico (2008), cerca de dez ou até mesmo quinze estudos são feitos antes de se chegar a um resultado conveniente.

Figura 2 – Esboços de Samico



Fonte: Leal (2020)

O processo de criação de Samico é longo e meticuloso. Suas xilogravuras são frutos de um extremo perfeccionismo. Por conseguinte, o artista alega não saber trabalhar com prazos ou “sobre pressão”. Após algumas experiências, Samico constatou que seu ritmo de trabalho é incompatível com galerias e optou por vender sua obra diretamente de sua casa/ateliê em Olinda. Quanto aos museus, o xilógrafo afirma que ajudam a vender na medida em que divulgam sua obra. E vale ressaltar que não lhe faltaram oportunidades de expor suas gravuras. De acordo com Tavares (2017), mesmo em vida a obra de Samico conquistou um currículo invejável. Foram cerca de 300 exposições em mais de 30 países.

Em entrevista a Fonseca (2011), o artista conta que apenas duas de suas gravuras foram feitas por encomenda. Uma para a galeria Bonino, outra para o museu Chácara do Céu, ambos no Rio de Janeiro. Entretanto, em nenhum dos casos foi solicitado tema, mas apenas estabeleceu-se as dimensões da gravura. Por conseguinte, Samico sempre possuiu total autonomia sobre o conteúdo de suas obras.

Diferentemente de alguns xilógrafos que se limitam a fazer unicamente o desenho ou a matriz, Samico cuida sozinho de todo o processo de produção e impressão de suas obras.

gravuras, que podem chegar até cento e vinte exemplares. Com efeito, o uso do termo "exemplar" ao invés de "cópia", refere-se a uma escolha deliberada do artista. Para Samico, cada exemplar produzido é único. Em relação às pequenas diferenciações, inevitavelmente decorrentes de um processo manual, uma vez que não comprometam a gravura, Samico considera antes uma marca de singularidade da obra que um defeito.

Frequentemente adjetivado como “habilidoso”, Samico (2012), no entanto, não gosta do termo, pois segundo ele, faz parecer que sua obra se limita somente à técnica. Segundo o gravador, seu trabalho “não é um trabalho cem por cento racional, nem cem por cento espontâneo. Mistura o inconsciente e o consciente, é um acordo entre os dois” (SAMICO, 2012).

No que se refere ao conteúdo de suas composições, Samico tem como característica entremear uma linguagem figurativa de traço heráldico, repleta de lirismo e simbolismo, a formas geométricas. Conforme observa Leal (2020), não é preciso ser um especialista em arte para reconhecer imediatamente uma obra como pertencente a Samico.

Ao longo de vários anos Suassuna exaltou o trabalho de Samico, que para o escritor, foi fundamental no estabelecimento da poética armorial. Além disso, Suassuna (2008) alega gratidão a Samico não só como crítico ou teórico, mas como brasileiro, devido ao papel de sua arte no que tange a afirmação da identidade do país.

Figura 3 – A Caça - 2003



Fonte: Galeria Estação (2012)

Ao tratar da questão evidenciada pela psicanálise de que a imaginação pode agir no sentido de compensar ou equilibrar uma atitude pragmática, Durand (2001) evidencia sua tese da imaginação como fator de equilíbrio humano. Espontaneamente, esse fator compensatório se manifesta nas obras de um artista, tendo em vista que passam pela imaginação.

Durand (2001) lança mão de uma citação de Jung, quando este alega que a introversão parece deter mais valor que a extroversão, considerando que compreende maior riqueza psíquica. Tal concepção nos remete diretamente ao caso de Samico. O xilógrafo, muitas vezes descrito como introvertido, tanto por outros artistas quanto por repórteres, com efeito, guarda interiormente um grandioso universo sensível que não poderia ser traduzível por palavras ditas.

Tal riqueza interior de Samico – manifesta mediante dimensões simbólicas em sua arte – o teria acompanhado até os últimos momentos de sua vida. Conforme escreve Pimentel (2014) no catálogo da exposição *Linhas, Traçados e Cores*, em seu último encontro com o artista, antes deste internar-se, pela última vez, “abençoou” a última exposição em vida. Samico a confidenciou que, a despeito de sua saúde física, se mantinha interiormente rico.

Atribuímos a riqueza interior do artista à capacidade de sua obra de emocionar e causar admiração em exposições mundo afora. Essa função da imaginação, capaz de carregar um sentido universalmente partilhado, Durand (2001) chama de "fantástica transcendental".

O interesse de Samico pelos temas fantásticos e universais passou a integrar cada vez mais sua obra a partir do seu envolvimento com o universo mágico dos folhetos nordestino. Não obstante, quando perguntado a respeito da presença de lendas indígenas em suas últimas gravuras, inspiradas na obra do escritor uruguaio Eduardo Galeano, Samico evidencia a ausência de fronteiras regionais em seus trabalhos ao declarar: "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" (LEAL, 2020, p. 50). Para Samico não importa a origem das lendas. Ao serem assimiladas por seu imaginário, tais lendas se transfiguram conforme sua objetividade.

Segundo Durand (2001), não existem apenas verdades objetivas, mas também verdades subjetivas, e estas por sua vez, são fundamentais para o pensamento. Desse modo, para o autor, não se deve classificar a função fantástica como “fraudulenta”. Conforme o autor, uma vez que nos coloca em contato com nossa totalidade, o mito não pode ser qualificado como falso.

5.3 O IMAGINÁRIO NAS XILOGRAVURAS DE GILVAN SAMICO

Por meio da linguagem simbólica, Samico transpõe o mundo invisível para o plano sensível. Dessa forma, a dualidade tão cara ao artista, representadas pelo bem e o mal, a luz e as trevas, o profano e o sagrado, são expressas por meio de arquétipos cuja compreensão desconhece fronteiras regionais ou temporais.

Essa universalidade e atemporalidade da gravura de Samico é o que permite que a obra cause fascinação em qualquer parte do mundo em que seja exposta. Tal reação confirma a adequação de sua obra ao Movimento Armorial, que tinha por objetivo representar a arte brasileira em qualquer lugar do mundo.

Embora não se considere católico, Samico alega ter sido profundamente marcado pelo catolicismo da sua infância. As imagens religiosas da sua casa, bem como a ideia inferno e paraíso permaneceram no imaginário do artista e manifestaram-se ao longo de toda sua obra.

Conforme Samico conta em entrevista a Fonseca (2011):

a ideia do inferno, do demônio, me importunou muito. Até hoje eu tenho uma carga daquela coisa que não chega a ser medo, eu acho que é pavor mesmo. Nem acredito em inferno, mas toda ligação que eu podia fazer com o demoníaco, com o inferno, era por conta da repressão que eu recebia. [...] Agora, é evidente que deve haver [religiosidade] lá dentro de mim, senão eu não faria o que faço, algum elemento que produz essa ideia de divino, da coisa extra Terra sem chegar a essa coisa de céu e inferno. (FONSECA, 2011, p.58)

A obra de Samico é repleta de conteúdos universais. O xilógrafo, consciente ou inconscientemente, faz uso dos elementos presentes em seu imaginário para expressar simbolicamente estados de espírito que não poderiam ser satisfatoriamente expressos de outro modo. Segundo Fonseca (2011), é comum que temas religiosos estejam presentes em obras de arte que não se inserem no contexto religioso. Para o autor, “se a modernidade tentou banir o irracional, ele demonstra que sobrevive em meio a conteúdos artísticos populares e eruditos, desafiando a racionalidade e a lógica moderna” (FONSECA, 2011, p.70).

Samico (2012) chama as figuras recorrentes de sua gravura, como, por exemplo, a ave, a serpente, a lua e as estrelas de “sua caligrafia”. Sua xilogravura está repleta de animais encontrados no nordeste, ou de inspiração medieval, como é o caso do dragão. A influência medieval na obra de Samico teria se dado mediante a sobrevivência desses traços no próprio cordel.

Como objetivo proposto neste trabalho monográfico, buscaremos no próximo capítulo identificar os mitos, arquétipos e símbolos presentes nas obras selecionadas, analisar quais

aspectos referentes aos regimes das imagens de Durand se sobressaem nessas imagens e refletem sua estética e a recorrência de certos símbolos místicos em sua obra.

A teoria do Imaginário de Gilbert Durand detém a capacidade de analisar obras de arte de uma perspectiva sensível. A xilogravura de Samico se mostra um campo fértil para essa categoria de análise uma vez que é minuciosamente planejada simbólica e espacialmente pela dimensão intuitiva do artista. Tanto os elementos utilizados por Samico em suas composições, quanto a relação entre eles, é passível de interpretação pela teoria Imaginário.

Mediante uma abordagem fenomenológica, mais do que unicamente investigar significados historicamente atribuídos a determinadas figuras presentes no imaginário particular do artista, resultantes de seu trajeto antropológico, buscaremos uma perspectiva mais humana, e consequentemente mais sensível, ao nos impulsionarmos pela experiência subjetiva pelo contato direto com tais gravuras.

Considerando-se conceitos como o imaginário coletivo e diversas outras reflexões abordadas ao longo deste trabalho, sentimo-nos seguros quanto a validade de tal abordagem contemplando dois eixos temáticos, a saber: o bestiário na xilogravura de Samico e os elementos místicos/religiosos, ambos possíveis de análise nas xilogravuras do artista.

6 A METODOLOGIA

Tomamos como parâmetro de análise das xilogravuras de Samico a metodologia de Gilbert Durand, sobretudo o livro *Estruturas Antropológicas do Imaginário*(2001) e de outros trabalhos com reconhecimento científico acerca do imaginário.

A escolha pelo método apresentado deu-se em virtude de sua capacidade de apreender o imaterial e o simbólico mediante um conhecimento adquirido da convergência dos mais diversos campos de estudo. É somente com o estudo do simbólico, do indizível, e mais, do “absurdo” - que constitui, nas palavras do próprio Samico, o seu tema preferido -, que obtemos os meios de compreender a obra do referido artista. Dessa maneira, acreditamos ser possível, mediante a mitocrítica, lançar as bases para um entendimento mais profundo da obra do xilógrafo.

Durand (1996) explica a validade da mitocrítica ao afirmar que toda narrativa expressa em obras de arte, possui, invariavelmente, um estreito parentesco com o mito. Dito isto, conforme explica o autor, a metodologia da mitocrítica tem como premissa identificar qual, ou quais mitos se encontram, implícita, ou explicitamente presentes na obra de um autor.

À vista disso, abordaremos as xilogravuras de Samico sob uma perspectiva sensível à luz da teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Os elementos das gravuras serão analisados simbolicamente, ou seja, não de uma perspectiva estritamente racional, mas conforme seus múltiplos sentidos aparecem à sensibilidade do observador.

No que concerne a Gilvan Samico, a principal contribuição sobre o trajeto antropológico do artista vem do livro de Weydson Barros Leal (2020) *Samico*. Também contribuiu com os estudos a dissertação de mestrado de Camille Morat (2017), intitulada *A linguagem simbólica de Gilvan Samico e a influência da obra de Eduardo Galeano na sua xilogravura*, bem como, consulta a entrevistas com o artista e textos de autoria de Ariano Suassuna, Idelette dos Santos, Fábio Fonseca, entre outras.

A abordagem da pesquisa é de caráter fenomenológico, pois busca analisar o fenômeno em si e atribuir significado e sentido à imagem ao passo que se apresenta como acontecimentos e influi em nós. Interessa-nos a aparência e não a realidade técnica em si. De acordo com Gil (2008, p. 14) “o objeto de conhecimento para a Fenomenologia não é o sujeito nem o mundo, mas o mundo enquanto é vivido pelo sujeito”.

Desse modo, a fenomenologia, enquanto pertencente ao campo da pesquisa social, considera a subjetividade e busca uma descrição a partir da experiência do indivíduo.

Conforme Gil (2008, p. 15): “a pesquisa desenvolvida sob o enfoque fenomenológico procura resgatar os significados atribuídos pelos sujeitos ao objeto que está sendo estudado”.

Corroborando a perspectiva fenomenológica de Gil, vemos a importância da relação direta entre obra e observador, onde nas palavras de Durand (1996), este afirma que: “leitura e interpretação são, em última análise <<tradução>> que dá vida, que empresta vida à obra gelada, morta. Através da <<tradução>> a minha própria linguagem se torna uma com a do criador” (DURAND, 1996, p. 252).

No que se refere ao eixo temático: o bestiário na xilogravura de Samico e os elementos da natureza, somos de acordo que com a análise utilizaremos como aporte a teoria do Imaginário de Gilbert Durand e o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Considerando o caráter universal da obra de Samico, refletiremos sobre os diversos sentidos atribuídos aos elementos referidos, com base nos contextos em que se inserem nas gravuras, bem como na sensibilidade.

No que se refere ao segundo eixo temático, relativo aos elementos místicos e religiosos pressentidos nas gravuras, contamos com a teoria e a mitocrítica de Durand, e com a contribuição de pensadores como Cassirer, Jung, Bachelard e Eliade. Ademais, a experiência sensível tem papel fundamental nesse quesito, ao considerar os sentidos atribuídos pelo observador com base em seu experienciar e concepções a respeito do sagrado. Para tanto, é considerado tanto os símbolos e a relação entre os elementos das imagens, quanto o sensível e o irracional percebidos mediante a experiência direta e subjetiva.

Por fim, a respeito da dimensão estética, subjacente aos demais elementos da gravura por se fazerem presentes em cada aspecto da imagem, se dá pela reflexão acerca dos elementos nordestinos encontrados nas obras, bem como, nas questões referentes à linguagem do artista, como a preferência pelas formas geométricas, as cores puras, a simetria e a questão técnica dos detalhes da composição. Nesse campo, contamos com o embasamento teórico do livro *Iniciação à Estética* (2011) de Ariano Suassuna e *Problemática da Estética* (1958) de Moritz Geiger.

Com as propostas apresentadas para a metodologia compreendemos a possibilidade de análise na dimensão sensível da obra do xilogravurista pernambucano Gilvan Samico por meio da teoria do imaginário de Gilbert Durand. Para tanto, utilizamos a mitocrítica como metodologia apresentada por meio do livro *Campos do Imaginário* (1996).

A análise mitocrítica é dividida por Durand (1996) em duas etapas; uma mais estática, referente à delimitação do campo abordado, e a outra, mais dinâmica, que se debruça sobre as

transmutações sofridas pelo mito em virtude do autor, obra, época ou cultura. De acordo com o autor, a repetição é característica fundamental da estrutura de um mito.

Desse modo, os mitemas - elementos unitários que compõe o mito - possibilitam as relações entre as partes de uma obra e consequentemente a construção dos sentidos. Nessa conjuntura, Durand (1996) afirma que um romance de longa duração torna o trabalho de identificar redundâncias mais viável do que fazê-lo num curto conto ou soneto.

Trazendo esse método para nosso estudo de gravuras, consideramos apropriada uma pesquisa pelas xilogravuras de Samico a partir de sua inserção no terreno do fantástico e do mítico, mediante a inspiração do cordel nordestino. Isto posto, delimitamos como eixo temático o bestiário e os elementos místicos/sagrados encontrados em suas gravuras.

Segundo Durand (1996), o próprio título de um trabalho pode ser significativo miticamente caso seja redundante na obra de um artista. Por conseguinte, atentar para o título das xilogravuras de Samico foi um dos motivos que levamos em consideração na escolha das gravuras abordadas neste estudo. É o caso do termo "criação", palavra de dimensões místicas recorrentes nos títulos das xilogravuras de Samico.

De modo complementar, entregue a experiência do olhar provocado em tempos de pandemia num momento de deleite com o livro Samico (2020), senti o desejo de analisar as seguintes imagens: *Criação - Pássaros e Peixes* (1992); *Criação - Homem e Mulher* (1993); *Criação - O Sol a Lua e as Estrelas* (2011); *A Árvore da Vida e o Infinito Azul* (2006) e *Via Láctea - Constelação da serpente II* (2008). Em tais imagens percebi temáticas relacionadas com o místico/religioso e o bestiário que guardam tais imagens produzidas por Samico, ambos característicos da produção do artista.

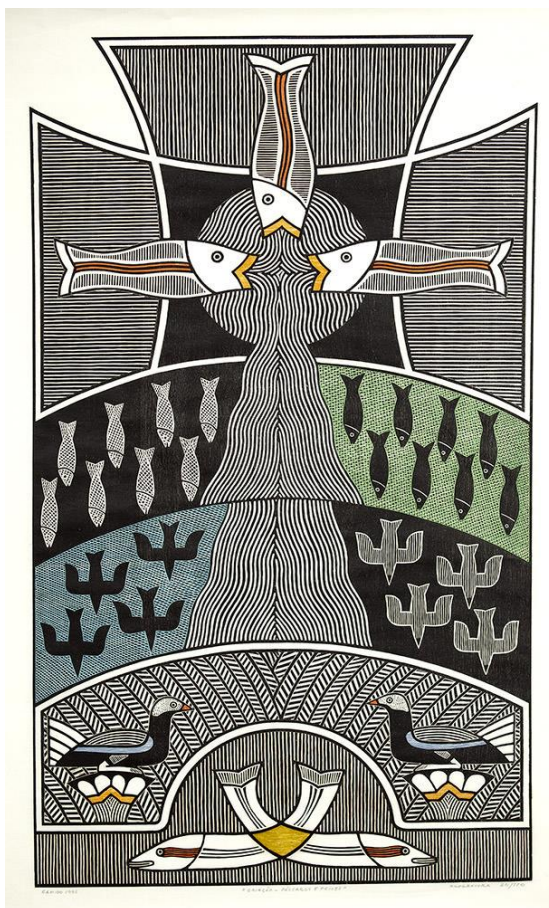
Conforme Durand (1996), uma vez delimitado o terreno de estudo, "levanta-se a temível questão da recolha de amostras significativas" (DURAND, 1996, p. 249). Contudo, a questão da recolha de amostras na obra de Samico não nos foi em nada "temível". A carreira artística de Samico ocorreu ao longo de 60 anos. O ritmo de trabalho do artista dava-se de modo sensível sem preocupação com a produção cronológica na concepção de suas gravuras. Assim, os hiatos do começo da carreira, fizeram com que as xilogravuras do artista não fossem demasiado numerosas. Além disso, a temática e os elementos de sua obra tendem a se repetir ao que se pode observar pela presença recorrente de alguns mitos.

Desse modo, mediante a mitocrítica durandiana, nosso estudo visa analisar quais as principais manifestações míticas e simbólicas presentes na obra de Gilvan Samico a partir da teoria do Imaginário de Gilbert Durand.

7 ENTRE O BESTIÁRIO E O MÍSTICO/RELIGIOSO, UM OLHAR MITOCRÍTICO SOBRE AS XILOGRAVURAS DE GILVAN SAMICO

Neste capítulo, propomos-nos a analisar as xilogravuras do artista Samico sob a perspectiva estético-simbólica à luz da mitocrítica durandiana. Para tanto, delimitamos duas categorias: o bestiário e os elementos místico/religiosos manifestos na produção do artista. Na dimensão do sensível, propomos a leitura das gravuras levando em conta seus elementos simbólicos, míticos e estéticos presentes de modo convergente por meio das categorias eleitas.

Figura 4 – Samico - Criação - Pássaros e Peixes - 1992



Fonte: Escritório de Arte (2021)

Na gravura de Samico dedicada ao tema da criação, temos a representação simbólica de peixes como fonte criadora. É a partir da boca de três peixes que a água, elemento considerado fonte de vida, brota. De acordo com Bachelard (1998, p. 15): “a água é objeto de uma das maiores valorizações do pensamento humano: a valorização da pureza”.

No que se refere à categoria “bestiário” na convergência com o “místico/religioso” numa perspectiva mitocrítica, percebemos que a representação simbólica dos três peixes faz relação com Cristianismo. Religião que integra o trajeto antropológico do artista – que faz relação com a santíssima trindade, representada pelo pai, o filho e o espírito santo. Além disso, ao observarmos as imagens dos três peixes junto da torrente de água que sai de suas respectivas bocas, somos remetidos ao formato da cruz.

Quanto ao fato de o peixe assumir o protagonismo de uma gravura que representa o processo de criação do mundo, atribuímos ao seu caráter primordial (DURAND, 2001). Além disso, de acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2001, p.704), em virtude de sua "prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas", o peixe é símbolo de fertilidade. Desse modo, temos nesta xilogravura a figura do peixe, que simbolicamente representa o fecundo e primordial, como responsável pela criação.

Em relação à mitologia do peixe, "na antiga Ásia menor, Anaximandro especifica que o peixe é o pai e a mãe de todos os homens e que, por esse motivo seu consumo é proibido" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p 704). Com vistas para a imagem do pássaro, entendemos que a representação simboliza a relação entre o céu e a terra.

Corroborando a temática da criação expressa no título da gravura, temos ainda, conforme cita Chevalier e Gheerbrant (2001), as palavras do poeta Saint-John Perse, que diz: "Os pássaros guardam entre nós alguma coisa do canto da criação" (p. 687).

Em virtude de sua riqueza simbólica, a existência de mitos envolvendo pássaros também é das mais vastas. "Entre os Yezidis, na época em que todo o universo estava coberto pelo mar, Deus é representado sob a forma de um pássaro" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 689).

Temos ainda na gravura o schème da descida, onde a harmonia, a união secreta, a intimidade, o fluxo, o encaixamento e as águas, estão representadas pelos peixes e os pássaros que descem do céu para a terra, num movimento relacionado à estrutura mística do regime diurno. De acordo com Durand (2001), a descida difere da queda, sobretudo pela velocidade. Trata-se nesse caso da descida do divino para o terrestre. Ou seja, da criação do mundo material e profano, local onde o tempo é linear e histórico, a partir da energia criadora da dimensão divina, onde o tempo é circular e mítico.

Segundo Eliade (1992), para o ser religioso, nenhuma criação é profana. Sob uma perspectiva religiosa, a criação é sempre uma atividade misteriosa e divina. Desse modo, de um ponto de vista religioso, as próprias aves dispostas na parte inferior da gravura, que considerando suas posições na imagem, representam seres do mundo profano, ao gerarem vida em seus respectivos ninhos, também estão realizando um ato divino. Conforme Eliade (1992), toda criação, incluindo atividades como a arte e a construção de moradias é análoga à criação divina.

Desse modo, à medida que configuram fecundidade e criação, ambas figuras do bestiário simbolizam o arquétipo da grande mãe. Esse arquétipo é mais evidente no caso das aves, que ao cuidarem de seus ninhos denotam abrigo, refúgio e proteção. Os dois peixes que se encontram entrecruzados na parte inferior da gravura, em virtude do lugar que ocupam, também representam seres terrestres e não divindades.

Os elementos místicos/religiosos da imagem são representados pelos três peixes, pelo círculo advindo da confluência das nascentes de água das suas bocas, pela forma da cruz e pelo próprio ato da criação, presente tanto nos três peixes quanto nas aves. Desse modo, constatamos que o bestiário e os elementos místicos/religiosos se encontram frequentemente interligados na obra de Samico.

Em Criação – Pássaros e Peixes (1992), tanto a queda metamorfoseada em descida, quanto às águas e os demais elementos femininos, fazem o regime noturno sobressair-se ao diurno. As cores que encontramos na imagem, de acordo com Durand (2001), também caracterizam o regime noturno, uma vez que, a dicotomia entre o preto e o branco tenderia para a antítese diurna.

No que tange à estética sob uma perspectiva fenomenológica, temos ao contemplar a imagem, a sensação da beleza em seu sentido clássico. Podemos atribuir esse sentimento ao fato dos elementos da gravura se integrarem de modo equilibrado e ordenado, gerando assim uma sensação agradável de ordem. Quanto ao estilo, encontramos na gravura os elementos que fundamentalmente constituem a estética de Samico. São exemplos o aspecto heráldico de sua arte, certas características no traço advindas da técnica na xilogravura e a presença de simetria e de compartimentos geométricos.

Figura 5 – Samico – Criação – Homem e Mulher – 1993



Fonte: Catálogo das Artes (2015)

Sob a perspectiva da mitocrítica, ao analisar o título da obra *Criação - Homem e Mulher* (1993) temos a representação dos primeiros seres humanos a partir de uma perspectiva cristã. Ressaltamos que, com efeito, na obra de Samico, o mito do paraíso Bíblico corresponde ao que Durand (1996) denominou de "redundância temática".

Encontramos a presença de mitemas, de modo transmutado, deste mesmo paraíso em outras obras do artista, como por exemplo: *O Pecado* (1964), *A Luta dos Anjos* (1968) e *O Fruto Amargo ou A Ilha do Sonho* (2010).

Considerando a afirmação de Jung: “o ‘espírito’ parece sempre vir de cima, enquanto tudo o que é turvo e reprovável vem de baixo” (JUNG, 2000, p. 30), sob uma perspectiva cristã, a cabeça localizada na parte superior da gravura, em virtude de sua posição, representa o Deus celeste.

Inicialmente, a criação, representada pelas figuras do homem e da mulher, se encontram isoladamente envoltos no coração do Deus uriano, identificado ao arquétipo do grande pai. Desse modo, encontram-se dentro de uma dicotomia

separatista própria dos processos diairéticos do regime diurno. Segundo Durand (2001), os símbolos diairéticos configuram constante estado de alerta a fim de contrapor a queda, as trevas e o compromisso animal ou carnal.

Nessa conjuntura, num primeiro momento, o homem e a mulher da gravura pertencem unicamente à dimensão divina e sagrada, representada por um Deus judaico-cristão que tem os olhos fechados para a natureza e os prazeres mundanos, considerados fruto do pecado e, portanto, algo a ser combatido pelo pensamento religioso cristão.

Após a “queda” o casal se integra à divindade Natureza, representada pela cabeça que tem os olhos abertos para o mundo terrestre e profano. Desse modo, mergulham para a natureza terrestre, encontram-na, vivenciam os prazeres e caem exaustos sob os auspícios da natureza humana. O cocar, utensílio indígena sobre a cabeça que representa simbolicamente a divindade Natureza, nos remete à aceitação ao amor carnal, natural, dos povos originários.

Nessa conjuntura, ao refletir sobre o processo de colonização, consideramos que os colonizadores trouxeram suas próprias noções religiosas e o mito do pecado original, que não existia entre os índios brasileiros. Em conjunção com a divindade terrestre temos a remissão, ou seja, os seres humanos não são pecadores, mas seres, naturalmente, capazes de amar. O coração maior tem a mesma geometrização do coração menor, porém este é vermelho, símbolo do amor carnal, do desejo.

Tal aspecto mais harmonioso e menos diairético, onde o masculino e o feminino, o bem e o mal se harmonizam, nos faz identificarmos tal divindade ao regime noturno e ao arquétipo da Grande-mãe, de modo que a conviria a denominação de “mãe-natureza”. O regime noturno é o regime da intimidade e dos prazeres carnavais. Neste estágio, o ser humano está exposto a outra noção de sagrado, a mãe-natureza tem os olhos abertos para o mundo em sua totalidade.

No que se refere ao bestiário da gravura, este é constituído pela figura da ave e da serpente, animais que em virtude de sua riqueza simbólica são os mais recorrentes da gravura de Samico. Enquanto na mitologia cristã, a serpente foi a responsável pela queda do homem, a ave, com suas asas, adquire sentido de ascensão. Desse modo, a ave e a serpente são símbolos opostos. Uma vez que esta representa o mundo terrestre, aquela representa o celeste (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001).

Os elementos místicos/religiosos da gravura são representados pelas duas cabeças que simbolizam as divindades. Na parte superior da gravura, temos o Deus uraniano, o grande soberano, isomorfo da luz, cujos símbolos constelam em torno da

noção de poderio (DURAND, 2001) e atitude de divisão e combate característica do Regime Diurno. Por sua vez, no patamar devotado à “Mãe-natureza”, temos a harmonia entre contrários, tanto o masculino e o feminino quanto o bem e o mal se assimilam e harmonizam, o que caracteriza o regime noturno.

Desse modo, tal leitura não revela o sobressair de nenhum dos regimes sobre o outro, de modo que a simetria de Samico nesta gravura se faz tanto na composição quanto nos significados. Contudo, considerando-se a integração entre as camadas inferiores e superiores da gravura, resultado da graciosidade dos elementos geométricos que compõem a gravura do artista, consideramos uma harmonia entre o todo da gravura, com suas divindades masculina e feminina, de maneira a compor um equilíbrio próprio do regime noturno.

Quanto à dimensão estética, temos na xilogravura de Samico a arte figurativa expressando, mediante o simbólico, questões intraduzíveis por outros meios, como é o caso da experiência religiosa. A individualidade da estética de Samico se encontra presente nesta gravura mediante o uso de formas geométricas, cores primárias e simetria. Sua intenção de fazer uma arte com características brasileiras, expressa-se tanto no aspecto heráldico de sua arte, identificado ao movimento armorial, quanto na figura do artefato índigena, símbolo da cultura do aborígene e portanto, brasileiro por excelência. As proporções, bem como as cores da gravura, causaram-me a sensação de harmonia pertencente ao belo em seu sentido clássico.

Figura 6 – Samico – Criação - O Sol a Lua e as Estrelas – 2011



Fonte: Catálogo das Artes, 2015

Em *Criação - O Sol, a lua e as Estrelas* (2011), o bestiário de Samico é representado por apenas um animal: O passáro. Posicionado sobre a lua crescente, temos a figura de um pássaro que se assemelha ao Carcará, o maior gavião do nordeste brasileiro. A lua é símbolo de transformação e de crescimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 561). Desse modo, em estado crescente e localizada na área inferior da gravura, a lua nos passa uma ideia de ascensão que perpassa toda a imagem.

Localizadas em ambos os lados desta lua, temos em vermelho duas figuras abstratas cujos espaços vazios delineiam o formato de uma cruz. Nessa conjuntura, destacamos o fato de que, assim como a lua representa não só o primeiro morto, mas também o primeiro morto que renasceu (DURAND, 2001), para o cristianismo, a cruz também expressa a ideia de renascimento e eternidade.

Ademais, a lua referida se encontra inserida dentro de uma estrutura composta por bambus. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 118) no dicionário apresentado,

"a retidão inigualável do bambu, a perfeição de seu *élan* em direção ao céu, o espaço vazio entre seus nós simboliza, para o budista e mesmo o taoísta, os caracteres e o alvo de sua maneira de agir interior." Desse modo, temos nesse primeiro nível os schèmes da transformação, da interiorização, do ciclo e da ascensão.

Sobre a estrutura de bambu temos o pássaro. Em virtude de sua posição, o pássaro incorpora todos os schèmes vindos de baixo. Conforme Durand, o pássaro geralmente é visto menos como um animal e mais como um acessório para a asa. Segundo o autor, a asa é "o símbolo ascensional por excelência" (DURAND, 2001, p. 130) e o símbolo tende a ser visto não pelo substantivo, mas pelo verbo, nesse caso o voar. Desse modo, o pássaro nas Gravuras de Samico expressa esse desejo humano por transcendência. Simbolicamente o pássaro é isomorfo da pureza celeste, da luz, da elevação moral (DURAND, 2001), além de ser o responsável pela comunicação entre os humanos e os deuses.

O elemento místico/religioso principal da gravura, por sua vez, encontra-se na Estrela de Davi. Não propriamente por seu significado, mas por seu posicionamento dentro da imagem. O simbolismo do centro é bastante caro para diversas religiões. Eliade (1979, p 40) afirma que: "nas culturas que conhecem a concepção das três regiões cósmicas — Céu, Terra, Inferno — o «centro» constitui o ponto de intersecção destas regiões". Portanto, em *Criação – O Sol, a Lua e as Estrelas*, a comunicação com o transcendental é representada tanto pelo pássaro quanto pelo simbolismo do centro. Ou seja, ao ascender, o pássaro não tem por objetivo as alturas, mas o centro.

Quanto ao tema da criação, sugerido pelo título da gravura: "um universo origina-se a partir do seu centro, estende-se a partir de um ponto central que é como o seu 'umbigo'" (ELIADE, 1992, p 27). A estrela de Davi, símbolo de proteção divina localizada no centro da gravura, além de possuir um círculo demarcando seu centro, tem em sua parte externa raios que apontam para todas as direções. Trata-se da fonte central de energia por onde o universo foi criado. Soma-se a isso o fato de que, simbolicamente, a estrela tem em si o sentido de criadora do universo ressaltados por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001).

Desse modo, temos na gravura de Samico a confluência de diversos símbolos que apontam para o centro, não só como responsável pela criação, mas também como o ponto pelo qual é possível contatar o transcendente.

Sob um ponto de vista religioso, para Osho (2015):

Se o centro funciona bem, então a periferia também está boa, e a circunferência também está com bom funcionamento. Porém, sem o centro, e apenas com a circunferência, é um tipo de morte. É o que aconteceu com o homem. É por isso que no Ocidente tantos pensadores acham que a vida não tem sentido. Ela não é sem sentido. A questão é que o homem perdeu o contato com a fonte de onde vem o sentido. [...] A árvore perdeu contato com as próprias raízes. (OSHO, 2015, p. 32)

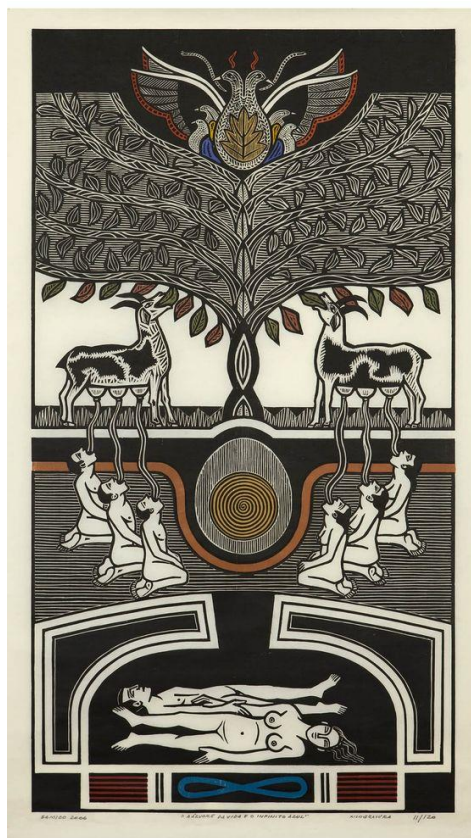
Na parte superior da gravura temos a lua cheia simbolizando completude. Quanto às quatro luas menores, estas são representações do ciclo lunar e, por conseguinte, do tempo. Em torno da lua cheia, por sua vez, temos quatro sóis. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), quatro é o número da totalidade. Quatro são os pontos cardeais, as estações, as fases da lua. Quatro letras tem o nome Deus (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001).

No mito Asteca dos Quatro Sóis, “os deuses haviam criado o universo por quatro vezes, mas este fora destruído e recriado sucessivamente, o que demonstra a instabilidade do cosmos, que já nasceu condenado à destruição”(BORDIN, 2003, p. 23). Desse modo, tal mito expressa o aspecto imprevisível da vida, do qual a religião asteca pretende tornar o ser humano consciente e capacitá-lo a aceitar.

Em vista disso, temos nesta gravura o sobressair do regime diurno da imagem. Nela o aspecto terrificante da morte e da passagem do tempo expressa nos Quatro Sóis é combatido pela ascensão e transcendência representada pela cruz, pelo trajeto da lua e pelo simbolismo do pássaro e do centro.

Quanto à dimensão estética, o contemplar dessa xilogravura causa a sensação de estar diante de uma obra litúrgica. Sob uma perspectiva pessoal, devido sua amplitude e abstração, o simbolismo do centro expressa o místico/religioso de modo elementar. Mais uma vez temos a presença de cores primárias e dos elementos da simetria, ordem e harmonia na obra de Samico, constituindo uma arte bela em sua composição e sublime em seus significados.

Figura 7 – Samico – A Árvore da Vida e o Infinito Azul - 2006



Fonte: Catálogo das Artes, 2017

Nesta gravura temos a árvore como fonte de vida e símbolo do cosmo. Segundo Durand (2001, p. 341): "a árvore é sempre símbolo da totalidade do cosmo em sua gênese e no seu devir". Além disso, a gravura expressa a interdependência da natureza: as folhas da árvore são alimento para as cabras, que por sua vez, produzem o leite que alimenta os seres humanos.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 84), "a árvore põe em comunicação os três níveis do cosmo: o subterrâneo, através de suas raízes [...]; a superfície da terra, através de seu tronco [...] as alturas, por meio de seus galhos superiores e de seu cimo". O simbolismo do eixo tem na árvore um dos seus principais representantes (ELIADE, 1979).

No que tange a mitologia, temos o mito bíblico da árvore de Jessé, que representa a árvore genealógica de Jesus Cristo, de modo que os pássaros do alto simbolizam o espírito santo.

As folhas da árvore da referida gravura estão associadas ao renovar sazonal e o ritmo cíclico. Por sua vez, a cabra, na França, está ligada à imprevisibilidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001), o que no contexto da gravura pode ser associado à imprevisibilidade da natureza. Além disso, na Índia a cabra é *Prakriti*, a mãe do mundo. Nesse sentido, a cabra da gravura alimenta os seres humanos situados abaixo da terra com seu leite, alimento maternal por excelência. Quanto ao ovo da imagem, este é considerado por diversas culturas como símbolo da renovação periódica da natureza (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001). Ademais, a representação do espiral em seu centro remete à ciclicidade, ao infinito e ao tempo cíclico, aspectos que corroboram seu sentido de renovação e que o identificam à estrutura sintética do regime noturno.

No que se refere ao elemento terra, no qual os seres humanos estão submersos, este é, para os armênios, o ventre materno de onde saíram os homens (DURAND, 2001). A maternidade ctônica se diferenciaria da aquática, segundo Eliade, pelo fato de que, enquanto aquela estaria na origem e no fim da vida cósmica, esta estaria na origem e no fim da vida dos homens (DURAND, 2001).

Nessa conjuntura, temos o arquétipo da mãe presente tanto na terra, quanto na cabra e na árvore, cuja feminilidade é representada pela semelhança entre a fenda em seu tronco e o órgão sexual feminino.

Quanto ao símbolo do infinito, expresso pelo número oito na horizontal, este representa a completude totalizante e o equilíbrio (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001). Trata-se do tempo cíclico, pertencente aos mitos e à maioria das religiões.

A cor azul, por sua vez, é a mais profunda, imaterial, fria e pura das cores. O azul “sugere uma ideia de eternidade tranquila e altaneira” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 107), de modo que sua conjunção com o símbolo do infinito apenas corrobora o sentido de eternidade e equilíbrio.

Em *A Árvore da Vida e o Infinito Azul* (2006), a morte eufemiza-se até a antífrase em imagens de retorno ao lar, recolhimento, abrigo e proteção, oferecidos pela terra-mãe. A gravura traz ainda a imagem da natureza cíclica do cosmo, onde a vida dos seres se renova tal como as folhas de uma árvore e os seres humanos descansam pela eternidade. Desta forma, fundamentados pelos símbolos da intimidade, temos na gravura o prevalecer do regime noturno da imagem.

No que tange a estética, a gravura referida causa a sensação de intimidade, harmonia e conforto. Temos os elementos da simetria, ordem e proporção na gravura de

modo que o identifica com a beleza em seu sentido clássico. A precisão das formas geométricas de Samico evidencia seu domínio técnico sobre as ferramentas de trabalho. Há tamanho método e prudência, que a sensibilidade do artista não pode ser pressentida por seu traço, mas unicamente pelo conteúdo da gravura, que detém a graça e imponência da criação cósmica.

Figura 8 – Samico - Via Láctea - Constelação da serpente II (2008)



Fonte: Galeria Estação (2021)

Nesta gravura, temos o desejo do homem religioso de localizar-se sempre no centro do mundo representado pela figura da aldeia. Conforme Eliade (1992): “encontramos por toda a parte o simbolismo do Centro do Mundo, e é ele que, na maior parte dos casos, nos permite entender o comportamento religioso em relação ao ‘espaço em que se vive’”.

Segundo a mitologia judaica, Deus criou o mundo como um embrião. "Tal como o embrião cresce a partir do umbigo, também Deus começou a criar o mundo pelo umbigo e daí ele expandiu-se em todas as direções" (ELIADE, 1979, p. 43). Por ser o ponto de origem pelo qual a criação divina se deu, para o homem religioso, o centro também é o local onde é possível contatar a energia divina responsável pela criação.

No que diz respeito à serpente, a agitação de seus movimentos configura a ideia de caos, uma vez que, segundo Durand (2001), o caos é sempre agitado. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 814): "se o homem está situado no final de um longo esforço genético, também será preciso situar essa criatura fria, sem patas, sem pelos, sem plumas, no início desse mesmo esforço" (p. 814).

Nessa conjuntura, a serpente da parte superior da gravura representa o caos, a parte estranha e não ordenada da Via Láctea. Quanto à serpente que rodeia a aldeia, esta representa a constante ameaça da desordem sobre o microcosmo humano.

Tal ameaça, por sua vez, é combatida pela antítese. É com o uso do arco e flecha, símbolos ascensionais identificados à estrutura heróica do regime diurno, que os índios opõem-se à representação do caos. De acordo com Durand (2001), a flecha é isomorfo da luz, do céu, do divino e da pureza.

Conforme Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 436): "a flecha deve a segurança de sua trajetória e a força de seu impacto à coragem daquele que a lança. Identifica-se ao arqueiro, por assim dizer: através dela, é ele próprio quem se projeta e se lança sobre a presa". Nesse sentido, temos na gravura o arquétipo do herói expresso na figura do índio, e o schème da subida na representação da flecha.

No entorno da serpente do centro da gravura, na parte externa, temos um círculo amarelo com as flechas que ficaram cravadas à pele da serpente como indício do combate travado. A representação do círculo, por sua vez, como símbolo de eternidade, indica que a luta entre o bem e o mal é eterna.

Sob um ponto de vista religioso do qual compartilho, entretanto, esta constante oposição não configura um problema, uma vez que a própria vida é paradoxal. Para Osho (1982), é por meio da tensão entre os opostos que a vida entra em movimento.

Nesse sentido, encontramos convergência entre tal pensamento religioso e a concepção de Durand a respeito da simbólica. Para Durand (2001), o antagonismo entre a mortalidade do homem e a perenidade dos símbolos é o motor responsável pela criação de toda cultura. Segundo o antropólogo, a arte é resultado da luta do homem contra a mortalidade.

Quanto à perspectiva estética, o contemplar de *Via Láctea - Constelação da serpente II* (2008) passa o sentimento de obstinação, diligência, curiosidade ao mesmo tempo que harmonia, totalidade e aceitação. Temos na gravura elementos característicos da estética de Samico como a simetria, o traço nítido e preciso, o aspecto heráldico, o

uso de cores primárias, as formas geométricas, a linguagem simbólica e a presença de figuras como as estrelas e as serpentes.

A composição da gravura reflete ordem e harmonia. Tendo em vista a dimensão simbólica das figuras, que ao representar temas como a Via Láctea, as estrelas e o sagrado, nos colocam diante de uma natureza grandiosa de proporções desmesuradas, consideramos que nesta gravura experienciamos a beleza do sublime (SUASSUNA, 2011).

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da sensibilidade presente na produção de Samico percebemos que para além da imagem-palavra, o artista recorre a símbolos, imagens, arquétipos, mitos, cores e ritmos a fim de expressar seu microcosmo pessoal. Obras de tal profundidade, por sua vez, não podem ser experienciadas em plenitude se não pelo mergulhar voluntário e individual do observador. Afinal, só a dimensão sensível pode compreender o que foi talhado pela sensibilidade. Apenas o inconsciente compreende a linguagem do inconsciente. Por meio do imaginário coletivo, o mergulho na obra de Samico acaba por invariavelmente nos colocar em contato com nós mesmos.

Apesar de não se considerar religioso, as gravuras de Samico trazem diversos elementos religiosos. Sua linguagem simbólica expressa o desejo humano por transcendência, paz, completude e equilíbrio. Algumas imagens e símbolos utilizados pelo xilógrafo podem ser identificadas ao catolicismo oriundo de sua infância. Contudo tais interpretações não esgotam seus significados. Com efeito, os arquétipos são universais e diversas culturas compartilham de simbolismos convergentes.

Além disso, muitos dos símbolos presentes no cristianismo possuem uma origem anterior (Eliade, 1979). São realidades universalmente compartilhadas pelo inconsciente humano. Tal simbolismo católico reflete muitas vezes as imagens que ficaram no imaginário do artista por intermédio das experiências de sua infância.

Ademais, podemos encontrar fragmentos de lendas em suas gravuras. Afinal, para Samico, as lendas são universais. Seu interesse nelas se dá mais sua capacidade de expressar estados da sensibilidade humana do que por qualquer outra coisa.

A trajetória articulada ao longo desse estudo deu-nos a possibilidade de ampliar nossa compreensão a respeito da imaginação simbólica, da cultura nordestina, da arte, da sensibilidade humana, em suma. A mitocrítica, como método para análise em conformidade com as teorias do imaginário permitiram a partir da sobrevivência e transmutação dos mitos, uma leitura mais aprofundada acerca dos sentidos compartilhados de certas imagens.

Iniciamos esse estudo em busca de responder a seguinte pergunta: quais as principais manifestações míticas e simbólicas presentes na obra de Samico a partir da perspectiva da teoria do imaginário de Gilbert Durand? Durante todo nosso percurso

buscamos responder a essa questão, elegendo como aporte as imagens eleitas mediante a sensibilidade.

No que se refere ao bestiário de Samico, constatamos o sobressair da representação simbólica da ave e da serpente, de modo que estes no geral adquirem significados místicos/religiosos. As figuras do ser humano e do peixe também se fazem bastante presentes na xilogravura do artista. Por meio da linguagem figurativa, que em seus opostos tanto se fundem e harmonizam, quanto se enfrentam, Samico expressa estados da alma humana.

Foi potencialmente sensível notar o quanto a teoria do imaginário de Durand se aplica às gravuras de Samico. O imaginário de Durand, ao basear-se em reflexos dominantes do ser humano, engloba questões fundamentais da sua natureza. A tendência a identificação maior a um ou outro dos regimes da imagem da teoria de Durand se mostrou presente em todas as gravuras analisadas.

Quanto aos elementos místicos/religiosos presentes na xilogravura de Samico, constatamos o prevalecer de simbolismos universais como o da ave ligada ao transcendente e do centro, e de alguns elementos católicos como o paraíso bíblico, cruz, e a cobra sob uma perspectiva negativa.

A abordagem de Samico não visa divulgar a fé católica ou alguma outra religião em particular. Para nós, o artista visa representar em sua gravura questões grandiosas, usar do simbolismo para gerar mistério e um amplo campo de interpretação. Talvez seu inconsciente gerasse mistérios até mesmo para ele.

O fato é que Samico tinha dentro de si um universo tão vasto que, não cabendo mais dentro de si, transbordou em forma de arte. Ao longo de sua carreira, o artista não se forçou a produzir conforme as questões do mercado de arte. Samico tinha seu próprio tempo. Talvez um tempo cíclico onde a pressa não tenha razão.

Reconhecemos a contribuição que essa pesquisa compartilha, mediante a possibilidade de suscitar uma abordagem sensível e simbólica a partir dos elementos que constituem o imaginário do artista. Mediante uma abordagem que une a arte popular à erudita, Samico expressa realidades patentes da alma humana. Os mitemas que vão desde histórias bíblicas às lendas astecas, encontrados de modo ressignificados em suas gravuras, foram fundamentais no quesito de nos possibilitar uma perspectiva mitocrítica.

Contudo, vale ressaltar que as possibilidades de estudo voltadas para a obra de Samico são ilimitadas. Uma abordagem mitocrítica mais ampla sobre a obra do artista

demandaria recortes maiores de sua trajetória. Afinal, bem mais vasta é obra do artista, e isso, vale lembrar, no que tange às gravuras, pois o seu exercício artístico inclui também pinturas, atividade que o acompanha desde antes mesmo da gravura. Dessa maneira, nossos estudos acerca da obra de Samico não finda aqui.

No que tange a técnica da xilogravura, esta se mostra resistente diante dos avanços tecnológicos do design, que a fizeram não mais uma questão de necessidade mas de escolha estética. A obra de Samico, como referência da cultura nordestina, permanece viva.

Enquanto escrevo essas considerações, uma exposição de Samico intitulada de *Devorador de Estrelas* (referência a uma de suas xilogravuras), que reúne cerca de 60 de suas gravuras se encontra em exibição no Recife (2021). É satisfatório ver uma obra de tamanha riqueza estética e simbólica ser reconhecida e perpetuada. E é uma honra e um prazer poder fazer uma singela contribuição, no sentido de dar seguimento aos estudos de tal obra.

9 REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. Segunda Edição. ed. São Paulo: Cortez, 2001. 340 p. ISBN 85-249-0705-3.

ALBUQUERQUE, Hidelbrando Lino de. **Educação, cultura e imagem: as xilogravuras de J. Borges e a poética de uma pedagogia imaginante**. 2021. 161f. Dissertação (Mestrado). Professor-orientador: Mário de Faria Carvalho. Programa de Pós-graduação em Educação Contemporânea, Universidade Federal de Pernambuco, Campus Acadêmico do Agreste (UFPE CAA), Caruaru – PE, 2021. Disponível em <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/40185/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Hidelbrando%20Lino%20de%20Albuquerque.pdf> Acesso em: 02 dez. 2021

ARAÚJO, Robson Victor da Silva. **Da ibéria ao sertão: reminiscências e resíduos ibero-medievais na epopeia paraibana de Ariano Suassuna**. 2012. 120f. (Dissertação de Mestrado em História), Programa de Pós-graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande - Paraíba - Brasil, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Primeira Edição. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 202 p. ISBN 85-336-0819-5.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Primeira Edição. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 316 p. ISBN 85-85910-11-9.

BORDIN, Reginaldo Aliçandro. Mito e religião na sociedade Asteca. **Revista Cesumar**, [S. l.], v. 8, n. 1, 01 jan. 2003. Ciências Humanas e Sociais Aplicadas.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana**. 1 Edição. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. 391 p. ISBN 85-336-0271-5.

CATÁLOGO das Artes: Obras de Arte de Gilvan Samico. [S. l.]. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/cotacao/obrasdearte/artista/Gilvan%20Samico%20-%20Gilvan%20Jos%E9%20Meira%20Lins%20Samico%20/>. Acesso em: 28 nov. 2021.

COSTELLA, Antônio F. **Xilogravuras: manual prático**. Editora Mantiqueira, 2003, Campos do Jordão SP.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Primeira Edição. ed. Lisboa: Edição 70, 2000. 111 p. ISBN 972-44-0902-3.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Segunda Edição. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 551 p. ISBN 85-336-1394-6.

DURAND, Gilbert. Passo a passo mitocrítico. In: DURAND, Gilbert. **Campos do imaginário**. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. p. 245-259

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Primeira Edição. ed. Lisboa: Arcádia, 1979. 173 p.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. 1. Ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1992.

ESCRITÓRIO de Arte: Gilvan Samico. São Paulo. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/gilvan-samico>. Acesso em: 28 nov. 2021.

FONSECA, Fábio. **A geometria na gravura de Gilvan Samico: entre a técnica e a narrativa, a racionalização do espaço mítico**. **PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021 Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

FONSECA, Fábio. **O bestiário medieval na gravura de Gilvan Samico**. 2011. 168 f., il. Dissertação(Mestrado em Artes Visuais)-Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

GABRIEL, Ademir Lopes. **Xilogravura como expressão da cultura popular**. 2012. 56 f., il. Monografia (Licenciatura em Artes Visuais)—Universidade de Brasília, Universidade Aberta do Brasil, Posse-GO, 2012.

GALERIA Estação: Samico. São Paulo. Disponível em: <http://www.galeriaestacao.com.br/pt-br/artista/45/samico>. Acesso em: 28 nov. 2021.

GEIGER, Moritz. **Problemática da Estética: E Estética Fenomenológica**. Salvador - Bahia: Universidade da Bahia, 1958. 113 p.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social** - 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Segunda Edição. ed. Petrópolis: Vozes, 2000. 408 p. ISBN 85.326.2354-9.

LEAL, Weydson Barros. **Samico**. Primeira Edição. ed. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2020. 196 p. ISBN 978-85-88747-41-8. {1. ed., 1ª reimpressão}

LEITURA na Praça. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66073/leitura-na-praca>. Acesso em: 02 de dezembro de 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

MORAT, Camille. **A linguagem simbólica de Gilvan Samico e a influência da obra de Eduardo Galeano na sua xilogravura**. 2017 Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/12808>. Acesso em: 14/09/2021

MOTA, Larissa Fernanda de Barros; CARVALHO, Mário de Faria. **Iluminogravuras: análise do movimento armorial a partir da abordagem sensível da teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Revista de Educação, Ciência e Cultura, Canoas, v. 23, n. 2, p. 205-222, 2018. DOI 10.18316/recc.v23i2.4308. Disponível em:

<https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Educacao/article/view/4308>. Acesso em: 16 jan. 2020

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Ariano Suassuna 80, memória**: catálogo e guia de fontes. Rio de Janeiro: Sarau, 2008.

NOJOSA, Urbano (Org.). **Design contemporâneo**. São Paulo: Editora Nojosa, 2005

OSHO. **A harmonia oculta**: Discursos sobre os fragmentos de Heráclito. São Paulo: Pensamento, 1982. 237 p.

OSHO. **O livro do ego**. 1 Edição. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2015. 247 p. ISBN 978-85-7684-944-5.

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

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005. 106 p. ISBN 85-88080-20-6.

SAMICO no Jornal do Commercio. Entrevista com Gilvan Samico. 2008

Disponível em: <https://monoarte.wordpress.com/2013/10/06/entrevista-com-gilvan-samico/> acesso em 28/09/2021

SAMICO, Gilvan. In: BRESSANE, Ronaldo. **Um vinho com Samico**. [S. l.], 24 abr. 2012. Disponível em: <https://ronaldobressane.com/2012/04/24/3326/>. Acesso em: 28 set. 2021.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em Demanda da Poética Popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Segunda Edição. ed. rev. Campinas - São Paulo - Brasil: Unicamp, 2009. 383 p. ISBN 978-85-268-0833-1.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Memória das vozes**: Cantoria, romanceiro & cordel. Primeira Edição. ed. Salvador - Bahia: Governo do Estado da Bahia, 2006. 292 p. ISBN 85-60108-01-7.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (Org.). **Identidade e Diferença**: A perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.

SUASSUNA, Ariano. **Almanaque Armorial**. Primeira Edição. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. 294 p. ISBN 978-85-03-01002-3.

SUASSUNA, Ariano. **A onça castanha e a ilha Brasil**: Uma reflexão sobre a cultura brasileira. 1976. 202 p. Tese para concurso à Docência Livre da disciplina História da Cultura Brasileira (Centro de Filosofia e Ciências Humanas) - UFPE, Recife, 1976.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 11 edição. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011. 396 p. ISBN 978-85-03-00794-8.

TAVARES, Marcela. **Samico e as serpentes**: cosmologia, temporalidade e arte na obra de Gilvan Samico. Rio de Janeiro, XX de maio. Trabalho de Conclusão de Curso

(Especialista em Ensino da Arte) - Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

VENTURA, Leonardo Carneiro. **Música dos espaços**: paisagem sonora do Nordeste no movimento armorial. 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado em História e Espaços) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

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