

A geometria na gravura de Gilvan Samico: entre a técnica e a narrativa, a racionalização do espaço mítico

Geometry in Gilvan Samico's engravings: between technique and narrative, the rationalization of the mythic space

La geometría en el grabado de Gilvan Samico: entre la técnica y la narrativa, la racionalización del espacio mítico

Fábio Fonseca

Instituição: Universidade Federal de Uberlândia

E-mail: fabio.fonseca1@ufu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1371-5502>

RESUMO:

O presente texto tem como objetivo explicar como o processo de geometrização, que ocorreu na obra de Gilvan Samico, interferiu na construção do espaço das imagens, procurando compreender alguns significados que elas podem assumir a partir dessa transformação. Para isso as gravuras são analisadas comparativamente, considerando suas relações com a palavra e a memória, seus traços culturais e sua dimensão temporal. Concebendo a potência da imagem, enquanto objeto que desperta histórias e lembranças, o que é inerente às gravuras é colocado em paralelo com a construção de um pensamento matemático racional na arte. A obra de Samico é marcada por sobrevivências das imagens da memória, que apresentam uma transversalidade na técnica, nos temas e na forma.

Palavras-chave: : *Gilvan Samico. Xilogravura. Gravura. História das imagens. Arte da memória.*

ABSTRACT:

The present text aims to explain how the use of geometrical shapes, that occurred in the works of Gilvan Samico, has interfered with the construction of the images' space, seeking to understand some of the meanings that the woodcuts can take from that transformation onwards. To that end, the images are comparatively analyzed, considering their relationship with words and memory, their cultural traits and their temporality. Conceiving the power of the image as an object that awakens stories and memories, what is inherent to the engravings is placed in parallel with the construction of a rational mathematical thought in art. Samico's work is marked by the survival of memory images, that is transversal in techniques, themes and form.

Keywords: *Gilvan Samico. Woodcut. Engraving. History of images. Art of memory.*

RESUMEN:

El presente texto tiene el objetivo de explicar cómo el proceso de incorporación de formas geométricas, que ha ocurrido en la obra de Gilvan Samico, interfirió en la construcción del espacio de las imágenes, buscando comprender algunos de los significados que las xilografías pueden asumir a partir de esa transformación. Para eso, se analizan las imágenes comparativamente, considerando sus relaciones con la palabra y la memoria, sus rasgos culturales y su dimensión temporal. Al concebir el poder de las imágenes, como un objeto que despierta historias y recuerdos, lo que es inherente a los grabados se coloca en paralelo con la construcción de un pensamiento matemático y racional del arte. La obra de Samico está marcada por la supervivencia de las imágenes de la memoria, y presenta una naturaleza transversal en la técnica, en los temas y en la forma.

Palabras clave: *Gilvan Samico. Xilografía. Grabado. Historia de las imágenes. Arte de la memoria.*

Artigo recebido em: 12/05/2020
Artigo aprovado em: 30/09/2020

Introdução

A obra do pernambucano Gilvan Samico passou por algumas transformações até chegar nas grandes xilogravuras policromáticas, que impressionam pela riqueza de texturas. A cuidadosa elaboração e execução geométrica desses padrões gráficos subdivide, ao mesmo tempo que integra, cada imagem; cria lugares ocupados por figuras de animais e vegetais, nuvens, rios, montanhas e uma variedade de elementos naturais que se constituem como cenários para os mitos, lendas e histórias contadas por meio dessas imagens. Contudo, no início da produção, suas gravuras apresentavam composições bastante distintas, nas dimensões, nas cores, na luminosidade, nas linhas, nas texturas; de modo geral, possuíam formas mais orgânicas e marcas mais gestuais. Entre o início de sua carreira artística, com a criação do Ateliê Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1952 e, posteriormente, em 1971, quando regressou da Espanha e fixou residência em Olinda, junto ao Mosteiro de São Bento, suas vivências o moldaram e, conseqüentemente, também a sua produção artística. O objetivo deste texto é explicar como ocorreu esse processo de geometrização e como ele interferiu na construção do espaço gráfico; para entender possíveis sentidos que esses lugares, que subdividem o espaço e organizam a narrativa das imagens, adquirem.

Este artigo partiu de conclusões formuladas a partir da minha pesquisa de mestrado, desenvolvida na Universidade de Brasília (UnB), sobre a obra de Samico.¹ Ela se concentrou na investigação da sobrevivência de temas medievais nas gravuras do artista e as contribuições da memória com esse processo. No imaginário de sua obra, a figura do dragão é repetida com frequência. Esse tema é recorrente e veiculado pelos mais diversos meios visuais, recebe formas múltiplas, em épocas e lugares distintos. Atravessa o tempo e se faz visível em aparições imagéticas.

A repetição de um tema possibilita confrontar as imagens e analisá-las comparativamente, refletindo sobre as semelhanças e diferenças, sobre o que se mantém e o que se transforma. Assim como em cada uma de suas aparições, na obra de Samico o dragão recebe diversas formas, associadas a diferentes animais. Duas de suas gravuras, contudo, apresentam uma particularidade, têm o mesmo tema e foram produzidas no mesmo ano, em 1962. Trata-se de *Juvenal e o dragão – 1* e *Juvenal e o dragão*. Nessa repetição subsequente do tema, é possível identificar alguns sinais de

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/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

uma transformação que aconteceu no espaço gráfico de suas obras, por isso ambas foram adotadas como fonte. O tema da luta contra um dragão foi retomado sob um novo viés formal em *A espada e o dragão*, produzida no ano de 2000. Essa é uma xilogravura do período tardio do artista, e a geometrização e bidimensionalização do espaço e das figuras são evidentes. Essa obra também foi utilizada como fonte pelo diálogo temático, mas principalmente pelas diferenças marcantes entre as três imagens.

Ainda outras duas obras foram usadas na análise comparativa das imagens. Uma delas é a primeira das xilogravuras de Samico: *Cena campestre*, produzida em 1957. Ela não figura nenhum dragão, mas contribui com a compreensão da fase inicial do artista. Diferente de *A espada e o dragão*, ela tende a uma representação realista do espaço e das figuras. A última das obras analisadas é uma xilogravura do século XV, na qual figura um homem e um dragão. Trata-se de uma imagem veiculada por um livro chamado *Hypnerotomachia Poliphili*, impresso originalmente em Veneza, e remete a um trecho de um acontecimento narrado no texto. Apesar da distensão temporal e espacial, a imagem (assim como o conteúdo do livro) parece dialogar de maneira estreita com as artes da memória. É por meio desse diálogo transversal, conectado à memória, que o presente artigo procura costurar as relações dessa imagem com a obra do gravador pernambucano.

A abordagem metodológica adotada, conforme apresentada no parágrafo anterior, é a análise das imagens comparativamente. É a tentativa de construir um conjunto de relações entre elas. Para isso, a trajetória do artista deve ser colocada em paralelo com sua realidade vivida, com o contexto histórico e antropológico no qual estava envolvido, procurando estabelecer e compreender as conexões transversais com sua biografia. A observação do conjunto das obras de Samico em uma ordem cronológica permite identificar que algumas apresentam certas novidades, que passaram a ser incorporadas nas seguintes, em um processo de continuidades e rupturas, sobrevivências e transformações. A abordagem analítica das imagens possibilita identificar as causas que podem ter contribuído com as inovações desenvolvidas pelo artista e entender alguns desdobramentos dos sentidos potenciais adquiridos pelas figuras e formas.

A imagem é compreendida aqui como uma forma que pensa, procurando considerar a maneira como ela nos provoca a pensar, conforme foi proposto por Etienne Samain. Para o autor ela alimenta uma relação entre o que mostra e o que não mostra, que é a associação com "outras

imagens (visíveis/exteriores; mentais/interiores) e a outras memórias." Por um lado, ela veicula o pensamento de quem a produziu, por outro, o pensamento de quem a olhou. Independentemente dos autores e espectadores, ela combina "um conjunto de dados sógnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos)" que recebem sentidos associados entre si, ou associados com outras imagens (SAMAIN, 2012, p. 21-23).

Para Hans Belting, a noção de imagem está diretamente relacionada com o corpo, pois é o meio que recebe as imagens exteriores e gera as interiores (BELTING, 2014, p. 42-43). Nesse sentido, as xilogravuras de Samico carregam possibilidades potenciais de significado que extrapolam qualquer interpretação unívoca do que se faz visível. Ao contrário, estão abertas às múltiplas relações que podem ser estabelecidas. Para o autor armazenamos as imagens na memória e as reativamos pela lembrança. A experiência física de passar por um lugar é reproduzida na construção de lugares que o cérebro armazenou. As antigas técnicas de memorização se baseavam na lembrança de lugares conforme eram simuladas pelo cérebro: associavam imagens da memória a lugares recordados (BELTING, 2014, p. 89-91). A gravura de Samico apresenta uma profunda relação com a memória, por meio dos textos, mas principalmente pelas próprias imagens.

A sobrevivência das imagens da memória é discutida dentro do conceito de sobrevivência explorado e desenvolvido por Georges Didi-Huberman, a partir de suas interpretações sobre a obra de Aby Warburg, e como ele incorporou esse conceito da antropologia no campo da história da arte. Essa incorporação implicou o reconhecimento de novos objetos a estudar, mas também uma abertura no tempo da história da arte. É um tempo construído de reaparições transmitidas pela memória. As sobrevivências são marcadas por vestígios que não se reduzem apenas à existência física de objetos materiais, mas subsistem "nas formas, nos estilos, nos comportamentos, na psique", que reaparecem sempre reformulados. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 43-49)

Da realidade ao mito

Samico produziu sua primeira xilogravura em 1957, *Cena campestre* (fig. 1), no período em que iniciou seu aprendizado em gravura com Lívio Abramo, na oficina de gravura da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP).



Fig. 1 – Gilvan Samico, *Cena campestre*, 1957. Xilogravura, 26,5 x 18,9 cm.
Fonte: Acervo do autor.

Na parte central, a imagem apresenta um jovem sentado no chão, descalço, encostado em um tronco de árvore. Ao seu lado, ocupando o primeiro plano, há uma cabra deitada junto de uma touceira. Em um plano recuado, as três árvores que ocupam o canto superior direito indicam uma profundidade a partir de suas localizações e dimensões, mas também pela redução da luminosidade à medida em que se afastam. Segurando um objeto junto à boca, o jovem parece tocar uma harmônica. A construção das figuras é feita por entalhes precisos e seguros. As incisões finas, produzidas pela goiva manejada pelo artista, que definem a forma do menino e da cabra, indicam intimidade e delicadeza no desbaste da madeira. Assim como é econômica nos elementos, também o é no uso das texturas; poucas marcas resolvem um número reduzido de figuras e o ambiente ocupado por elas.

As linhas retas e sinuosas criam os contornos, as partes iluminadas, os volumes e texturas das superfícies, são formas orgânicas que materializam os gestos de Samico. As folhas iluminadas da touceira junto à cabra acompanham a curva de suas ancas, criando um ritmo que integra visualmente as duas figuras. O jovem se encosta na árvore, criando um ponto de tensão na parte em que as suas costas tocam a linha vertical do tronco, próximo ao galho cortado no lado oposto. A disposição de suas pernas, por sua vez, cria um movimento circular em espiral próximo ao centro da imagem. Isso confere uma dinâmica à sua figura inclinada para trás e contrasta com a estabilidade da cabra deitada, solidamente apoiada sobre as horizontais de suas pernas, na parte inferior. As grossas linhas luminosas dos antebraços do jovem convergem em direção à cabeça e concentram a atenção nesse ponto, precisamente no gesto de tocar um instrumento musical, em um tempo de lazer.

O tema dessa gravura não reflete a preocupação social presente na produção dos artistas ligados ao Ateliê Coletivo de Gravura, que durou até 1957. Contudo, a primeira gravura (com uma matriz em gesso) de Samico, *Pescadores*, produzida no período em que frequentava o Ateliê, em 1953, apresenta o tema do trabalho como integração com o contexto do qual fazia parte. Frederico Moraes aponta a preocupação dos integrantes do Ateliê em produzir arte como uma forma de educação política, daí a adoção do realismo social como modelo, o que teria gerado alguns dogmas estéticos. Era preciso representar a figura humana em cenas de trabalho ou com objetos que remetessem ao trabalho. A preocupação com a função social da arte era uma forma de lutar

contra a arte acadêmica na província e um processo de renovação na arte pernambucana (MORAIS, 1998, p. 7). Aracy Amaral cita esse mesmo viés de oposição à arte acadêmica e o dogmatismo que caracterizou as diretrizes do Ateliê. Com a perspectiva de uma renovação na arte pelo aprofundamento na realidade local, a problemática social teve forte penetração entre os artistas do Ateliê. (AMARAL, 1984, p. 190)

Cena campestre é o contrário. Tem um tema lírico, relacionado ao pastoreio, em harmonia com a natureza, como uma cena de Arcádia, um ambiente idílico habitado por pastores, uma espécie de paraíso perdido. É um tema recorrente na literatura e nas artes visuais. É uma alegoria de um acontecimento atemporal. Nesse sentido, se opõe às propostas realizadas no contexto do realismo social, que muitas vezes situavam eventos em um tempo e um local, até mesmo estabeleciam referências históricas. *Cena campestre* é um afastamento da realidade vivida, é como uma busca por uma utopia, por uma ingenuidade perdida. A narrativa mitológica ou fantástica dessa primeira xilogravura de Samico é algo que aparentemente vai atravessar toda a sua obra, até a sua maturidade, passando por uma variedade de temas literários das mais diversas fontes.

A iluminação e a síntese da imagem

Seu período de estudos com Lívio Abramo, entre 1957 e 1958, foi relativamente curto, ainda assim, Samico aprendeu a explorar as possibilidades de gravação, o uso de recursos gráficos na construção do espaço e das figuras. Frederico Morais escreveu para o catálogo da exposição "Samico: 40 anos de Gravura", realizada em 1997 no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e em 1998 no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, que "Lívio despertou em Samico o amor pelas texturas longamente elaboradas, ensinando-lhe tracejar e cortar o linóleo e a madeira com o objetivo de criar ritmos lineares e visuais cada vez mais autônomos". (MORAIS, 1998, p. 8)

Sua experiência com Oswaldo Goeldi no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas Artes, de 1958 a 1965, foi mais longa. Para o autor, Samico gravou atmosferas soturnas com um número restrito de traços e passou a tratar a cor como entidade autônoma por influência de Goeldi (MORAIS, 1998, p. 8-9). Durante esse período, as composições de Samico passaram por um conjunto de transformações que já foram apontadas em sua obra pelo autor:

juntamente com a introdução em sua gravura de um novo vocabulário temático, o branco emerge com toda força expressiva. Ao substituir o negro goeldiano e a fatura textural de Lívio Abramo, Samico realiza uma operação de limpeza do espaço gráfico, simultaneamente à introdução de um outro tempo. O tempo fora do tempo, mitomágico. Cor e textura reduzidos ao mínimo indispensável. A figura humana é pouco mais que um logotipo, e a natureza é reduzida ao seu estrutural básico. (MORAIS, 1998, p. 9)

Posteriormente, no texto para o catálogo da exposição "Samico: do desenho à gravura", realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2004, o curador Ronaldo Brito escreveu que: "O clareamento progressivo da gravura, a simetria a partir de um eixo central, o contorno, a supressão de qualquer imagem que lembre um espaço naturalista, e a perda do sentido de profundidade e perspectiva começam a se definir no início da década de 1960." (BRITO, 2004, p. 11)

Os autores mencionam a limpeza do espaço gráfico; a redução da cor e das texturas; a figura humana e a natureza sintetizadas ao estrutural básico; o clareamento da gravura; uma busca pela planaridade; um afastamento do espaço naturalista; a simetria e a mudança no contorno. Em suas primeiras gravuras, Samico definiu os contornos com linhas brancas, construindo as figuras com movimentos gestuais e soltos, com entalhes sutis e delicados da goiva. Esse procedimento foi transformado quando o artista passou a construir as figuras com o contorno definido por uma linha preta, não mais branca, o que implica o uso de uma técnica diferente. Para criar linhas pretas na xilogravura, é preciso gravar a madeira na área externa das figuras, assim como dentro delas, 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, e resulta em linhas mais rígidas.

O uso da linha preta foi, para Samico, uma forma de criar uma gravura com características brasileiras, pois achava que a sua era muito noturna. Em um encontro em Recife, no início dos anos 1960, com Ariano Suassuna, após Samico manifestar sua insatisfação com isso, Suassuna sugeriu a ele que se voltasse para o mundo do cordel como forma de buscar essas características brasileiras. Isso causou em si um impacto muito grande, que trouxe as lembranças de sua infância, pois ouvia histórias de folhetos quando era criança, que eram narradas por um empregado da família. Então

usou inicialmente os textos como fonte primária. Em seguida, o recurso de clareamento do espaço, como faziam os gravadores que produziam as imagens para as capas dos folhetos impressos. (SAMICO, 2004, p. 33)

Produzida em 1962, a gravura *Juvenal e o dragão – 1* (fig. 2), além do tema retirado da épica narrada oralmente que ouvia na infância, também apresenta a linha preta como contorno das figuras, o clareamento da imagem, a simplificação das formas, um afastamento de características naturalistas.

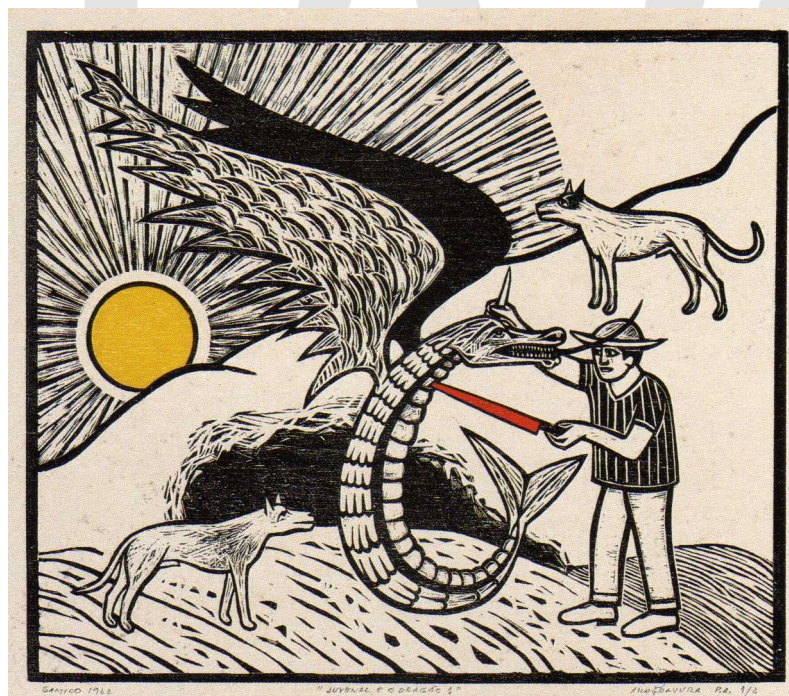


Fig. 2 – Gilvan Samico, *Juvenal e o dragão – 1*, 1962. Xilogravura, 33,7 x 39,4 cm.
Fonte: MORAIS, 1998, p. 70.

O dragão é a maior figura da imagem e está no centro dela, voltado para Juvenal à direita. À esquerda, um dos cães está atrás do dragão. O outro cachorro, na parte superior à direita, está afastado da cena da luta, apoiado sobre o morro onde fica a gruta do dragão. À esquerda, o sol em amarelo irradia uma textura que preenche quase toda a área do céu. O morro é definido por uma área branca e o interior da gruta em preto. O chão está dividido em duas texturas diferentes, uma diante da gruta, e outra menor atrás do jovem, mais fina e linear.

Juvenal enfrenta o dragão em um embate corporal, a questão central da narrativa. Com a mão direita segura o chifre, com a esquerda o golpeia com um facão colorido em vermelho. O réptil contorcido descreve uma espécie de espiral no centro da imagem, que se inicia com a cauda e se desenrola pelo corpo até a sua língua próxima à cabeça do jovem, sobreposta a ela. Enquanto um dos cães está próximo ao dragão e seu corpo se sobrepõe ao chão e à gruta, o outro está próximo da cabeça de Juvenal, sobreposto ao morro e ao céu. A superfície branca do morro sugere uma planaridade na imagem. A sobreposição do cão nessa área faz com que ele pareça flutuar sobre Juvenal.

Diferente de *Cena campestre*, predominantemente preta, nessa é possível verificar um predomínio do espaço claro. A maior parte das áreas está preenchida por texturas com padrões que tendem a uma regularidade, como as escamas do corpo do dragão e a camisa listrada de Juvenal, e outros padrões irregulares, como o chão sobre o qual se apoiam. Além das texturas no preenchimento das áreas, as cores desempenham um papel importante nessa composição. Uma delas é o vermelho do facão, que golpeia o dragão ao mesmo tempo em que aponta para o sol em amarelo, a maior figura colorida. Mais do que a cor, é a maneira como o sol foi feito, que o diferencia do resto da imagem; é nele que se pode verificar o uso de uma ferramenta de desenho técnico para a produção de uma forma precisa geometricamente. É o uso de um compasso para a definição da circunferência que diferencia esse elemento dos demais. A moldura externa parece ter sido produzida com o uso de uma ferramenta técnica para determinar a espessura uniforme da linha.

Mesmo sendo um artista originário de um viés artístico que tendia a representações mais realistas, Samico usou ferramentas como régua, esquadros e compassos em seu processo de criação e produção das gravuras, com maior ou menor intensidade. Ele declarou que:

O desenho pode ser executado com ajuda de régua, compasso etc. Porém, para gravar, eu o faço à mão livre. Para fazer uma circunferência, você pode simplesmente deixá-la achatada de um lado. (...) Eu não; faço no compasso, porque na minha gravura ela tem que ser perfeita. (...) o todo pede que cada elemento seja muito bem colocado, pensado e executado. (SAMICO, 2004, p. 44)

Por um lado, as ilustrações das capas das pequenas brochuras da literatura de cordel contribuíram com uma busca pelo clareamento da imagem; por outro, as narrativas foram incorporadas como temas, utilizados por Samico ao produzir as gravuras. Quando era criança, o artista ouvia as longas

poesias épicas narradas oralmente, como *A história de Juvenal e o dragão*. Recorreu às memórias da sua infância para buscar os temas, em um processo de construção de uma arte brasileira. Contudo, a memória nem sempre é precisa, e, após terminar a primeira gravura de *Juvenal e o dragão – 1*, lembrou que na história Juvenal tinha três cães. Isso fez com que produzisse, no mesmo ano, uma segunda xilogravura com o mesmo tema e com o título *Juvenal e o dragão* (fig. 3), corrigindo a falta do terceiro cão da primeira.



Fig. 3 – Gilvan Samico. *Juvenal e o dragão*, 1962. Xilogravura, 45 x 51,5 cm.
Fonte: BRITO, 2004, p. 37.

Essa obra mantém a disposição do dragão e de Juvenal semelhante à outra, as diferenças entre as imagens, porém, são marcantes. O acréscimo do terceiro cachorro e das três pombas; a remoção do sol; a disposição das figuras diante da gruta; a localização dos cães em relação à luta; a forma do morro; o tratamento regular das texturas; a localização das cores. Tudo isso são diferenças que operam transformações na forma e no sentido da imagem.

A opção por não representar o sol retira a área em amarelo, a textura dos raios e a iluminação do céu, que passa a ser preto. Isso também excluiu o uso de uma ferramenta de desenho técnico da execução da gravura (com exceção do contorno externo, que também faz parte da imagem). Ainda assim, a limpeza gráfica e a regularização das texturas tendem para uma geometrização do espaço gráfico, para uma simplificação das formas e a representação de um espaço plano. As texturas se limitam às linhas horizontais do chão, na parte inferior, e à entrada da gruta. O chão e os morros são áreas brancas e o céu em preto apresenta apenas a textura da madeira. A ausência de uma escala variada de luz e sombra provoca um achatamento no espaço da imagem; a construção de um espaço que não corresponde, necessariamente, à representação da realidade. Um lugar imaginado, onde narrativas fantásticas podem acontecer.

Nessa limpeza da imagem, os cães com os pelos malhados substituíram os anteriores com a textura linear, e as pombas apresentam linhas sutis que acompanham as suas formas. As texturas se concentram fundamentalmente nas duas figuras principais da narrativa. Juvenal, com a calça listrada e a camisa xadrez, e o dragão, a única figura colorida. A regularidade é uma das principais diferenças entre a primeira e a segunda versão do tema. Se na primeira, grandes áreas são preenchidas por variadas texturas irregulares, na segunda elas se concentram em poucas figuras, são mais elaboradas e precisamente executadas.

Nas duas xilogravuras, o dragão está na mesma posição, mas seu tratamento gráfico é distinto. A forma do ventre é semelhante em ambas, e o dorso, na segunda, foi feito sem escamas, apenas preenchido pelo vermelho. É nas asas que a diferença se faz mais evidente. Na primeira gravura, uma delas é preta e a outra contém uma textura que combina pequenas linhas curvas. Na segunda, as asas são coloridas, e parecem membranosas como as de um morcego. As linhas partem de uma base preta e divergem conforme se aproximam da extremidade, enquanto as cores intercaladas estabelecem um ritmo visual.

Imagem e texto

A *história de Juvenal e o dragão* foi escrita pelo poeta e editor Leandro Gomes de Barros (1865-1918). A edição fac-similar do folheto produzido por Barros está em domínio público, disponível em mídia digital, na pasta de folhetos raros de Leandro Gomes de Barros; faz parte da Coleção Sebastião Nunes Baptista, Poemas Completos, da página na internet da Fundação Casa de Rui Barbosa. A história narra as peripécias de Juvenal, um rapaz pobre que herda três carneiros com a morte de seu pai, deixa sua irmã aos cuidados do padrinho e parte. Logo troca os carneiros por três cachorros mágicos que o acompanham em sua busca por aventuras e o ajudam a vencer um dragão, libertando, assim, uma princesa de ser devorada pelo monstro. A princesa se apaixona por seu salvador, mas o moço a deixa com a promessa de retornar depois de três anos e parte em busca de mais aventuras. Durante o caminho de volta ao reino, para obter os méritos de herói, o cocheiro diz à princesa que confirme ao monarca que foi ele quem matou a besta, ameaçando matá-la caso ela se recusasse a fazê-lo. Ao chegar à cidade, o cocheiro conta que foi ele quem matou o dragão. O rei, por acreditar que o traidor era o verdadeiro herói, promete a mão de sua filha ao vilão. Durante três anos, a princesa consegue atrasar o dia do casamento alegando estar doente. Mas o rei finalmente marca a data das bodas de sua filha, que coincide com o dia do retorno de Juvenal. O herói acaba por desmascarar o vilão libertando a princesa novamente. Ao desposar a princesa no final da história, Juvenal manda um cortejo buscar sua irmã, e então finalmente seus cães, considerando sua missão terminada, transformam-se em pássaros e partem. (BARROS, 19--?)

Ao produzir uma segunda gravura para corrigir a falta da primeira, Samico transformou o espaço gráfico e as figuras, mas também modificou a narrativa visual. O acréscimo das três aves introduz um tempo futuro ao momento da luta, precisamente o que é revelado nos últimos versos da poesia. Situadas no canto superior direito, voando para fora da imagem, parecem encerrar a história fantástica. Também introduzem o aspecto mágico dos cães. Um deles, chamado Rompeferro, teve uma participação central na luta: farejou debaixo da asa esquerda um ponto fraco do dragão, onde mordeu e fez com que o monstro sucumbisse e fosse derrotado.

A luta de um herói contra um dragão é um tema mitológico que se repete em uma variedade de livros, contos populares, lendas, hagiografias. De um modo geral, está relacionada com a existência de um dragão que aterroriza uma cidade ou um reino, cuja intervenção do herói a liberta da

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/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

ameaça externa. De acordo com Mircea Eliade, para o pensamento religioso de sociedades tradicionais, na concepção do espaço há uma oposição entre o território habitado que foi sacralizado, um *Cosmos*; e o espaço desconhecido e indeterminado que cerca esse território, um *Caos*. Como o território habitado foi criado imitando a obra divina, “os adversários que os atacam são equiparados aos inimigos dos deuses, aos demônios, e sobretudo ao arquidemônio, o dragão primordial vencido pelos deuses nos primórdios dos tempos.” O ataque a esse território “equivale a uma desforra do dragão mítico, que se rebela contra a obra dos deuses.” A vitória do herói repete a vitória do deus contra o dragão. “O dragão é a figura exemplar do monstro marinho, da serpente primordial, símbolo das águas cósmicas, das trevas, da noite e da morte – numa palavra, do amorfo e do virtual, de tudo o que ainda não tem uma forma.” (ELIADE, 1992, p. 46-47)

Como animal pertencente apenas ao imaginário, o dragão não tem uma forma preconcebida. É um animal híbrido, que pode ser associado com vários outros e possuir diferentes significados, dependendo da narrativa mitológica.

Esse tema mitológico se repete em *A história de Juvenal e o dragão*, que é uma variação de um conto popular francês, *Le conte de l'homme aux trois chiens* (A história do homem com três cães) (DELARUE, 1994, p. 101-102). Há algumas diferenças, mas coincidem os três carneiros recebidos do pai, que são trocados por três cachorros mágicos; com o auxílio de um dos cães o jovem mata um monstro para libertar a filha de um rei, retorna depois de um período, desmascarando um impostor e se casando com a princesa. Apesar de ter sido colocada por escrito por Barros, o principal veículo de transmissão da literatura de cordel era a voz. Foi por meio de uma narração oral que Samico teve contato com essa história na infância. Ele não recorreu a um texto impresso, mas buscou em sua memória aquilo que lembrava da história para fazer as gravuras.

Para Paul Zumthor, nas longas durações das canções de gesta medievais, a tradição é constituída pela obra de memória. A voz do recitante atualiza o texto, que existe de modo latente, até que o mesmo recitante ou outro o retome. Quando a voz é o instrumento da tradição, ela é por natureza variante. Essa característica o autor chama de *mouvance*, é aquilo que é móvel, flutuante, passível de se modificar, de assumir novas formas. Funciona como uma rede de vocalidades, a partir do

dado tradicional existente na memória do intérprete e do grupo ao qual ele pertence, e o texto reproduz esse dado mais ou menos fielmente conforme cada situação. (ZUMTHOR, 1987, p. 160-161)

Pode-se entender as duas versões que Samico produziu de *Juvenal e o dragão* como parte de uma rede de textos e imagens sobre um mito, que é construída coletivamente. Foram criadas a partir de imagens da memória, feitas de esquecimentos e lembranças, que se transformam e se adaptam. Ampliando o sentido de *mouvance* além do âmbito da literatura medieval, é possível utilizar esse conceito para compreender o processo de adaptação de um tema ao transitar entre diferentes textos e imagens. Essa capacidade de se adaptar contribui com a sobrevivência de um mito.

Para Zumthor, a voz inspirada pela memória é dotada de uma autoridade particular em uma sociedade de tradição oral. O discurso pronunciado pela voz requer maior atenção e penetra mais profundamente na memória (ZUMTHOR, 1987, p. 161-167). É possível imaginar a potência que essa história adquiriu na memória de Samico. É um tema que ficou guardado no fundo de suas lembranças, latente, como possibilidade de vir a ser algo; que se manifestou quando o artista buscou suas memórias da infância.

O tema, a técnica e a racionalização geométrica

A conexão entre sua produção artística e a literatura de cordel foi, para Samico, uma maneira de criar uma obra que possuísse características brasileiras. A busca por uma identidade artística nacional, apoiada nas manifestações folclóricas ou na cultura popular, foi uma perspectiva adotada pelo grupo que veio a compor posteriormente o Movimento Armorial, em Pernambuco, com Samico e seu amigo Ariano Suassuna. Mas também foi uma busca que esteve no centro das preocupações do Modernismo brasileiro, especificamente da vanguarda que surgiu da Semana de Arte Moderna de 1922.

De acordo com Maria de Fátima Morethy Couto, a partir de 1924 os artistas da vanguarda modernista procuraram promover a construção do que entendiam que fosse uma cultura *verdadeiramente* nacional, por meio de uma arte livre de interferências externas. Essa tendência prevaleceu até o final da década e se consolidou em 1930, com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, em um

governo totalitário e centralizador. Vargas “utilizou a arte e a cultura como agentes de coesão social” e empregou “artistas e intelectuais partidários dos preceitos modernistas.” A autora aponta que Mário de Andrade foi um “personagem-chave” na construção nacionalista do Modernismo brasileiro. Defendia a independência da arte produzida no país, pretendendo definir quais formas de expressão artística seriam, ao seu ver, mais adequadas para representar a realidade brasileira. Via no expressionismo, em detrimento do cubismo, o estilo que teria essa potência. O escritor acreditava que o artista deveria representar uma cultura local. Pregava o uso de “temas folclóricos e populares como forma de suprimir o abismo existente entre arte erudita e popular”. (COUTO, 2004, p. 22-34) Por um lado, a busca de Samico por uma arte brasileira se aproximava da proposta do Modernismo, que procurava se voltar para o folclore e a cultura popular como fonte temática. Por outro lado, também se afastava desse caminho, ao abandonar a vertente do realismo social e criar uma nova maneira de representar esses temas.

Samico trabalhou a partir do tema, mas também a partir da forma, para encontrar uma identidade brasileira em sua obra. Dessa maneira, operou uma transformação no espaço, abandonando o viés realista, removendo e simplificando as texturas, como nas gravuras de *Juvenal e o dragão*. Partindo dessa economia de elementos, a profundidade, as texturas e as cores das imagens vão passar a receber uma nova forma de composição. Aos poucos, o artista produziu xilogravuras com maiores dimensões, longamente estudadas, com texturas elaboradas e executadas com precisão geométrica, profusamente coloridas. A representação do espaço abandonou quase completamente a profundidade, criando o que Samico chamou de compartimentação da imagem (SAMICO, 2004, p. 44), como a gravura produzida no ano de 2000, *A espada e o dragão* (fig. 4).



Fig. 4 – Gilvan Samico. *A espada e o dragão*, 2000. Xilogravura, 93 x 48,7 cm.
Fonte: BRITO, 2004, p. 67.

Essa repetição do tema do combate com um dragão praticamente abandona a tridimensionalidade. A profundidade é sugerida apenas em algumas sobreposições, mais marcadamente no espaço ocupado pelo dragão. Está orientada verticalmente e é dividida entre a parte superior, com um terço da altura, local onde está situado o cavaleiro; e a parte inferior, com dois terços da altura, onde se localiza o dragão. A construção geométrica da imagem é evidente não somente nas texturas, mas também na representação do espaço. Cada um dos compartimentos que o artista criou é delimitado por uma moldura; branca no superior e preta no inferior. Esse enquadramento é feito na maior parte de suas gravuras. Há uma preocupação em criar o que Samico chamou de “uma espécie de arquitetura, que é o arcabouço onde possíveis histórias possam acontecer” (SAMICO, 2004, p. 44). Nesse sentido, ao subdividir o espaço, o artista criou lugares arquitetônicos onde insere figuras que participam das histórias fantásticas. O espaço mítico é apresentado de maneira racional, adotando padrões geométricos.

Durante o período em que morou no Rio de Janeiro, além de ter estudado gravura com Goeldi, Samico trabalhou em um escritório de engenharia e arquitetura, transferindo projetos arquitetônicos para papel vegetal, com o uso de tinta nanquim. Também trabalhou com seu conterrâneo Aloísio Magalhães em seu escritório de comunicação visual, que recém havia aberto, até 1965, quando deixou de morar no Rio de Janeiro, retornando para Pernambuco (FONSECA, 2020, p. 626-627). É possível inferir que essas experiências transdisciplinares, por meio do desenho, tenham se misturado em seu processo de criação artística e contribuído com a organização geométrica e racional do espaço que o artista promoveu em suas obras. Na arte no Brasil, a construção de um espaço racional, organizado geometricamente, ocorreu de maneira acentuada durante os anos 1950. O uso de ferramentas técnicas foi comum entre artistas relacionados ao concretismo, que seguiam preceitos da Bauhaus.

Segundo Morethy Couto, em meados dos anos 1950, a arte concreta prevaleceu em relação à abstração lírica, como referência para parte do meio artístico brasileiro.

O desejo de construir uma sociedade nova e moderna, regida por modelos racionais, certamente contribuiu para a difusão (...) de uma arte imbuída de uma ideologia progressista. Convencidos do papel capital que as descobertas científicas poderiam desempenhar para a transformação do real, numerosos artistas e críticos engajaram-se com empenho em uma arte seduzida pela técnica e baseada em concepções matemáticas. (COUTO, 2004, p. 75-78)

A referência que Samico faz às subdivisões de suas gravuras como uma espécie de arquitetura permite alinhar seu pensamento com esse uso de modelos racionais, por meio de uma técnica apoiada em padrões matemáticos. A simplificação de elementos visuais, a sintetização e geometrização das formas, o uso de instrumentos de desenho geométrico para construir as imagens e expressar visualmente uma ideia é algo próprio às outras atividades que Samico desenvolveu paralelamente à arte. A sua maneira de pensar visualmente parece integrar diferentes áreas de conhecimento, mas que se tocam e, em alguns limites, podem se misturar, como foi proposto pela Bauhaus: a integração entre as diferentes artes, a inclusão do conhecimento artístico nos processos de produção industrial.

Para Morethy Couto, com o processo de industrialização do Brasil, o artista foi visto como participante de um projeto de construção de uma sociedade moderna, “trabalhando no domínio da estética industrial, da tipografia, das artes gráficas.” Deveria recusar as antigas formulações plásticas e “criar novas formas de expressão, compostas segundo princípios sistemáticos, concebidas em série e acessíveis a todos” (COUTO, 2004, p. 81-82). Esses princípios parecem estar incorporados na obra de Samico, pela preocupação em encontrar uma solução formal separada do realismo social e pela integração transdisciplinar da sua técnica de produção. Muito antes de *A espada e o dragão*, as gravuras com Juvenal apresentam esses indícios claramente.

A imagem e os lugares da memória

Em *A espada e o dragão*, a parte superior representa o espaço celeste, e a inferior corresponde ao espaço terrestre. Acima, inserido em uma forma quadrilobada, típica de vitrais em igrejas católicas, o cavaleiro em seu cavalo branco se direciona de uma área branca, iluminada, para uma zona de sombra formada por linhas horizontais. Por não estar apoiado sobre nenhuma base parece situado em um espaço celestial. A presença dos astros ao seu redor e a estampa de raio em suas roupas, como um atributo intrínseco ao personagem, atuam reforçando o aspecto cosmológico do espaço. Abaixo, o dragão está apoiado sobre uma espécie de púlpito, ou altar ornamentado, conferindo um ar hierático à figura. Se sobrepõe ao púlpito, à nuvem acima, e à terra, definida pela linha curva em azul da superfície. Assim como na gravura *Juvenal e o dragão*, é a figura que tem a forma e as texturas mais elaboradas, além de ser a mais colorida. Suas múltiplas texturas renunciam à representação da realidade e priorizam a decoração da figura.

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/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Se pelo lado formal as obras de Samico têm uma originalidade de cunho regional, pelo lado temático elas dialogam com a atemporalidade e a amplitude da abrangência do mito. Simbolicamente o cavaleiro e o dragão remetem ao tema da luta do bem contra o mal. Mesmo que a ação do cavaleiro diretamente contra o dragão não esteja representada, a espada cravada em seu peito indica que ocorreu um combate, e que ele foi vencido. Ao vencer o monstro, o cavaleiro situado no espaço cósmico repete o ato primordial dos deuses. O dragão vencido remete à domesticação do desconhecido, à transformação do *Caos* em *Cosmos*, à fundação de um novo local com a proteção dos deuses.

O uso de imagens que correspondem ao bem e ao mal, situadas em lugares, arcabouços, construídos arquitetonicamente por Samico, lembram os esquemas da arte da memória que, segundo Frances Yates, foi elaborada no ocidente pelos gregos e contribuiu, na Idade Média, com a formação de um sistema de imagens apoiado na relação de oposição entre o bem e o mal. O poeta grego Simônides de Ceos propôs que, para treinarmos a faculdade da memória, deveríamos escolher lugares e formarmos imagens mentais desses lugares, em seguida criar imagens das coisas que devem ser lembradas e colocá-las ordenadamente nesses lugares. A formulação do poeta sobre o aperfeiçoamento da memória levou a um modo de construção de imagens inseridas em lugares ordenados e ecoou por diversos momentos na arte da memória e na Arte, passou por modificações conforme a época e a interpretação feita, mas manteve sua essência. (YATES, 2007, p. 17-18) Apesar de não ter a subdivisão do espaço gráfico em diferentes lugares ordenados, como em *A espada e o dragão*, as gravuras de *Juvenal e o dragão* são limitadas por linhas pretas nos contornos, paralelas às extremidades da madeira. Com isso, o artista criou um lugar dentro do qual inseriu imagens de figuras relacionadas ao bem e ao mal, retiradas de suas lembranças, imagens internas que foram transformadas, reconfiguradas, reformuladas, reinventadas, reimaginadas em uma narrativa visual; oriunda de uma obra literária, mantida na memória e transmitida pela oralidade, incorporando princípios mnemônicos.

O *Ad Herennium* é considerado por Yates como a principal fonte para a arte clássica da memória, tanto grega quanto romana. Trata-se de um manual de Retórica escrito por um professor romano dessa arte liberal. Nesse texto, as técnicas de memorização dos discursos se apoiam na proposta de Simônides de Ceos, de criar lugares (*loci*) e imagens. No texto, um lugar (*locus*) pode ser uma casa,

um espaço entre colunas, um arco, um canto, uma fachada, em geral a referência é arquitetônica. As imagens são formas, símbolos do que deve ser lembrado. (YATES, 2007, p. 21-24) A relação da compartimentação do espaço, com as referências arquitetônicas na obra de Samico, parte das próprias reflexões do artista. Em *Juvenal e o dragão*, essa referência tampouco é visível, trata-se de uma interpretação. Mas a *compartimentação* da imagem fica evidente em gravuras como *Apocalipse*, de 1964; *Suzana no banho*, de 1966; e *A luta dos anjos*, de 1968. A elaboração mais detalhada desses compartimentos no espaço gráfico leva a sutis referências arquitetônicas; como a forma quadrilobada em *A espada e o dragão*. Dentro dela, as figuras parecem se organizar como em um vitral, com múltiplos detalhes coloridos e suas molduras com arcos paralelos. A subdivisão do espaço exterior a essa forma de janela participa de sua construção, interfere formalmente nela, ao mesmo tempo em que dela sofre interferências. Por um lado, interrompe a moldura, criando um ritmo intercalado de claro e escuro entre a parte de cima e a parte de baixo; por outro lado, o próprio espaço é determinado na parte inferior por um dos arcos e parte da própria moldura na subdivisão criada pelas linhas oblíquas.

Segundo a autora, os escolásticos Alberto Magno e Tomás de Aquino estudaram a arte da memória para a memorização dos sermões e para a criação de imagens correspondentes às virtudes e aos vícios, ao bem e ao mal. Visavam preparar os pregadores dominicanos para memorizar os sermões que ensinavam aos fiéis, para se afastar do caminho do Inferno, evitando os vícios, e buscar as virtudes como via para o Paraíso. Contudo, tiveram um alcance além desse uso ligado à oratória. Eram utilizados também para a decoração das paredes das igrejas, de modo que os fiéis, quando estivessem no local de culto recebendo os ensinamentos por meio dos sermões, pudessem também memorizar a oposição entre as virtudes e os vícios ao visualizar nos afrescos as imagens correspondentes ao bem e ao mal, inseridas em lugares, criando imagens mentais (YATES, 2007, p. 80-84). Assim como os artistas e os fiéis medievais que recebiam os ensinamentos dos padres pregadores, Samico criou imagens mentais, a partir dos ensinamentos cristãos, do que ouvia e via nas igrejas, durante sua infância, imagens da mitologia cristã apoiadas na oposição entre o bem e o mal, guardadas na memória. Essas lembranças se misturaram às histórias em versos que ouvia sobre animais mágicos e heróis que combatem dragões.

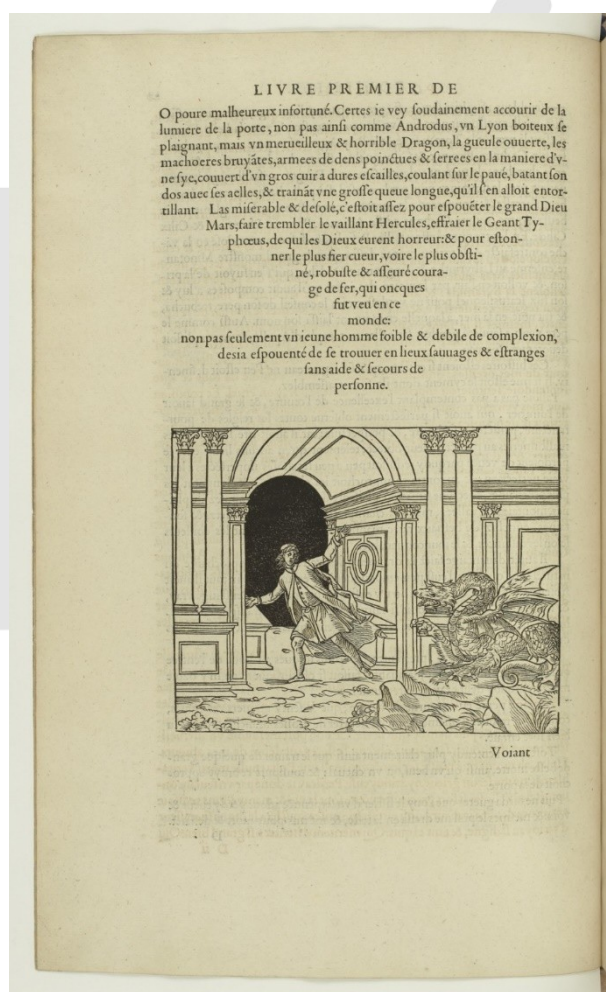
Os compartimentos, os lugares arquitetônicos das gravuras de Samico, que têm diferentes formas e estão dispostos ordenadamente, com imagens habitando em seu interior, não poderiam ser comparados com os *loci*, que tinham a finalidade de criar espaços para guardar os argumentos na memória, como sugerido pelo professor romano de Retórica que escreveu o *Ad Herennium*? Não seriam as imagens de criaturas incomuns, impressionantes, formuladas em um imaginário cristão conforme as recomendações de Aquino e Magno, que teriam sido duradouramente gravadas na memória de Samico, por serem de fácil memorização, para virem à tona em um futuro e serem transformadas por meio de sua imaginação em suas gravuras?

Embora os fins, a época e o lugar não sejam os mesmos, é possível observar essa característica de imagens em lugares dispostos ordenadamente na obra *A espada e o dragão*, assim como em outras gravuras do artista. Samico não criou intencionalmente lugares com imagens para imprimir algo que ele quisesse que fosse memorizado, mas é possível inferir que os princípios de memorização criados, desenvolvidos, ou sistematizados pelo poeta grego, e as consequentes relações entre imagem e texto e entre o campo das percepções e o campo da imaginação, tenham marcado profundamente a cultura ocidental. Em outras palavras, a organização espacial da gravura de Samico se assemelha aos princípios de formulação de lugares e imagens propostos pela arte da memória. Sua gravura indica a sobrevivência dos lugares da memória.

O ensinamento dos escolásticos Magno e Aquino teve um alcance além das paredes das igrejas góticas. Os livros, como os códices iluminados desse mesmo período estilístico e alguns dos primeiros livros impressos, apresentam características que os conectam com a arte da memória. Entre os incunábulo xilográficos,² cabe mencionar os *Ars memorandi per figuras evangelistarum* (A arte de lembrança por figuras dos evangelistas), criados, provavelmente para clérigos com uma instrução limitada, como um tipo de guia de memória para os ensinamentos dos Evangelhos por meio de figuras com poucos textos. Outro incunábulo também apresenta imagens que parecem dialogar com a arte da memória. Trata-se do livro chamado *Hypnerotomachia Poliphili*, ou *Batalha de Amor em Sonho de Polifilo*. Impresso originalmente em 1499 em Veneza, foi editado e publicado por Aldus Manutius. A autoria do texto é atribuída a um padre e monge dominicano chamado Francesco Colonna.³ A xilogravura está localizada no Livro Primeiro, fôlio 19 v, e apresenta o protagonista (Polifilo) e um dragão (fig. 5).

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/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 5 – *Hypnerotomachia Poliphili*, fólio 19 v, 1546. Xilogravura, 29,5 x 22 cm.
Fonte: Biblioteca nacional da França, Paris. Disponível em:
<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600169w>>. Acesso em: 24 nov. 2020.

A imagem corresponde à parte do texto que narra o momento no qual Polifilo foge de um dragão por um caminho que o leva a vias e cruzamentos labirínticos. Esses caminhos perdem a claridade, e ele precisa caminhar no escuro. Essa gravura se diferencia fundamentalmente de *A espada e o dragão* por apresentar uma construção perspéctica do espaço, também porque não há um combate, mas o homem se afasta do dragão. As figuras de ambas são definidas com o uso da linha preta no contorno. Na imagem do livro renascentista, também é possível identificar a criação de lugares distintos, a localização de figuras nesses lugares, assim como a relação com espaços arquitetônicos. Apesar de apresentar uma relação de lateralidade com Polifilo, o dragão está situado em

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/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

um lugar na parte inferior, marcado pela presença de elementos naturais e orgânicos, como vegetais e pedras, sobre uma plataforma. Esse espaço contrasta com a parte superior da imagem, que apresenta uma variedade de elementos arquitetônicos.

A lateralidade entre Polifilo e o dragão também é identificada entre Juvenal e o dragão, contudo o movimento é o que articula a diferença. Apesar de uma representação rígida e estática de Juvenal, é figurado o momento preciso no qual ele golpeia o dragão e é ameaçado pela língua do monstro próxima de sua cabeça. O movimento sugerido de Polifilo corresponde a um afastamento do dragão. Ele está situado à entrada de um portal que dá acesso a um espaço com o fundo escuro, para onde se direciona. Além das colunas que estruturam a abóbada do corredor, há outras quatro avançadas em relação à superfície da parede, duas em cada lado do portal, sugerindo a presença de um pórtico de entrada. O ponto de fuga da perspectiva deslocado à esquerda coincide com a direção tomada por Polifilo. A perspectiva e a referência à arquitetura Clássica, por meio dos capitéis coríntios, são próprias do Renascimento, e a imagem apresenta características que sugerem o uso da arte da memória: a criação de lugares arquitetônicos e a localização de figuras nesses lugares distintos.

Além do que se observa nas imagens, o título completo do livro sugere que o autor tem a preocupação em produzir um conteúdo que deva ser memorizável. "Hipnerotomaquia, ou Discurso do sonho de Polifilo, deduzindo como Amor a luta pela oportunidade de Polia. Sob a ficção do que o autor mostra que todas as coisas terrenas são apenas vaidade, tratado de vários assuntos aproveitáveis e dignos de memória."⁴

É muito provável que o autor (atribuído) do texto, por ser um monge dominicano, conhecesse os ensinamentos dos escolásticos e também dos dominicanos Alberto Magno e Tomás de Aquino sobre a arte da memória e a sua relação com o bem e o mal, os caminhos das virtudes e dos vícios. A formulação do pensamento escolástico se deveu, em grande parte, ao acesso a obras que foram desconhecidas durante a Idade Média. A escolástica promoveu uma ascensão do pensamento aristotélico, até então ignorado pela sociedade do ocidente cristão.

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/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

A racionalização do espaço na arte

O contato com a cultura árabe foi o que possibilitou à cristandade um acesso a determinadas obras filosóficas e científicas do mundo antigo. À medida que as cidades da península ibérica, ocupadas pelo Islã, eram tomadas pelos reis cristãos, suas riquezas culturais se tornavam acessíveis à cristandade. Segundo Julio Valdeon, algumas se tornaram pontos de convergência de intelectuais atraídos pela possibilidade de traduzir obras para o latim. Nos séculos XI e XII foram traduzidos tratados astronômicos e astrológicos, textos de filósofos muçulmanos como Al-Farabi, Avicena e Averróis, o *Almagesto* de Ptolomeu, obras de Aristóteles, Arquimedes, Euclides e Hipócrates (VALDEON, 1983, p. 85-87). A conquista da península ibérica pelos cristãos foi um período que durou alguns séculos. Desde a ocupação muçulmana, no século VIII, até o final do século XV, com a conquista do reino de Granada, entre batalhas e conflitos, também houve um processo de troca entre as culturas cristãs e muçulmanas. Houve a tradução de livros para o latim e línguas vernáculas e o conseqüente desenvolvimento de um pensamento científico no ocidente cristão. Foram traduzidos livros de ciências naturais, aritmética, astronomia, tratados médicos, musicais, óticos.

Essa penetração do pensamento racional transformou a relação da cristandade com a produção das imagens. O uso da perspectiva foi uma forma de racionalização matemática. Segundo Erwin Panofsky, Giotto e Duccio promoveram em seus afrescos a concepção da superfície pictórica como um plano através do qual se enxerga um espaço. É organizado a partir de uma estrutura de linhas ortogonais, da obliquidade e da convergência, não para um único ponto, mas sobre diversos pontos em um eixo vertical. Esse processo de construção perspéctica foi aperfeiçoado por outros artistas, mas fundamentalmente pelo arquiteto Filippo Brunelleschi e pelo pintor Masaccio, que desenvolveram a perspectiva com um único ponto de fuga. Mas a construção perspéctica ganhou sua formulação matemática precisa com os estudos de Leon Battista Alberti. Em seu tratado *De pictura*, publicado em 1450, Alberti apresentou o sistema matemático que determina com precisão os intervalos da profundidade na perspectiva com um ponto de fuga. Com isso ocorre a união de corpos e intervalos de espaço segundo determinadas leis fundadas matematicamente. (PANOFSKY, 2003, p. 120-125)

A criação de um espaço racionalizado matematicamente na arte ocorreu socialmente junto com o uso de artefatos tecnológicos, próprios de uma nova sociedade que afluía a partir de descobertas científicas; como os dispositivos de desenho desenvolvidos por artistas renascentistas. Na pintura, passou a ser feito o uso de óleos combinados com secantes para dissolver os pigmentos. A combinação de novas ligas metálicas permitiu o uso de tipos móveis para a impressão de livros em grandes quantidades. O uso de gravuras combinadas com os textos, como em *Hypnerotomachia Poliphili*, permitiu uma difusão das imagens.

A impressão se constituiu como uma nova forma de uso da imagem. Isso foi possível pelo desenvolvimento das técnicas de gravação, tanto em blocos de madeira como em chapas metálicas. Outros dois fatores foram fundamentais nesse processo: a invenção do papel e da tinta preta para impressão. A fabricação do papel em grande quantidade possibilitou a obtenção de um suporte mais barato para as imagens. Isso promoveu uma expansão na quantidade de imagens, não apenas nos livros e coleções, mas também com as impressões em folhas avulsas.

O preto da tinta gráfica é intenso e escuro. Ao ser transferida, por meio de uma forte compressão entre a matriz e o papel, a tinta não se deposita apenas na superfície, ela se mistura com as fibras do papel. Os primeiros papéis usados na Europa não eram brancos, mas com tonalidades de bege. O desenvolvimento da indústria permitiu a produção de papéis de melhor qualidade, mais duráveis e mais brancos. Isso tornou possível um novo tipo de imagens, com um contraste marcante entre branco e preto, e o consequente desenvolvimento de uma nova possibilidade de uso da imagem.

O uso desse novo material industrializado como suporte para as imagens, dotado de uma leveza e flexibilidade, contribuiu com a possibilidade de transportar essas imagens. Além de leve e fácil de ser transportada e acumulada, a possibilidade de ser produzida em grande quantidade fez da imagem impressa um objeto mais barato do que as pinturas coloridas, produzidas individualmente. As imagens impressas passaram a ser visualmente acessíveis a uma quantidade maior de pessoas, sensibilizando suas memórias.

As gravuras de Samico parecem organizar um amadurecimento desse espaço gráfico, que surgiu a partir das novas possibilidades abertas pelo uso da imagem impressa. O artista fez uso da xilogravura como linguagem, gravando a madeira durante anos e produzindo tiragens a partir dessas matrizes. Chegou na formulação geométrica que marca sua obra tardia, por meio da qual produziu, durante anos, uma gravura por ano.

Como artista, Samico parece se engajar em um projeto de construção de uma sociedade moderna, conforme a noção apresentada anteriormente por Morethy Couto, um artista que atuou no campo das artes gráficas, no domínio de uma estética industrial. Se expressou por formas compostas por princípios matemáticos, em obras concebidas em série. (COUTO, 2004, p. 81-82) Samico utilizou a matemática na composição de suas gravuras. Construiu um espaço racional não como reação ao irracional, mas como maneira de sistematizar o mítico, uma organização de lugares arquitetônicos onde acontecem narrativas fantásticas, carregadas pela memória.

Considerações finais

É preciso pensar a imagem a partir do que ela apresenta, do que faz visível, daquilo que é imanente. É preciso considerar sua potência, sua capacidade de vir a ser, o pensamento que ela desperta. Para Samain, as ideias veiculadas por uma imagem são possíveis porque ela “participa de histórias e memórias que a precedem”, se alimenta dessas lembranças ao reaparecer no agora e num futuro. Ela pertence a um tempo “longínquo, tempo mítico que a fecundou, formou-a lentamente e permanece capaz de fazê-la renascer e reviver um dia”. A imagem carrega a memória de um passado ao ser atualizada e ritualizada em uma nova forma (SAMAIN, 2012, p. 33-34). As imagens da arte da memória, desenvolvidas por um tempo de longa duração, sobrevivem nas gravuras de Samico. Os lugares arquitetônicos construídos geometricamente pelo artista atualizam um passado de organização do pensar e agir de forma racional e do memorizar ideias e discursos. As figuras que habitam esses lugares despertam temas mitológicos e participam de narrativas atemporais. Interação entre si, interação com seus lugares e com figuras da memória.

Ao prolongar o tempo de um olhar posto sobre a face visível da imagem, ela nos leva ao encontro de outras imagens, situadas em camadas profundas de nossas lembranças. A imagem se dissolve, “misteriosa, num passado anacrônico, ela se movimenta e reaparece, transfigurada, na elipse de

uma história humana” (SAMAIN, 2012, p. 34-35). O espaço geométrico bidimensional criado por Samico rompe com a profundidade, dialogando diretamente com a superfície do papel, marcada pela tinta. Torna imagens visíveis.

Para Belting, os seres humanos são criadores e herdeiros de imagens, “estão ligados a processos dinâmicos de modificação, esquecimento, redescoberta e reinterpretação das mesmas” (BELTING, 2014, p. 81-82). A obra de Samico é um processo de transmissão e sobrevivência, escolhe transmitir conscientemente determinadas imagens como modelos, mas é marcada pela memória coletiva. Há histórias hagiográficas ocorrendo no sertão nordestino, épicos medievais no século XX, temas religiosos convivendo com temas laicos, uma vertente popular como fonte para uma produção erudita. É cortada por linhas que ligam arte popular e erudita, o local ao global, a intenção ao inconsciente, o religioso ao profano, o racional ao mítico. Sua gravura apresenta sobrevivências medievais que atravessam a modernidade, como retornos inesperados. Um movimento que perturba a lógica temporal de um desenvolvimento estilístico da arte.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. **Arte para que?** A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970. São Paulo: Livraria Nobel, 1984.
- BARROS, Leandro Gomes de. **A história de Juvenal e o dragão.** Recife: [s.n., 19-?]. 20 p. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=RuiCordel&pasta=&pesq=LC6043>>. Acesso em: 25 mar. 2020.
- BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem.** Para uma ciência da imagem. Tradução de Artur Morão. Lisboa: KKYM, 2014.
- BRITO, Ronaldo. Samico: do desenho à gravura. *In:* _____. **Samico: do desenho à gravura.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 11-13
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional.** A crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960). Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente:** história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DELARUE, Paul. Le conte de l'homme aux trois chiens. *In:* DIDI-HUBERMAN, Georges. **Saint Georges et le dragon.** Versions d'une légende. Paris: Adam Biro, 1994. ISBN 2-87660-139-7. Publicado originalmente em DELARUE, Paul. Le conte populaire français. Catalogue raisonné des versions de France et des pays de langue française, Paris, Érasme, 1957, l. p. 145.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano.** tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FONSECA, F. Entrevista com Gilvan Samico. **ouvirOUver**, Uberlândia, 15(2), p. 620-633. 2020. Disponível em <<https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-50281>>. Acesso em 10 mai. 2020.
- MORAIS, Frederico. Encantamento. *In:* _____. **Samico: 40 anos de gravura.** 1. ed. reimpr. – Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil; Recife: Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, 1998. p. 7-11.
- PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. *In:* ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana.** São Paulo: Cosac&Naify, 2003. v. 2.
- SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. *In:* _____. **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p. 21-36.
- SAMICO, Gilvan. Depoimento. *In:* BRITO R. C., **Samico: do desenho à gravura.** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2004. p. 23-54.
- VALDEON, Julio. León y Castilla. **Historia de España.** Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos (siglos XI - XV). 3ª ed. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1983.

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/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

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

pós:

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/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

306

NOTAS

1 FONSECA, Fabio. **O bestiário medieval na gravura de Gilvan Samico**. Brasília: [s.n.], 2011. 168 p. Retomar um texto produzido há quase uma década, durante a qual desenvolvi minha pesquisa de doutorado, implicou um olhar crítico para *o que* foi escrito e *como* foi escrito. Por isso o presente artigo se trata de uma nova redação, a partir de um olhar mais aprofundado sobre as imagens e os desdobramentos teóricos.

2 Incunábulo é o termo utilizado para se referir aos primeiros livros impressos. Alguns, como os *Ars memorandi*, tinham os textos e as imagens gravadas em blocos de madeira para serem impressos. Por isso o uso do termo *xilográfico*. Outros, como a *Bíblia de Gutemberg*, foram produzidos com tipos móveis em uma liga metálica. Também há os livros que combinam textos impressos por tipos móveis, com imagens produzidas por meio de blocos de madeira.

3 A cópia utilizada nesta pesquisa trata-se da versão em língua francesa, editada em 1546, traduzida por Robert de Lenoncourt, editada em Paris por *laques Kerver aux deux Cochetz, Rue S. Jaques*. Está situada na *Bibliothèque nationale de France*, disponível em <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600169w>>. Acesso em: 10 mai. 2020.

4 Na tradução francesa consultada: *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, deduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia. Soubz la fiction de quoy l'auteur monstrant que toutes choses terrestres ne sont que vanité, traicte de plusieurs matieres profitables, & dignes de memoire*.