



AMILTON DAMAS DE OLIVEIRA

FESTAS POPULARES PAULISTAS: IMPRESSÕES XILOGRÁFICAS

**CAMPINAS
2013**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

AMILTON DAMAS DE OLIVEIRA

FESTAS POPULARES PAULISTAS: IMPRESSÕES XILOGRÁFICAS

Orientadora Profa. Dra. Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA AO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM ARTES
VISUAIS.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELO ALUNO AMILTON DAMAS DE OLIVEIRA E ORIENTADA
PELA PROFA. DRA. LÚCIA EUSTÁCHIO FONSECA RIBEIRO

ASSINATURA DO ORIENTADOR

CAMPINAS
2013

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

OL41f Oliveira, Amilton Damas de.
 Festas populares paulistas: impressões xilográficas /
 Amilton Damas de Oliveira. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.

 Orientador: Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

 1. Arte moderna - Sec. XX. 2. Cor na arte. 3. Gravura.
4. Xilogravura. 5. Cultura popular. I. Ribeiro, Lúcia Eustáchio
Fonseca. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Popular festivals paulistas: impressões xilográficas

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Art, Modern - 20th century

Color in art

Printmaking

Xylography

Culture, Popular

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Lúcia Eustáchio Fonseca Ribeiro [Orientador]

Luise Weiss

Ronaldo Alexandre de Oliviera

Data da Defesa: 21-02-2013

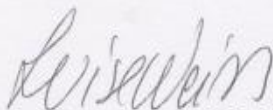
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

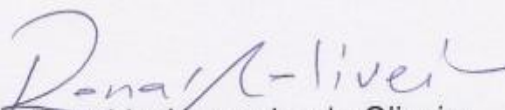
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pelo
Mestrando Amilton Damas de Oliveira - RA 85062 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lúcia Eustáquio Fonseca Ribeiro
Presidente



Profa. Dra. Luise Weiss
Titular



Prof. Dr. Ronaldo Alexandre de Oliveira
Titular

Dedico este trabalho a todos os amantes das artes gráficas, a minha esposa com ternura e carinho, a minha filha Maria Luiza e meus pais.

Agradecimento especial à minha orientadora Profa. Dra. Lúcia Eustáquio Fonseca Ribeiro, que procurou juntamente comigo uma forma adequada para tornar o trabalho conciso.

Aos funcionários do Museu do Folclore de São José dos Campos.

Ao Rildo, meu irmão, que sempre esteve presente com sua solidariedade e amizade.

Ao Instituto de Artes/Unicamp, aos mestres de folguedos populares e a todos que colaboraram na produção gráfica desta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo desenvolver um estudo e considerações sobre a presença da cor na minha produção, por meio do processo subtrativo, composta por uma série de xilogravuras coloridas, em sua maioria no processo matriz perdida, realizada entre os anos de 2009 e 2011. A temática é construída de narrativas provenientes de vivências cotidianas rurais e urbanas e, principalmente, com as expressões da cultura popular das festas, folias e folguedos religiosos do Estado de São Paulo. Para efetivar a pesquisa, busco retomar o processo criativo envolvido na elaboração dessas gravuras, bem como rememorar momentos de vida que colaboraram na construção de minha trajetória pessoal e profissional. Como um “contador de estórias”, recorro ao desenho e a coleta de falas dos festeiros para apreender, compreender e registrar aspectos da religiosidade popular e sua rica diversidade plástica. Na história da arte geral e brasileira, destaco artistas que apresentam produção significativa na área da gravura, enfatizando a cor na técnica de xilogravura.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Cor, Gravura, Matriz Perdida, Xilogravura, Cultura Popular Religiosa.

ABSTRACT

This research aims to develop a study and consideration of the presence of color in my production of woodcuts by the subtractive process. Consisting of a series of colored woodcuts mostly lost in the process matrix, performed between the years 2009 and 2011. The conceptual relationship between printmaking and drawing will be explored and revealed through the very theme of the works (parties of popular Catholicism) and graphics processing. In the case of visual poetics, there will be a gradual process in which, concurrently, the results obtained experimentally subsidize further investigations, and thus successively over this research to achieve the final pointers.)

Keywords: Contemporary Art, Color, Printmaking, Color woodcut, Woodcut, Religious Popular Culture

LISTAS DE FIGURAS

Figura 01	Caipira subindo <i>pro</i> céu, 1995, Linoleogravura, 31,4 x 27,2 cm. Acervo pessoal.....	04
Figura 02	CAVALCANTE, R. C. O boi de sete chifres, 1977, Cordel. FERREIRA, J. C., Xilogravura.....	10
Figura 03	S/título, 1996, Linoleogravura, 27,5 cm x 32 cm. Acervo pessoal.....	12
Figura 04	S/título, 1996, Linoleogravura, 27,5 cm x 32,5 cm. Acervo pessoal.....	13
Figura 05	S/título, 1996, Linoleogravura, 44,6 cm x 50,01 cm. Acervo pessoal.....	14
Figura 06	S/título, 1996, Linoleogravura; 35 cm x 39,5 cm. Acervo pessoal.....	15
Figura 07	S/título, 1996, Linoleogravura; 43,3 cm x 51 cm. Acervo pessoal.....	16
Figura 08	Lésbica, 2001, Xilogravura policromática, 22 cm x 24,4 cm. Acervo pessoal.....	19
Figura 09	Simpatizantes, 2001, Xilogravura policromática, 21,9 cm x 22 cm. Acervo pessoal.....	20
Figura 10	Tchutchucas; Preparadas; Cachorras, 2001, Xilogravura policromática, 17,9 x 19 cm. Acervo pessoal.....	21
Figura 11	Mapa de situação.....	26
Figura 12	Grupo Jesus Cristinho, Folia de Reis, 2010. Acervo pessoal.....	28
Figura 13	LEITE, Carlos, Grupo Estrela do Oriente, 2010., 2010. Acervo pessoal.....	28
Figura 14	Grupo de Folia de Reis “Jesus Cristinho”, 2010. Acervo pessoal.....	29
Figura 15	Grupo de Folia de Reis “Jesus Cristinho”, 2010. Acervo pessoal.....	29
Figura 16	Grupo de Folia de Reis “Jesus Cristinho”, 2011, Caderno de Desenho. Acervo pessoal.....	29
Figura 17	Momento de acolhimento e agradecimento para saída - Folia de Reis, 2011.....	32
Figura 18	Cavallhada, 2009. Acervo pessoal.....	34
Figura 19	Cavallhada, 2009, Caderno de Desenho. Acervo pessoal.....	35
Figura 20	Cavallhada, 2009, Caderno de Desenho. Acervo Pessoal.....	35
Figura 21	Cavallhada, 2009, Desenho folha avulsa. Acervo pessoal.....	36
Figura 22	Sr. Mandico com bastão e argola; 2011. Acervo pessoal.....	37
Figura 23	Chico Macaco, Cavallhada; 2010. Acervo pessoal.....	38
Figura 24	Chico Macaco e João da Sabesp, 2011. Acervo pessoal.....	38
Figura 25	Cavallhada, 2010, Desenho em folha avulsa. Acervo pessoal.....	39
Figura 26	Cavallhada, Responsáveis Zé Mandico, Chico Macaco e João da Sabesp. 2011.. Acervo pessoal.....	39
Figura 27	Oratório de São Gonçalo; 2010. Arquivo pessoal.....	40
Figura 28	Dança de São Gonçalo; Desenho em folha avulsa; 2010. Acervo pessoal.....	40
Figura 29	Concentração, 2010. Acervo pessoal.....	41
Figura 30	Início da roda, 2010. Acervo pessoal.....	41
Figura 31	Sr. Gusmão, 2009, museu do folclore de São José dos Campos. Acervo particular.....	42
Figura 32	Bandeira, 2010, Desenho folha avulsa. Acervo pessoal.....	43
Figura 33	Sr. Gusmão, 2010. Acervo pessoal.....	43
Figura 34	Moçambique, 2009, Caderno de desenho. Acervo pessoal.....	44
Figura 35	Grupo de Moçambique de Santa Isabel, 2009.. Acervo pessoal.....	44
Figura 36 e 37	Folia de Reis, 2009, Caderno de desenho. Acervo pessoal.....	47
Figura 38	Tocador, 2011, Caderno de desenho. Acervo pessoal.....	48
Figura 39	Cavallhada, 2011, Caderno de desenho, 2011. Acervo pessoal.....	48
Figura 40	Folia de Reis, 2010 Bloco de desenho. Acervo pessoal.....	49
Figura 41	Cavallhada, 2011, Bloco de desenho. Acervo pessoal.....	50
Figura 42, 43, 44 e 45	Desenhos em folha avulsa, 2010 e 2011. Acervo pessoal.....	51
Figura 46	GAUGUIN, P., Perfume, Série Noa Noa, 1893, Xilogravura, 35,5 x 20,5 cm. Lillie P. Bliss Collection.....	55
Figura 47	MUNCH, E. Mulher sobre rocha, 1915, xilogravura, 35,15 x 56,6 cm. Clarence Buckingham Collection.....	56
Figura 48	PICASSO, P., Natureza Morta com vidro sobre Lâmpada, 1962, Linoleogravura, 62 x 75,2 cm.....	57
Figura 49	GOELDI, O. Sol, 1955, Xilogravura em cores, 19,5 x 27 cm, 22,2 cm x 30,0 cm. Coleção Ary F. Macedo.....	58

Figura 50	LOPES, F. S/título, xilogravura em cores, 2004; 3,30 m x 4,50 m. Acervo particular.....	. 59
Figura 51	MORAES, S. S/título, 1999, Linoleogravura (polipitias), 49 x 34 cm. Acervo particular.....	. 60
Figura 52	Palhaço III, 2009, Xilogravura policromática, 25 x 64 cm. Acervo pessoal.....	. 61
Figura 53 , 54 e 55	Anotações técnicas, 2011. Acervo pessoal.....	. 64/65
Figura 56	Folia de Reis, 2009, Xilogravura policromática, 135 x 70 cm. Acervo Pessoal.....	. 68
Figura 57	Cavallhada, Xilogravura policromática, 135 x 70 cm. Acervo Pessoal.....	. 69
Figura 58	Mulher com Bandeira, 2009, Xilogravura policromática (monogravura) 49 x 63 cm. Acervo Pessoal.....	. 70
Figura 59	Menino com Máscara, 2009, Xilogravura policromática, 90 x 66 cm. Acervo Pessoal.....	. 72
Figura 60	Dança de São Gonçalo, 2009, Xilogravura policromática, 90 x 66 cm. Acervo Pessoal..	. 73
Figura 61	Leilão na Roça, 2009, xilogravura policromática, 90 x 66cm. Acervo pessoal.....	. 74
Figura 62	Moçambiqueiro, 2010, Xilogravura policromática, 90 x 205 cm. Acervo Pessoal.....	. 75
Figura 63	S/Título; 2010, Xilogravura policromática (monogravura), 50 x 66 cm. Acervo Pessoal..	. 77
Figura 64	S/Título, 2010, Xilogravura policromática (monogravura), 50 x 66 cm. Acervo Pessoal..	. 78
Figura 65	Menino com bandeira, 2009, Xilogravura policromática, 66 x 90 cm. Acervo pessoal.....	. 79
Figura 66	Etapa 01, Matiz de amarelo. Acervo pessoal.....	. 81
Figura 67	Etapa 02, Matiz de azul sobreposto no amarelo Acervo pessoal.....	. 82
Figura 68	Etapa 03, Matiz de verde sobreposto azul + amarelo. Acervo pessoal.....	. 83
Figura 69	Etapa 04, Matiz de vermelho sobreposto verde + azul + amarelo. Acervo pessoal.....	. 84

SUMÁRIO

DEDICATÓRIA.....	VII
AGRADECIMENTO.....	IX
RESUMO.....	XI
ABSTRACT.....	XIII
LISTAS DE FIGURAS.....	XV
1 INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1 – RASTROS E TRAJETÓRIAS.....	03
1.1. - Trajetória de vida: Um olhar e três momentos.....	03
1.2. - A oficina da Imagem: Os contatos iniciais com a xilogravura e a arte.....	04
1.3. - A saga de um filho e as festas populares.....	06
1.4. - Apontamentos iniciais da pesquisa artística.....	11
CAPÍTULO 2 - REVELANDO OS CAMINHOS DA PESQUISA: AS FESTAS, O CONTEXTO, OS DESENHOS E OS FESTEIROS.....	23
2.1. - Meus caminhos em meio às festas populares: registros e anotações/desenhos e falas.....	23
2.2. - Folias de Reis: Na plasticidade da festa, o encanto do cantar e encenar dos Reis.....	27
2.3. - Cavalhada: jogo/ fé/desenho na cidade de Igaratá.....	33
2.4. - Dança de São Gonçalo.....	40
2.5. - Moçambique - Um rei de verdade!.....	42
2.6. - O desenho e seu papel no processo criativo das gravuras: Cadernos e blocos.....	45

CAPÍTULO 3 – A PRODUÇÃO DE XILOGRAVURA EM MATRIZ PERDIDA: DAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS À DESCOBERTA DA COR.....	53
3.1. - A matriz perdida – Procedimentos técnicos.....	62
3.2. - As séries de Xilogravuras (Policromáticas).....	66
3.3. - Procedimentos em matriz perdida – Etapas do trabalho.....	79
 4 – CONSIDERAÇÕES.....	 85
 5 – REFERÊNCIAS CONSULTADAS.....	 87
5.1. - Livros.....	87
5.2. - Teses.....	88
5.3. - Catálogos de exposições.....	89
5.4. - Sites.	89

INTRODUÇÃO

O objeto da pesquisa que aqui se propõe é a xilogravura de matriz perdida, estudada a partir da cor e do processo criativo constitutivo da minha produção artística realizada no período de 2009 a 2011. A temática explorada é baseada, sobretudo, em minha história de vida e meu cotidiano, mas também nas expressões populares em festas, folias e folguedos. Sendo assim, *Festas Populares Paulistas: Impressões Xilográficas* pretende registrar, divulgar e, ao mesmo tempo, valorizar as riquezas presentes nas histórias e na vida social que vivencio, por meio das minhas produções gráficas coloridas, focalizando as festas religiosas populares do interior paulistano, mais especificamente de Jacareí e de cidades circunvizinhas no Estado de São Paulo.

No primeiro capítulo, abordo as aproximações iniciais com a cultura popular e os caminhos percorridos para a minha consolidação como artista. Recorro aos meus arquivos pessoais e artísticos e minhas vivências, para apreender quais foram as bases fundamentais à minha formação poética e plástica. Faço um relato sobre as primeiras impressões gráficas, na área da xilogravura.

No segundo capítulo, intitulado *Revelando os Caminhos da pesquisa: As festas, o contexto, os desenhos e os festeiros*, desenvolvo o levantamento de campo, as delimitações das áreas de pesquisas com produções de desenhos, fotografias e entrevistas. Destaco o desenho em sua linguagem plástica em torno dos apontamentos relacionados a coletas de imagem em campo, especificamente dos registros de campo em blocos de desenhos, cadernos e desenhos em folhas avulsas.

No terceiro capítulo aponto minhas aproximações às referências artísticas dos gravadores brasileiros Oswaldo Goeldi, Sérgio de Moraes e Fabrício Lopes, do artista espanhol Pablo Picasso, do artista francês Paul Gauguin e do norueguês Edvard Munch. Também procuro relacionar conceitos do processo da

matriz perdida em xilogravura e destaco a estrutura da cor na xilogravura/matriz perdida. Por fim, apresento as análises dos meus trabalhos xilográficos coloridos.

CAPÍTULO 1 – RASTROS E TRAJETÓRIAS

1.1– TRAJETÓRIA DE VIDA: UM OLHAR E TRÊS MOMENTOS

Ao olhar para trás, para minha trajetória de vida, posso distinguir três momentos de grande destaque, dada sua representatividade em minha formação e produção artística. Observo que Ronaldo Alexandre de Oliveira, em sua tese intitulada *Arquitetura da Criação Docente: A aula como Ato Criador*, nota o quanto os acontecimentos produzem diferenças nos sujeitos.

Não podemos deixar de considerar o contexto, o lugar, as cicatrizes que nossas vidas tiveram ao longo do tempo. Fomos marcados no construir das nossas trajetórias. Somos os livros que lemos, os conteúdos e as maneiras pelas quais fomos tratados nas aulas que tivemos, somos os cursos que escolhemos para fazer e aquele que fizemos, muitas vezes, sem ter escolha; somos também àqueles que deixamos de fazer; somos a influência familiar que nos moldou, as imagens que os nossos professores e professoras nos passaram. Nós nos tornamos professores tradicionais ou progressistas muitas vezes pelos encaminhamentos que tivemos durante as nossas formações. Atuamos de acordo com propósitos e conceitos gestados ao longo do tempo, nas nossas crenças e no decorrer das nossas vidas (OLIVEIRA, 2004, p.62).

Tais reflexões revelam como seus caminhos foram percorridos entre as imagens e as diversas leituras construídas por meio da educação e da arte, ao tomar a autobiografia como método de rememorar o percurso da construção da identidade artística, profissional e colaborativa. É com base nessas considerações de Oliveira que reconheço a importância de se olhar para as próprias experiências vividas, mas não só; entendendo-as no processo de construção e de formação do conhecimento – o que somos e o que fazemos.

Celebro a gravura como instrumento para identificação da minha trajetória e dos acontecimentos que me afetaram. Dessa forma, busco retomar aspectos significativos da minha trajetória pessoal e do processo inicial das investigações xilográficas. Assim, destaco três momentos: a participação na *Oficina da Imagem*, que me colocou em contato com a arte e as orientações iniciais acerca da xilogravura; a *Saga de um filho e as festas populares*, relato pessoal significativo

na vida da família a ponto de ser configurando em uma poesia de cordel, e as festas populares que destaco como aproximações vivenciadas no convívio familiar; e *Apontamentos iniciais da pesquisa artística*, no qual procuro investigar como a formação de conhecimento se deu na construção da minha poética artística realizada em xilogravura. E, por fim, atento para a presença crescente da cor na pesquisa artista e no desenvolvimento da análise, e recorro a certos artistas da história da arte geral e da arte brasileira que apresentam trabalhos em xilo pautados pelo uso constante da cor.

1.2 – A OFICINA DA IMAGEM: OS CONTATOS INICIAIS COM A XILOGRAVURA E ARTE.

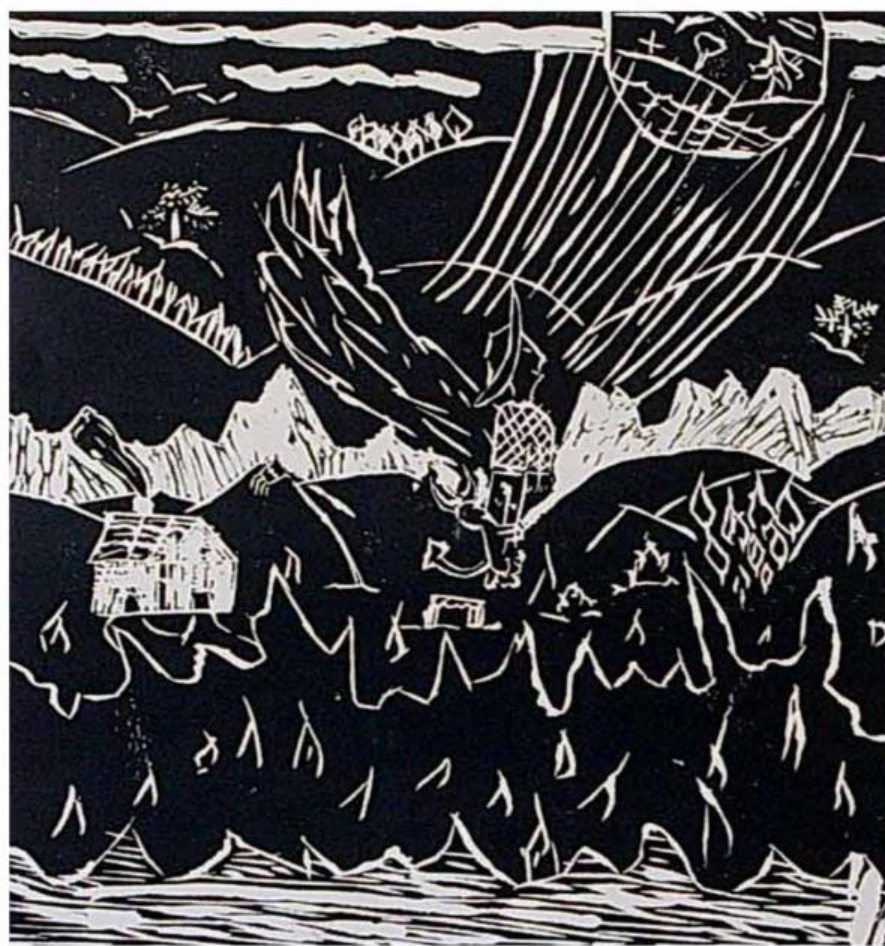


Fig. 01 - Caipira subindo *pro* céu, 1995, Linoleogravura, 31,4 x 27,2 cm.

Minha primeira gravura, *Caipira subindo pro céu* (Fig.1), foi realizada na técnica de *linoleogravura*¹, na *Oficina da Imagem*², oferecida pela Secretaria Municipal de Educação de Jacareí (SP) em 1995. Ao retomar a imagem e rever o seu processo de elaboração, percebo que cumpri com o propósito de dar os primeiros passos, movidos pela curiosidade, com os materiais e as técnicas básicas da gravura. Da curiosidade, os passos seguintes foram em direção à instrumentalização e à introdução aos elementos básicos da linguagem visual. Foi um olhar certo e inicial de um trabalho em torno da criação em artes visuais.

Caipira subido pro céu apresenta a narração de um caipira ganhando a salvação. A feitura da gravura partiu da reapropriação de obras primitivistas do Vale do Paraíba, do artista plástico Adão Silvério³. Na execução de minha primeira gravura nessa técnica, gostei desta pela maciez da borracha para a gravação. A matriz e a impressão instauravam provocações intensas, suscitando em mim uma série de questões: o que eu gravei? As imagens impressas diversas vezes são cópias? Qual é o lado certo – no caso da imagem espelhada? O que era gravado luz ou linha?

Lembro-me de que, da imagem impressa, interessou-me o resultado de um preto chapado e de um desenho, cuja narrativa surgiu em forma de luz a partir do rasgo da goiva e do corte da faquinha sobre o linóleo. A apreciação da imagem no coletivo tornou possível agregar valores, e os comentários sobre as imagens permanecem em minhas lembranças. Em dado momento, o professor destacou, na apreciação da imagem, que as direções dos traços oblíquos, acumulados numa determinada área, proporcionaram um efeito “agradável” na composição,

¹ Processo de gravura em relevo, semelhante à xilogravura, obtido também por incisões. O efeito é similar ao da *xilo*, com a diferença de que não produz texturas, como ocorre na madeira. A imagem é chapada, ou seja, uniforme (MARTINS, 1987, p. 228).

² Oficina de desenho e gravura oferecida pela Secretaria Municipal de Educação de Jacareí entre 1995 e 1997.

³ Adão Silvério – Adão José Santos artista plástico autodidata que iniciou na pintura em 1965, em suas pinturas predominam imagem da cultural popular do homem interiorano, festas, danças folclóricas, monjolos, rodas d’água, engenhos e tradições populares.

uma ação importante para repetir em outros trabalhos. Agora, diante da imagem, entendo que o comentário tratava da organização estrutural e expressiva do trabalho, ou seja, de um modo inicial de compor a imagem empregando os elementos básicos de linguagem visual, como a linha, o tom, o espaço e a matéria.

Também nessa gravura observei que a narrativa envolvendo histórias e momentos da cultura religiosa popular se manifestou de maneira contundente.

1.3– A SAGA DE UM FILHO E AS FESTAS POPULARES

O entrelaçamento dos acontecimentos biográficos com a vocação artística em minha vida é marcante. Meu fazer artístico não é, portanto, alheio ou complementar à minha trajetória existencial. Antes, ele é parte indistinguível do homem que sou.

Minha mãe conta que, com apenas três dias de vida, fui roubado de seus braços. Em sua companhia, uma adolescente e meu irmão, que estava para completar um ano de vida. Ao regressar ao posto de saúde, ela resolveu parar em uma padaria. Nesse momento, foi abordada por uma senhora com uniforme do posto de saúde que a advertiu de que faltavam documentos para efetivar meu cadastro.

A suposta enfermeira então aconselhou minha mãe a deixar a criança com a adolescente. Ingênua, ela aceitou a proposta e partiu rumo ao posto de saúde, para logo descobrir que não havia nenhuma anormalidade nas consultas. Ao retornar à padaria e não encontrar a farsante, levou um tremendo susto quando percebeu que seu filho recém-nascido não estava com a adolescente. Imediatamente, tomou de forma bruta pelos braços a adolescente e se projetou à frente de um ônibus. Fez com que a adolescente entrasse no ônibus, com ordens expressas para avisar aos familiares o fato sucedido.

Com um bebê (meu irmão) em seus braços e querendo o seu filho recém-

nascido de volta, minha mãe retornou ao posto de saúde em estado de total desespero. Nesse ínterim, a polícia havia sido acionada para que fossem esclarecidos os fatos e seu filho encontrado. Mas mamãe procurou ajuda em todos os lugares: na Igreja, na comunidade do entorno e até mesmo em uma vidente, que a aconselhou a voltar para casa e deixar por conta da mobilização da polícia e dos familiares. Tal mulher também recomendou que, retornando a seu lar, trancasse toda a casa, que devia deixar arrumada, e fizesse a janta e se esmerasse nos cuidados com o filho mais velho. Em hipótese nenhuma ela deveria abrir a porta para ninguém, até o meio dia, para que desse certo o trabalho espiritual que seria feito.

Bateram na porta o padre, o investigador e a polícia. Minha mãe, obediente às recomendações, não abriu a porta, por acreditar que o caminho de regresso de seu filho estava sendo preparado pela vidente. Poucos minutos antes do prazo estipulado para acabar a profecia, recebeu a notícia de que a meliante já estava presa e seu filho em segurança. A manta que os policiais lhe haviam entregue ao abrir a porta era a prova de que a graça se realizara.

A SAGA DE UM FILHO

Eis A História Que Escutei
Que Agora Vou Contar
Ouvida No Pé Da Serra
Das Terras De Igaratá

O Fato Se Sucedeu
Com Uma Mineira Arretada
Mulher De Fala Ligeira
Com Rima E Frase Acoplada

Ao Nascer O Seu Rebento
Na Formosa Jacareí
Apareceu Uma Ladra
Que O Quis Subtrair

Disse A Astuta Facínora
Na Maternidade Fazer Limpeza
Alegando À Mãe Da Criança

Que O Bebê Nos Seus Braços,
A Segurança Era Certeza

Inocente Assim O Fez
Deixando O Filho Com A Maldita
Que No Piscar De Olho
Fugiu Com A Criança,
Feito Uma Bandida

A Mãe Sem Nada Entender
No Hospital Tudo Quebrou
Querendo Seu Filho De Volta
O Qual Dera À Luz Com Amor

Após A Deus E A Tudo Apelar
Procurou Uma Vidente
Que Disse Para Ter Calma
Que O Menino Ia Aparecer, Antes Do Sol Ardente

Recomendou, Entretanto
A Ninguém Abrir A Porta
Para Que A Profecia
Desse Certo E A Criança Não Fosse Morta

Na Porta Bateu O Padre
O Juiz E O Professor
A Mãe Dizia: Sem Meu Filho!
Abrir A Porta Eu Não Vou!

Chegando O Dia Seguinte
A Polícia Diligente
Em Sua Porta Chegou Dizendo:
A Bandida Está Presa E Teu Filho Tá Com A Gente

Assim É A História
De Tua Mãe Que Muito O Ama
Que Quase Perdeu Seu Filho
O Amado Amilton Damas

Amilton Damas Tu És Feliz
Com A Mulata Que Amas
A Talentosa Thamires
Escolhidas Entre Diversas Damas

F. Reis - janeiro de 2011

Receber esse cordel⁴ foi emocionante e me fez pensar como um acontecimento importante – e terrível! – como esse deixa marcas tangíveis na história da vida e da arte, a ponto de ser transformado em um cordel pelo procurador aposentado Francisco Reis. Segundo ele, a feitura de um poema em cordel é simples: cada estrofe encerra uma ideia completa.

De família católica praticante, estive sempre presente em todos os eventos que envolviam a Igreja e a comunidade. As missas, então realizadas na escola, posteriormente passaram a acontecer no barracão da Igreja até que, por fim, foi possível a construção do templo. Reporto-me a esse momento para destacar a importância de ter crescido no bairro e ter vivenciado muitas produções de festejos, folguedos e festas do catolicismo popular.

Dessa época, me vêm à lembrança as muitas vezes a que assisti curioso e impressionado às procissões do enterro, às quermesses, aos folguedos. Meu maior interesse era o *Sábado de Aleluia*, para sair, gostosamente, malhando o Judas⁵, tradição que vivenciei até os meus 14 anos. Percorria as ruas puxando o

⁴ No final do século dezenove, os cantadores de versos, principalmente do nordeste brasileiro, aproveitando o tempo ocioso de pequenas tipografias interioranas ou recuperando equipamentos antigos substituídos por máquinas modernas, puseram-se a produzir folhetos impressos, os quais veiculavam, tipicamente, as suas poesias. Como esses folhetos, usualmente oferecidos à venda nas feiras, ficavam em exibição dependurados em barbantes, passaram a ser conhecidos pelo nome de *literatura de cordel*. Embora, nessa época, o clichê metálico já existisse, era problemático seu emprego no sertão, pois era preciso encomendá-lo às clicherias e estas eram encontradas somente nas cidades grandes e distantes. Por isso, os modestos folhetos de cordel encontraram na xilogravura um recurso de ilustração que se mostrou acessível, barato e eficiente para lhes enriquecer as capas. Encomendando matrizes durante décadas, estimularam a formação de uma plêiade de xilógrafos populares (COSTELLA, 2003, p.60).

⁵ *Judas*. É um boneco de palha ou de pano, rasgado e queimado no Sábado de Aleluia. Tradição popularíssima na Península Ibérica, radicou-se em toda a América Latina desde os primeiros séculos da colonização europeia. No Rio de Janeiro oitocentista, os Judas tinham fogo no ventre e apareciam conjugados com demônios, ardendo todos numa apoteose multicolor, extremamente aplaudida pelo povo e registrada por Debret (*Viagem Pitoresca e História do Brasil*, II, 196-197). Banidos da cidade, os Judas continuaram nos arrabaldes a ser dependurados por galhos de árvores ou postes da iluminação pública, assaltados aos gritos, logo depois que os sinos anunciavam a Aleluia litúrgica, depois de *Ite missa est*. Todos os costumistas descreveram a queima do Judas ou sua dilaceração punidora. Certamente, o Judas queimado é uma personalização das forças do mal e continuará como vestígio dos cultos agrários, espalhados pelo mundo. Queimava-se um manequim representando o deus da vegetação. Pela magia simpática, o fogo é o sol e o processo se destinava a garantir às árvores e às plantações o calor e a luz

Judas feito de pano revestido de papel, pedindo balas aos comerciantes locais. “Bala pro Judas!”, assim entoam minhas lembranças. Memórias que também aparecem na produção artística.



Fig. 02 - O boi de sete chifres, Cordel de Rodolfo Coelho Cavalcante com xilogravura de Dila (Dila é pseudônimo de pernambucano José Cavalcante e Ferreira). 1977.

indispensáveis, submetendo a figura ao poder das chamas. Com vários nomes, Homem da Quaresma, Jacques da Quaresma, Judas de Palha, Homem de Palha etc., o sacrifício do mau apóstolo é uma convergência de tradições vivas no trabalho agrícola. No Brasil, é costume antigo fazer-se julgamento do Judas, sua condenação e sua execução. Antes do suplício, alguém lê o testamento do Judas, em versos, colocando especialmente no bolso do boneco. O Testamento é uma sátira mais ou menos feliz das pessoas e coisas locais, com a graça oportuna e humorística para quem pode identificar as figuras almejadas pela verve do poeta anônimo. Testamentos de animais ainda são ouvidos no bumba-meu-boi e há também um exemplo no *Cancioneiro de Garcia de Resende*, “Testemunho do macho ruço de Luís Freire, estando para morrer”, que se encerra com os seguintes versos: “Aqui jaz quem não comeu/A seu dono um só real”... Sobre o assunto, a mais extensa informação é de Nives de Hoyos Sancho (*Folklore de Hispanoamérica: La Quema del Judas*, separata da Revista de Índias, nº 4, Madrid, 1950). Compreende México, Argentina, Peru, Brasil, Bolívia, Chile, Nicarágua, República Dominicana, Colômbia, Venezuela e Cuba. Sobre o tema no Uruguai, Emilio Ramón Paradela, *Un Vinten p'al Judas*, Montevideo, 1955, ver Rossini Tavares Lima. *A Malhação de Judas em São Paulo*, separata da Revista do Arquivo, CLXIII, São Paulo, 1959 (CASCUDO, 2000, p 312.).

1.4 – APONTAMENTOS INICIAIS DA PESQUISA ARTÍSTICA

Os anos entre 1995 e 1997 foram de produções intensas com imagens diversificadas realizadas na *Oficina de Desenho e Gravura*. Algumas vezes, desenhos de rostos; noutras, paisagens extraídas dos registros no caderno de desenho.

A pesquisa artística começa a se consolidar e um momento importante que merece ser destacado é aquele em que, ao planejar uma gravura (Fig. 03), gravei várias imagens contendo fragmentos: árvore, folhagens, figura humana e ornamento nas bordas.

A partir da gravura impressa, fui incentivado pelo professor a selecionar uma área da imagem e voltar a trabalhar. Optei, então, por trabalhar com a figura humana. Realizei estudos e composições que me possibilitaram desenhar diretamente na matriz de linóleo, resultando em uma gravura em preto e branco com cinco elementos da figura humana (Fig. 04).

Subtraí dessa imagem um rosto e parte das tramas gráficas, e repeti em uma nova matriz de linóleo, nas dimensões 44,6 cm x 50,1cm (Fig. 05). Fiquei satisfeito com o resultado e parti para a confecção de outras duas gravações repetindo posições da figura humana em composições distintas (Fig. 06 e 07). A figura humana e as bordas ornamentadas vão se repetir nas próximas gravuras, criando uma série de sete imagens. Permito-me aqui fazer uma breve aproximação do ornamento com as bandeiras dos folguedos. O corpo da bandeira representa temas variados, sendo o mais corrente a imagem da celebração do folgado. A bandeira é enfeitada com fitas, flores de plástico, tecido colorido ou papel sempre entorno da imagem central (ver Fig. 29 e 30).



Fig. 03 - S/título, 1996, Linoleogravura, 27,5 cm x 32 cm.



Fig. 04 - S/título, 1996, Linoleogravura, 27,5 x 32,5 cm.

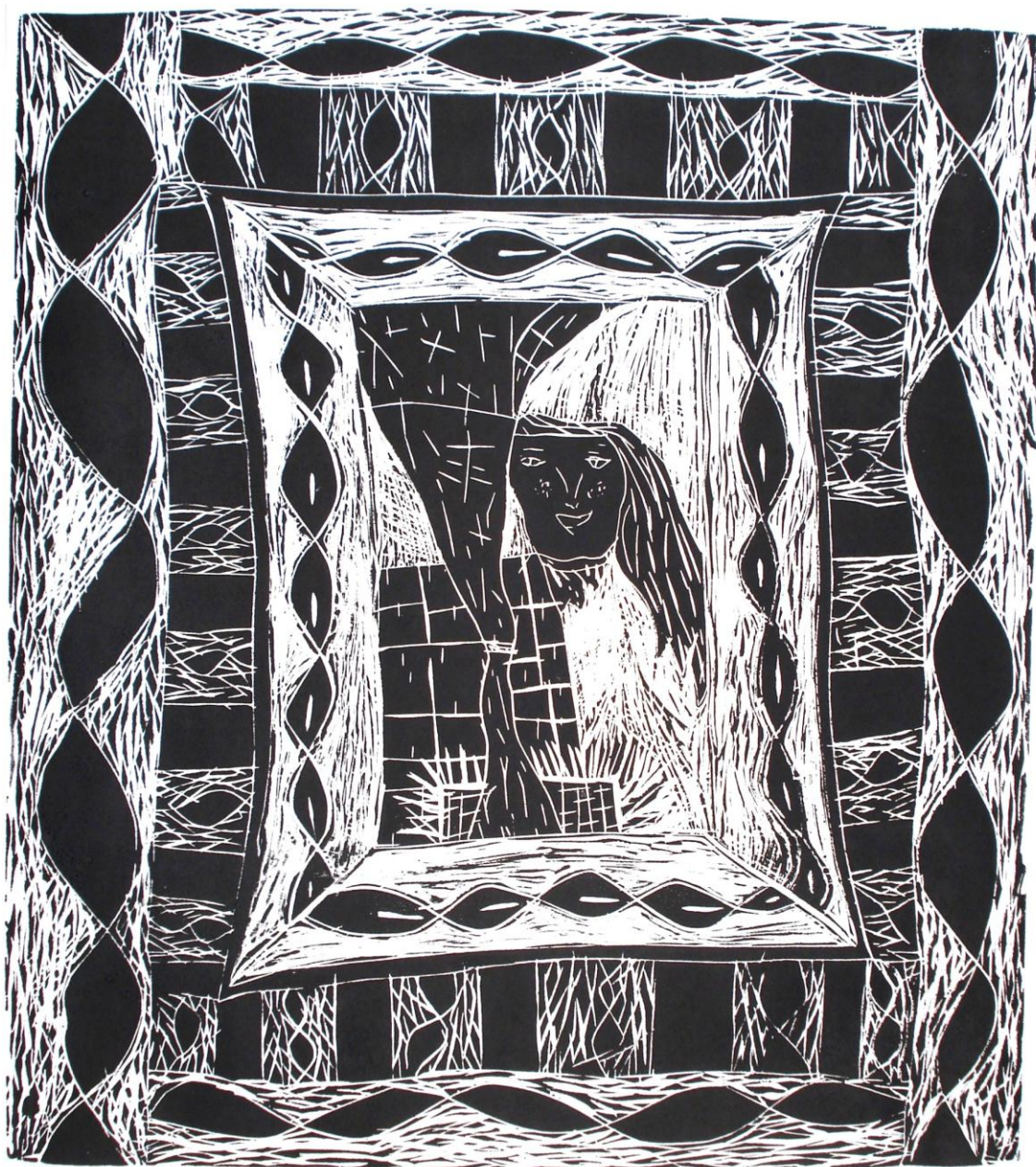


Fig. 05 - S/título, 1996, Linoleogravura, 44,6 x 50,01 cm.



Fig. 06- S/título, 1996, Linoleogravura, 35 x 39,5 cm.



Fig. 07 - S/título, 1996, Linoleogravura, 43,3 x 51 cm.

Com as últimas gravuras (Fig. 05, 06 e 07) recebi, em 1997, meu primeiro prêmio aquisitivo, no *XXIII Salão de Arte Contemporânea de Jacareí (SAJA)*, cujo júri era formado por Arcângelo Ianelli, Jacob Klitonwitz, Hermeliando Fiaminghi, Renina Katz e Olívio Tavares de Araújo. Na abertura do SAJA foi anunciada a construção da *Casa da Gravura* pela Secretaria Municipal de Educação de Jacareí.

A *Casa da Gravura*, inaugurada em 1998, contribuiu sobremaneira para o meu desenvolvimento na área da gravura e pesquisa de diversificados suportes para gravação, impressão e técnica mista e também na criação de baixo relevo com base em tinta sintética, cimento sobre a madeira e gravação. Os resultados dessas experimentações contribuíram muito para a ampliação do meu conhecimento da linguagem visual, e me levaram de fato a querer aprofundar o fazer criador na área de artes visuais.

Entre 1998 e 2000, iniciei uma pesquisa de desenho de pessoas anônimas dentro de ônibus e nas ruas. Saí a campo para uma ampla coleta de anotações gráficas de cenas do cotidiano. Empreguei a linha e um bloco pequeno de rascunho. No bloco, somente com lápis grafite, realizei uma produção intensa de desenhos que, futuramente, seriam transportados para uma nova série de xilogravuras.

No ano de 2001, iniciei minha graduação em arquitetura e a temática do trabalho muda, e passo a olhar o Carnaval e a registrar em desenho e gravura o cotidiano de pessoas que vivem da noite e da rua. Foi na elaboração dessas gravuras que a cor adentrou na imagem, em detrimento do preto. Também é nesse momento que começo a investigar o desenvolvimento da criação gráfica o processo da matriz perdida⁶. Esse processo concretizou os meus primeiros

⁶ Processo da matriz perdida foi usado por Pablo Picasso em seus linóleos coloridos, em que se utiliza a mesma matriz para impressões das várias cores. À medida que são impressas, vão sendo cortadas e impressas novamente. No entanto, o processo da matriz perdida impõe limitações em termos de tiragem: a matriz é destruída a cada nova etapa de impressão para dar lugar à construção da imagem, cujo resultado é direto, proporcionando vantagens quanto à precisão do registro, visto que a mesma prancha serve para todas as cores (MARTINS, 1987, p. 52).

ensaios com a xilogravura colorida, com a série *Pré-Conceito*, na qual a interpretação da vida cotidiana marginalizada era apresentada em cores. (Fig. 08 a 10).

Nessa série constam 18 xilogravuras, 06 ponta-seca e água-forte e diversos desenhos em folhas soltas ou blocos de desenhos, que me proporcionaram descobertas em torno da expressão gráfica colorida e também desafios quanto à proporção e às imagens que se configuravam.

Entre 2001 e 2008, continuei trabalhando com desenhos, xilogravura de topo⁷, monotipia⁸ e, principalmente, gravuras coloridas na técnica da matriz perdida, experimentando suportes de madeira, *eucatex* e compensado e linóleo. As experimentações de diversos materiais resultaram em inúmeras produções, possibilitando a ampliação do conhecimento da técnica e estabelecendo relações

⁷ Gravura em madeira (Xilogravura), palavra derivada do grego (*xylon* = madeira + *graphein* = escrever). Apresenta dois sistemas de corte: a gravura de fio, na qual os cortes são executados no sentido das nervuras da madeira, e a gravura de topo, em que os cortes são executados no sentido transversal ao tronco, ou seja, contrariando na vertical o sentido dos fios. No primeiro caso, empregam-se goivas e facas de vários formatos e, no segundo, usa-se o buril, uma ferramenta que permite corte raso e linhas de todos os tipos. Na xilogravura, após a execução do desenho sobre a madeira, iniciam-se os cortes que proporcionam os brancos, ao passo que a superfície tintada com o rolo, ou seja, as partes intocadas proporcionam a cor. Por isso o processo é dito “tipográfico” ou “de relevo”.

A impressão da gravura de topo e de fio se processa pelo mesmo sistema, mas de dois modos: a) em papel fino por frotação, através da fricção manual com uma colher sobre o dorso do papel colocado sobre a prancha de madeira gravada e tintada; b) em papel mais espesso, utilizando-se uma prensa manual vertical de rosca ou horizontal de mesa.

Processos similares, que utilizem no lugar de papel material como madeira, metal ou linóleo, são considerados também processos de gravura em relevo, desde que sigam o mesmo princípio (MARTINS, 1987, p. 16).

⁸ *Monotipia* é uma técnica por meio da qual se obtém uma estampa executando-se uma imagem com tinta sobre uma superfície plana, lisa e transferindo-a, ainda úmida, através de pressão com a mão, rolo de borracha ou prensa, para papel ou tecido. Essa estampa impressa é uma cópia única, sendo impossível ser obtida outra exatamente igual. Podemos então fazer aproximações com o desenho a partir da possibilidade do traçado de linhas e texturas, com a gravura na existência de uma matriz (suporte) e no processo de impressão e inversão da imagem e aproximações com a pintura nas manchas de tinta e no gesto do pintar. Soma-se a essa discussão a variação na língua inglesa, na qual existem dois termos, *monotype* e *monoprint*, palavras intercambiáveis, porém contendo diferenças específicas no mundo acadêmico (AYRES, 2001; PHILIPS, 1988). A *monoprint* tem uma matriz que pode ser reutilizada no todo ou em partes, pois nela existe um padrão passível de ser reproduzido. Esse padrão pode ser uma folha, um tecido, uma textura. Também se considera, nesse caso, uma imagem gravada na matriz por técnica tradicional de gravura, como calcografia, xilografia, litografia etc. (SANTTOS, 2001).

das potencialidades e limitações de cada suporte. Além da técnica, a imagem foi potencializada na medida em que fui adquirindo maior entendimento e desenvoltura na elaboração da composição do espaço, da matéria, da forma e da cor, bem como da narrativa visual.

O crescimento e o desenvolvimento do trabalho, mais especificamente, da cor na gravura tratada pelo processo da matriz perdida começou a instigar caminhos para a produção científica realizada por meio de um processo teórico, a fim de possibilitar o aprofundamento da pesquisa artística e clarificar as produções que agora emergem cotidianamente.

Ao recorrer as análises e produções de maneira menos intuitiva. Permiti – me aproximar as referencias artísticas com as produções xilográficas coloridas entre à temática, vivencia e produção artística.

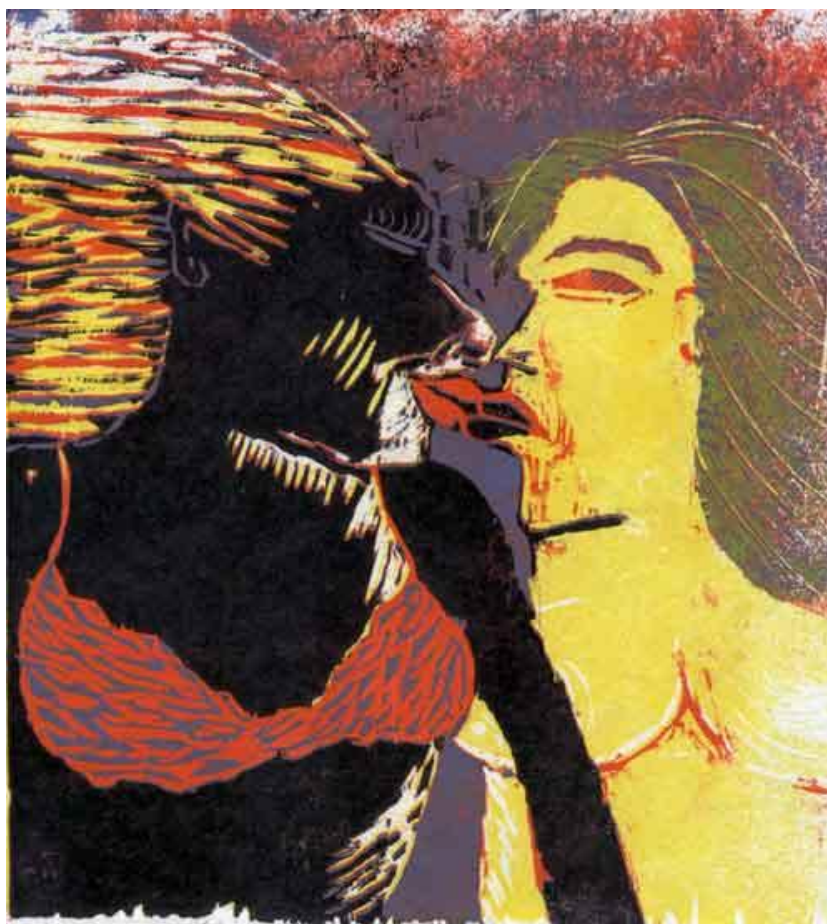


Fig. 08 – Lésbica, 2001, Xilogravura policromática, 22 x 24,4 cm.



Fig. 09 – Simpatizantes, 2001, Xilogravura policromática, 21,9 x 22 cm.

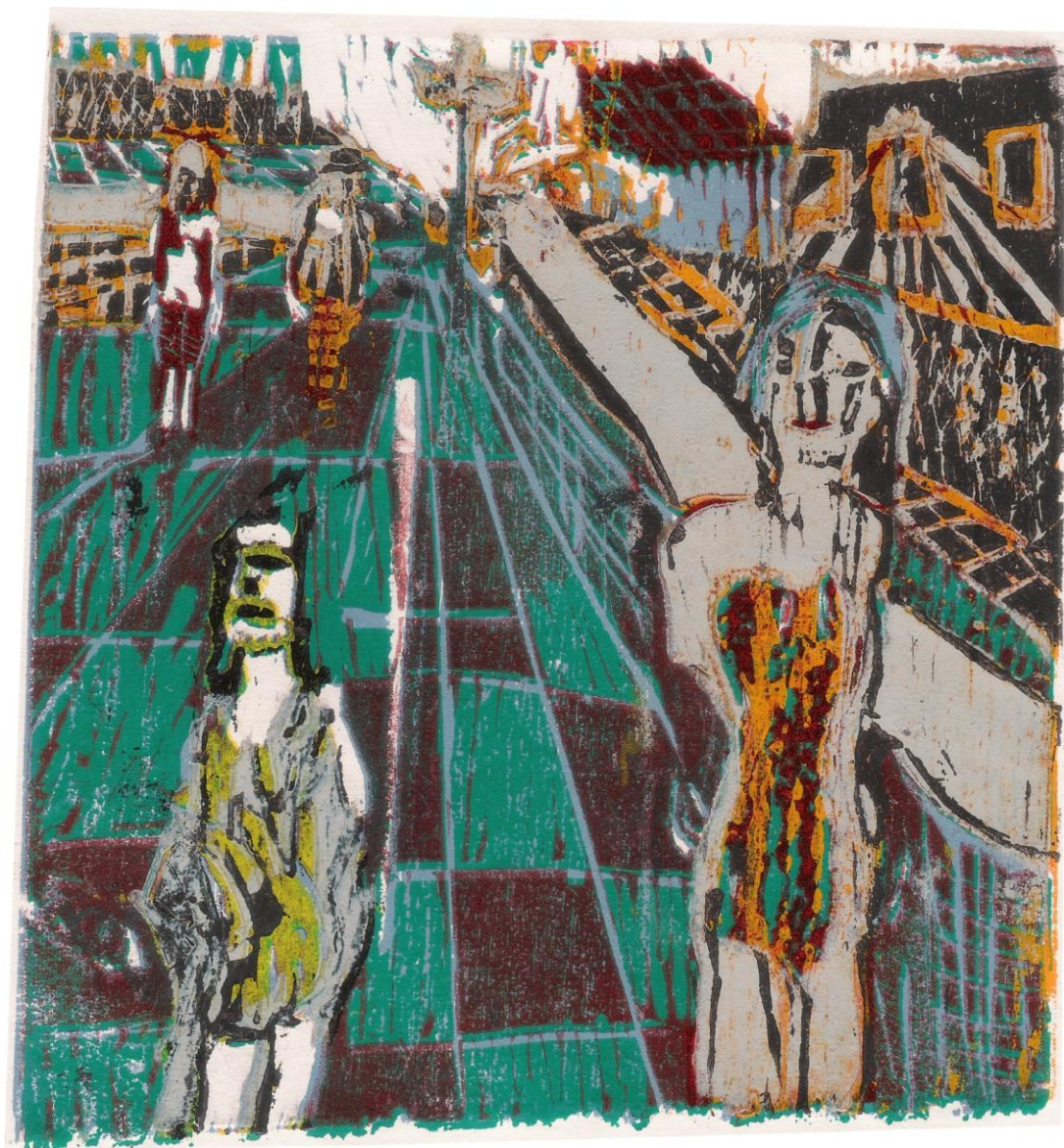


Fig. 10 - Tchutchucas, Preparadas, Cachorras, 2001, Xilogravura policromática, 17,9 x 19 cm.

CAPÍTULO 2 – REVELANDO OS CAMINHOS DA PESQUISA: AS FESTAS, O CONTEXTO, OS DESENHOS E OS FESTEIROS.

2.1. – MEUS CAMINHOS EM MEIO ÀS FESTAS POPULARES: REGISTROS E ANOTAÇÕES/ DESENHOS E FALAS

Desde sempre, por uma questão de fé e família, estive presente em várias festas do catolicismo popular no estado de São Paulo, características das cidades de Igaratá, Jacareí, Santa Isabel e São José dos Campos. Mas é a partir de 2006 que passei a frequentá-las periodicamente, o que faço até os dias de hoje, com o intuito de vivenciá-las tanto por seus aspectos religiosos quanto por sua diversidade e suas riquezas plásticas.

De 2008 a 2011, coloquei-me ao desafio de coletar imagens e registros expressivos que resultaram em várias séries de desenhos desenvolvidos em cadernos de artista⁹, blocos, folhas soltas e algo em fotografia, que por sua vez, compuseram o processo de criação da pesquisa das gravuras de matrizes perdidas. É partir de um olhar sobre a produção desse período que apresento neste capítulo, as principais referências das festas religiosas e as falas coletadas em contato com seus representantes e meus desenhos. Para tanto, restrinjo o recorte do estudo aos grupos de Folias de Reis *Jesus Cristinho e Filhos do Oriente*, que são da cidade de Jacareí, ao *Jogo da Cavallhada* da cidade de Igaratá, ao *Moçambique* de São José dos Campos e ao grupo de folguedo *Dança de São Gonçalo* originário da cidade de Santa Isabel, situada nas proximidades de Jacareí.

Em quase todas as festas que frequentei, ao mesmo tempo em que as vivenciei, fiz muitos desenhos sobre os suportes simples de cadernos, blocos e folhas soltas, bem como fotografias digitais. Na coleta das imagens, procurei com

⁹ Chamamos de caderno de artistas, os diários, desenhos, manuscritos, livros ou textos escritos pelo artista durante seu processo de criação e produção artística.

mais dedicação utilizar desenhos de anotação que dessem conta de capturar de modo rápido a maioria dos acontecimentos festeiros. Dois materiais simples – lápis preto e papel– permitiram que as anotações representassem um captar seletivo de cenas instantâneas e transitórias. Toda essa produção foi baseada na observação, pois necessito do amparo do referencial visual para apreender a ocorrência e sintetizá-la em linguagem visual.

Nessa coleta de imagens, o registro fotográfico também foi importante pela presença da cor e pela captura de detalhes das cenas, mas a prioridade mesmo foi para com o desenho enquanto meio imediato de registro captura e síntese das cenas e suas narrativas. Do total de aproximadamente 160 desenhos que produzi foi possível separar três conjuntos distintos de desenhos, determinados por diferenças e semelhanças estabelecidas pelos modos como expressão e estrutura são organizadas.

No ano de 2010, pensando, como quando fiz os desenhos, em coletar registros sobre as manifestações, realizei contatos breves com: Feu de Andrade (1967), representante e mestre festeiro da folia de reis; José Ramos Mandico (1931), Antônio Ramos Barbosa (1941) e Francisco Barbosa Machado (1942), três dos principais representantes jogadores da cavalhada, e Antônio Gusmão (1923 - 2010), mestre do grupo de Moçambique da Vila Tesouro, da cidade de São José dos Campos.

Esses contatos e as anotações que fiz ao longo delas possibilitaram não somente um melhor entendimento das manifestações, como também uma aproximação maior das relações entre o humano e o divino que movem as festas em si e, no meu caso, como parte do próprio fazer artístico. Compreendo que essa confluência de festas/desenhos/falas se reflete plenamente na práxis das gravuras.

Dessa maneira procuro compreender qual é o papel do desenho no processo de construção da obra e da pesquisa artística. Minhas vivências e o enveredamento no contexto da pesquisa realizada pude, perceber que nas *Folias*

*de Reis*¹⁰, *Jogo da Cavallhada*¹¹, *Moçambique*¹², *Dança de São Gonçalo*¹³, *Festa do Divino e Folgedos* são manifestações de celebrações religiosas do catolicismo presentes na cultura popular do estado de São Paulo e em demais regiões do Brasil. Na sua maioria, essas festas populares são constituídas por narrativas cênicas religiosas estruturadas pela presença de letras, músicas, coreografias e temáticas específicas. Normalmente os períodos de suas realizações acompanham datas religiosas determinadas pela doutrina católica.

A origem dessas manifestações está no homem do campo que contempla e cultiva uma mística da natureza e encontra no sagrado, no místico e no divino, sua proteção e a de seus familiares contra pragas, doenças e intempéries da natureza. As festas de fé permitem saudar, agradecer e pedir proteção por meio de intercessões de santos padroeiros. De influência e peculiaridade própria, as festas

¹⁰ Por “Folia de Reis” entendo os cortejos de caráter religioso popular, que se realizam em vários estados do Brasil, entre o Natal e a Festas de Reis (6 de Janeiro), reproduzindo idealmente a viagem dos Magos a Belém. Esses Magos, que a tradição cristã ocidental diz serem três e chamarem-se Gaspar, Belchior e Baltazar, viajam por inspiração divina, conforme o evangelho de São Mateus (capítulo II, versículo de 1 a 12), desde o longínquo oriente até a gruta onde se achava o menino Jesus para adorá-lo como Reis dos Judeus e oferecer-lhe como presentes ouro, incenso e mirra (PORTO, 1982, p.13).

¹¹ Trata-se da representação simbólica da história luta entre os cristãos, liderados pelo imperador Carlos Magno, contra os mouros que invadiram a Península Ibérica. Em Portugal, foi realizada pela primeira vez em 1451, nas festas de despedida da princesa Leonor, que se casou com o rei romano Frederico III (CÔRTEZ, 2000, p.119).

¹² Dança de intenção religiosa, apresentada em Minas Gerais, São Paulo e em algumas localidades de Goiás e do Rio Grande do Sul. Está associada com festas de santo, em especial Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia. É executada normalmente por um conjunto de 24 pessoas, denominado “Companhia”, onde se destaca a presença dos reis da bandeira e de diversos outros personagens, que variam conforme o grupo e a localidade em que se exibem, como mestre, contramestre, caixeiro, capitão, general, tocadores e dançadores (CÔRTEZ, 2000, p.146).

¹³ Santo casamenteiro, São Gonçalo é festejado em 10 de Janeiro, no dia da sua morte. Ele viveu na cidade do Amarante, Portugal, como frade dominicano, no início do séc. XIII. Diz a lenda que, quando jovem, São Gonçalo gostava de tocar viola no porto, local de concentração de prostitutas. Ao ouvirem o som da música, as mulheres tão formosas a bailar, os homens por elas se apaixonavam e com elas se casavam. Conta ainda a lenda que, fatigadas pela movimentação, dormiam ao cair da noite e não pecavam. Gonçalo, para não cair em tentação, dançava e tocava sua viola junto às moças, usando sapatos com pregos que feriam seus pés. Com o nome de “festa das regateiras”, ficaram famosas as comemorações em sua homenagem, que ocorriam no interior da Sé do Porto, local onde as moças se reuniam para pedir ao santo que lhes arrumasse um marido (CÔRTEZ, 2000, p.154).

passam de geração a geração a singela tradição, por meio de grupos familiares, *capelães*, festeiros, benzedores e rezadores. Hoje, as festas ainda são desenvolvidas em zonas rurais em localidades de famílias de sitiantes que se reúnem juntamente com amigos e vizinhos para celebrar em festejos os ritos que narram momentos da religiosidade católica. Porém, gradativamente, encontramos grupos de famílias que se deslocaram para o perímetro urbano. Nas cidades reproduzem essas tradições dentro do grupo de seus familiares e estendidas a vizinhos.

Também nessas localidades urbanas as festas de reis se tornam um cotidiano de fé e devoção para essas pessoas. Suas expressões ritualísticas e sagradas mantêm o caráter visual de grande plasticidade encontrado no meio rural, porém adequado a situação urbana. No meio rural ou na cidade, as festas de reis apresentam características ritualísticas e plásticas capazes de gerar encantamento, sedução e curiosidade.

A investigação da maior parte das festas foi baseada em grupos de moradores rurais e urbanos, situados em Jacareí, São José dos Campos e Igaratá, correspondentes a pessoas do meu convívio familiar e social. Assim, tenho fácil acesso aos festeiros, formados por parentes, padrinhos e amigos. No mapa abaixo (Fig. 11), podemos melhor compreender a proximidade entre as áreas das cidades e a conformação da região onde ocorre a maior parte das manifestações aqui citadas.

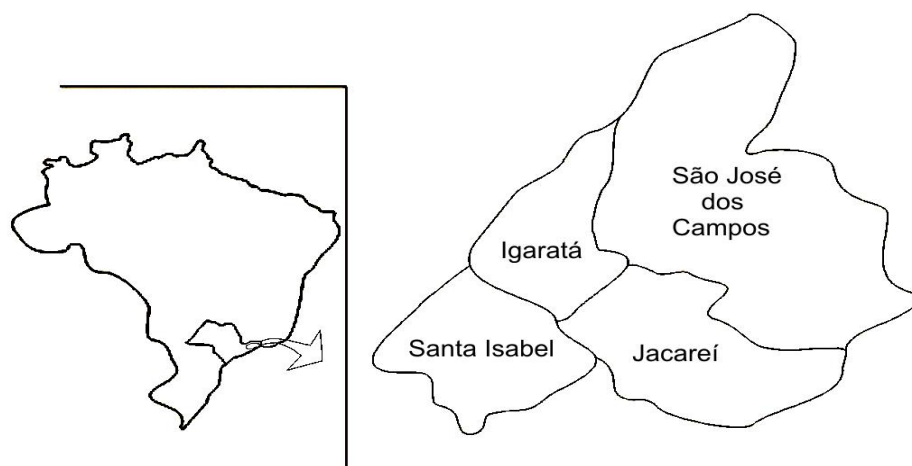


Fig. 11 - Mapa de situação

2.2 – FOLIAS DE REIS: NA PLASTICIDADE DA FESTA O ENCANTO DO CANTAR E ENCENAR DOS REIS.

Em Janeiro 2011, saí com a Folia de Reis *Jesus Cristinho* e também presenciei um grande encontro de Folia de Reis em Jacareí (SP). Fora do período das Festas de Reis – de 25 de dezembro a 6 de janeiro–, a Fundação Cultural de Jacarehy promoveu, em 20 de janeiro de 2011, um encontro de Folia de Reis no Museu de Antropologia do Vale do Paraíba – MAV. Estiveram presentes os grupos da Folia de Reis *Filhos do Oriente*, de Jacareí, e *Estrela Guia*, de São José dos Campos. Os dois, diferentemente do grupo *Jesus Cristinho*, que se organiza em área urbana, são de origem rural com suas atividades desenvolvidas no bairro Santa Maria da cidade de Jacareí. Acompanhando suas atividades, bem como a de outros festejos, pude notar que os grupos são organizados com trajes de maneira uniforme, podendo cada Folia estipular a cor da sua tropa.

Encontro na imagem do violeiro (Fig. 12) as tropas uniformizadas nas cores vermelha, azul, verde e, o mais comum, branca. Em todas predominam o uso de calça jeans, sapatos ou tênis e cores vibrantes para os palhaços¹⁴ (Fig. 13). Isso se verifica porque, na Folia, o amarelo corresponde ao Rei Baltazar, o vermelho a Belchior e o verde ao Rei Gaspar.

Conforme se observa nas cenas interna e dos violeiros e no desenho (Fig.14, 15 e 16), os tocadores enfeitam seus chapéus e seus violões com flores de papel crepom e fitas coloridas, sendo que cada cor tem um significado especial: o vermelho é sinal de devoção ao Divino e a São Benedito; o azul é do manto sagrado de Nossa Senhora e o branco remete à pureza do Menino Jesus.

¹⁴ Os palhaços são os personagens das Folias de Reis sempre mascarados e vestidos com roupas coloridas. Segura em suas mãos uma espada, um bastão ou um facão de madeira.



Fig. 12 – Grupo Jesus Cristinho, 2010.



Fig. 13 – LEITE, Carlos, Grupo Estrela do Oriente, 2010.



Fig. 14 – Grupo Jesus Cristinho, Folia de Reis. 2010.



Fig. 15 – Grupo de Folia de Reis “Jesus Cristinho”. 2010.



Fig. 16 – Grupo de Folia de Reis “Jesus Cristinho”, 2011, Caderno de Desenho.

No grupo *Jesus Cristinho*, a indumentária apresenta as mesmas características observadas nos dois outros grupos. A festa de *Cristinho* ocorre todo dia 6 de janeiro, entra e sai ano, no perímetro urbano de Jacareí. Trata de uma folia de reis que preserva a peregrinação desfilando no bairro Jardim Santa Maria em Jacareí, passando por casas pré-determinadas. O grupo também mantém os atos religiosos, sagrados e místicos, influenciando, assim, no cotidiano urbano.

Por intermédio da fala de Feu de Andrade, responsável pela organização e mestre que comanda o grupo da louvação, pude observar que o grupo de Folia de Reis *Jesus Cristinho* iniciou sua apresentação em 2003, pela motivação do encontro com Zé Mira¹⁵ em 2002, promovido pela TV Vanguarda – emissora de televisão regional. Das conversas estabelecidas nesse encontro, ele relembra os encantos das tradições populares e rememora seu pai, João Cândido de Andrade, nascido no dia 06 de janeiro de 1895: “Meu pai, filho de reis, foi um grande folião”, como prefere dizer.

Com o falecimento do seu pai, em 1982, quando tinha 10 anos de idade, ficaram as mais puras lembranças da sua casa na roça, situada na região rural da cidade de Santa Isabel. Seu pai sempre estava de portas abertas para receber os foliões de reis. Segundo Feu de Andrade a região em que morou foi batizada de Maracatu devido à persistência do seu pai em colocar o nome do sítio de Maracatu, pelas danças e cantoria que ele vivenciava no entorno dessa região.

Por muito tempo, Feu de Andrade negou o nome Maracatu, mas hoje percebe o quanto esteve presente na construção da identidade e da tradição cultural popular dessa região. Sua Folia de Reis, herdada da tradição familiar, foi retomada com a presença de irmãos, tios, sobrinhos, primos, vizinhos e amigos

¹⁵ José Alves de Mira (Zé Mira) nasceu em Cristina, no sul de Minas Gerais. Foi morar em Jambeiro na década de 1940 e se transformou num símbolo da cultura caipira na região.

que atuam em diversas áreas: músicos, cantores, autores, estudantes universitários, donas de casa, pedreiros.

Uma semana antes, sua irmã Laura, membro ativo da comunidade católica, passa nas casas de quem tem presépio para, no dia de Reis, visitá-los. Como o pré-agendamento estabelece o trajeto do cortejo a ser realizado no dia 06 de Janeiro, o ponto de encontro é o ponto final da Folia de Reis. Feu destaca que hoje a Folia de Reis não necessita convidar ninguém, pois todos aparecem na casa a partir das 18 h; na concentração, realizam-se os ensaios das músicas e, no momento da saída, acontecem às orações, os pedidos para se alcançar uma graça e os agradecimentos das graças recebidas pela intercessão dos Santos Reis.

O horário estipulado das 18h é motivado pelo fato de muitas pessoas trabalharem na área comercial e industrial. Adaptada aos centros urbanos, a Folia regressa depois de passar por todas as casas listadas, ou seja, o maior número de casas com presépios no bairro. Com a volta para casa, é servido o jantar para a tropa, com o término por volta da 1h da manhã.

Feu acredita na importância de falar da identidade cultural, da preservação das tradições populares, do encontro com os grupos folclóricos de folias e folguedos promovidos por instituições, ONGs e Fundações Culturais, como o *Revelando São Paulo*¹⁶, pois são caminhos para a valorização do Patrimônio Cultural Imaterial. Faz questão, no entanto, de ressaltar que a “sua” folia não se apresenta em outros locais por acreditar que, se mudado o contexto, corre-se o risco de se perder o sentido.

¹⁶ “Revelando São Paulo” promove o encontro das várias manifestações artísticas vivas em todas as regiões do Estado e busca difundir a cultura do interior paulista, reflexo também das tradições de todo o país e ainda daquelas herdadas de outros povos trazidas ao cotidiano de São Paulo pela imigração. Congadas, batuques, folias, Império do Divino, Moçambique, cavalarias, fandangos e boneções (fonte: http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/meio_ambiente/noticias/?p=21125 acesso em 28/02/2011).

E destaca que sua tropa de folia ao chegar à casa de um morador que recebe a bandeira com muita alegria, devoção, humildade e respeito, isso fortalece o seu interior e a sua fé. As casas que abrem as portas oferecem esmola, o café o biscoito em um gesto de fraternidade que encontra somente na visita: em outro local não temos esse ato. É por isso que a sua Folia de Reis sai dia 06 de janeiro, dia do seu compromisso com Santos Reis.

Feu de Andrade conta ainda que a “sua” Folia de Reis, a cada ano que passa, está recebendo mais adeptos. A força dos Santos Reis, pela presença do grupo de Folia de Reis *Jesus Cristinho*, está realizando milagres, como mostram os depoimentos impressionantes no momento da saída do cortejo.

Dona Elza conta que precisava realizar uma cirurgia complicada e não conseguia vaga em nenhum hospital. Com a intercessão dos Santos Reis, no dia seguinte recebeu a notícia de que sua cirurgia estava marcada e, desde então, vem pagando a sua promessa. Outros agradecem a aquisição da casa própria, a vaga na universidade etc. (ver Fig. 17).



Fig. 17 – Momento de acolhimento e agradecimento para saída Folia de Reis, 2011.

Segundo as tradições, ao fazer um pedido aos Santos Reis, o fiel se compromete a pagar a promessa na tradição do acompanhamento, durante 7 anos. A falta de comprometimento com a promessa colocará o fiel em falta com o santo, podendo, então ser castigado com pragas e maldições. Dessa forma, após os 7 anos, o folião está liberado, ficando a seu critério prosseguir ou criar outra tropa de Folia de Reis.

2.3. – CAVALHADA: JOGO/ FÉ/DESENHO NA CIDADE DE IGARATÁ

No município de Igaratá, é costume realizar o *Jogo da Cavallhada*, uma disputa que ocorre entre cavaleiros e seus cavalos em áreas abertas situadas em fazendas, sítios ou chácaras. Após o período quaresmal, se manifestam os festeiros para mobilizar o jogo da cavallhada em agradecimento ou pagamento de promessa ao Santo de devoção.

A modalidade da *Cavallhada*, registrada na cidade de Igaratá, estrutura-se em uma série variável de jogos montados e disputados entre cavaleiros: o *Chefe*¹⁷, que comanda a organização dos cavaleiros, é também responsável pela oração, agradecimento, contagem dos pontos e entrega da premiação.

Inicia-se o jogo com as orações e os agradecimentos em frente ao oratório ou capela do festeiro e, geralmente, reza-se pela proteção da disputa e pede-se a intercessão do santo de proteção da cavallhada que é São Benedito.

Antes da formação para o reconhecimento do campo, os cavaleiros recebem flores para adorno dos cavalos: é de praxe colocar uma flor no meio da cabeça. Alguns preferem decorá-los com três botões, uma flor no meio da cabeça e uma dos lados direito e esquerdo, próximo à orelha.

¹⁷ Mestre ou Comandante da tropa.



Fig. 18 – Cavallhada, 2009.

Com os cavalos adornados, partem para o desfile de reconhecimento do campo, comandado pelo *Chefe* da cavalaria, e desfilam em duas formações em torno da trave. O *Chefe* puxa a cavalaria, conduzindo-a com a bandeira do santo de proteção do festeiro.

A disputa é individual. E o cavaleiro que tiver o melhor desempenho ganha o jogo que se inicia com o lançamento da lança. Com três chances de lances o cavaleiro deve, em plena corrida, arremessar o bastão por cima do portal e agarrá-lo do outro lado. Cada acerto corresponde a um ponto. Após os três lances, uma argola é pendurada no centro da trave e deve o cavaleiro, em plena corrida, introduzir a lança na argolinha e retirá-la da trave. Correspondem três pontos para o primeiro acerto, dois pontos para o segundo e um ponto para o terceiro lance. Com seis pontos, o cavaleiro está classificado para outra roda.



Fig. 19 – Cavalhada, 2009, Caderno de desenho.



Fig. 20 – Cavalhada, 2009, Caderno de desenho.

A trave é o portal confeccionado com dois bambus, em formato de arco, decorada com flores de papel crepom vermelha, onde é pendurada uma argola enfeitada com duas fitas também vermelhas (Fig. 18, 19, 20 e 21).

Da mesma maneira em que a *Folia de Reis* os tem seus Mestres, os idealizadores do jogo da *Cavalhada* são conhecido com chefe/comandante. Atribuído a eles respeito e admirações propagada por todos os participantes da cavalhada, em meio a esse respeito mutuo, e, ir ao encontro dos pioneiros da *Cavalhada*, percebo o quanto a própria trajetória percorre, revela um sentido de desenho que está impregnado na produção que vejo na confecção dessas gravuras.

Refletir o percurso levou-me ao encontro com o Sr. José Ramos Mandico.



Fig. 21 – Cavalhada, 2009, Desenho
folha avulsa.

Terça-feira, feriado de Carnaval de 2011. Com tempo fechado, nublado, sigo pela estrada de terra e lama pisoteada por rebanhos de gados. No percurso quase inacessível e inexistente tamanho lamaçal, surge a impressão tensa de que alguma coisa caminha junto no ar. É algo que observa e envolve minha mente, como se estivesse bem próximo, como se essa coisa estivesse a ponto de golpear-me com um só bote. Estradas, caminhos revelados, ir ao encontro de homens e suas histórias e com eles falar sobre a *Cavalhada*.

O encontro inicial ocorreu com o Sr. José Ramos Mandico, que na sua fala mostrou um certo encantamento com a vida rural e reservou parte do seu tempo às produções rurais, ao plantio e à criação e parte aos costumes da roça (Fig. 22). Ele nasceu em 12 de Julho de 1931 e é o mais experiente da tradição do jogo de cavalhada. Iniciou-se nesse jogo aos 15 anos, com seus tios. Com o falecimento destes, parou por um período aproximado de um ano. Após esse período, o Sr. Mandico, juntamente com o Sr. Dito Correia, reativou a cavalhada e, durante 60 anos, jogaram em todas as regiões da cidade de Igaratá. Nesta, em 17 de maio de 2003, faleceu Dito Correia sobre o cavalo, em plena corrida para agarrar a lança. Assim, conta Mandico que Dito Correia brincou de cavalhada até o último momento de sua vida.

A história da cavalcada, para o senhor Antônio Ramos Barbosa, conhecido como *Trovão*, de 68 anos de idade, faz parte de toda a sua vida. Em sua infância e por toda a vida adulta foi jogar cavalcada por toda região. Trovão é apelido herdado desde o primeiro dia da escola primária e foi dado pelo seu professor. Desde então, a cidade somente o conhece pelo apelido e, se o chamarem pelo nome, ninguém há de reconhecer.

Atualmente, os organizadores da cavalcada na cidade de Igaratá são Chico Macaco, Guilherme Ubirajara de Almeida Moraes e João da Sabesp. Eles herdaram o comando do Sr. Mandico.



Fig. 22 – Sr. Mandico, 2011.



Fig. 23 – Chico Macaco, 2010.

Francisco Barbosa Machado, conhecido como “Chico Macaco”, relata que a cavalhada é compromisso, realizado por devoção a Nossa Senhora da Aparecida e a São Benedito, protetor desse tipo de jogo. Ele conta que, ao vir morar no Bairro Boa Vista, da cidade de Igaratá, começou a participar do evento e acabou recebendo o apelido. E quando, como sempre ocorria, lhe perguntavam quem era o seu pai, ele respondia: sou filho de Chico Macaco, da cidade de Santa Isabel (Fig. 23, 24, 25 e 26).



Fig. 24 – Chico Macaco e João da Sabesp, 2009.

Chico Macaco, com seus 64 anos, mais de 30 anos participando da cavalhada com seus companheiros, apresenta com muita disposição e devoção o jogo que realiza pela fé ao santo protetor.



Fig. 25 – Cavalhada, 2011, Desenho em folha avulsa.



Fig. 26 – Cavalhada Responsáveis Zé Mandico, Chico Macaco e João da Sabesp. 2011.

2.4. – DANÇA DE SÃO GONÇALO

A *Dança de São Gonçalo* ocorre em diversas localidades tanto no perímetro rural quanto no urbano. Geralmente é realizada em locais pequenos, como quintal ou mesmo no interior das casas.

A dança registrada para esta pesquisa ocorreu em janeiro de 2010, no bairro Monte Negro, da cidade de Santa Isabel, sob orientação do mestre violeiro Sebastião Alves (1941).

No contexto popular, Santo Antônio é conhecido como o casamenteiro das solteiras e São Gonçalo o casamenteiro das viúvas e mulheres separadas. Por se tratar de um santo folgazão, em sua festa canta-se e dança-se o dia todo.

A Dança de São Gonçalo é realizada por mestres violeiros, conhecidos como *folgazões*, organizam-se em duas filas para iniciarem a dança, fazendo evoluções em torno do altar ou oratório (Fig. 27e 28). Inicia-se com a ladainha e o terço. O grupo reza em frente ao altar para iniciar a primeira volta de entrada com a cantoria a São Gonçalo. Toma-se café e parte-se para a segunda volta em louvação ao santo. Almoçam e iniciam a terceira volta, segurando com a mão direita o santo e com a mão esquerda a vela: momento de realizar pedidos e promessas.



Fig. 27- Oratório de São Gonçalo, 2009.



Fig. 28 – Dança de São Gonçalo, Caderno de desenho, 2010.

Nas três primeiras voltas, cantam-se 66 versos, aproximadamente, com duração de 1 hora e 10 minutos. Na última volta, a de despedida do santo, cantam-se cerca de 126 versos, com a duração de 1 hora e quarenta minutos.

No local de apresentação da dança e cantoria em louvação a São Gonçalo destacam-se: o oratório, decorado com flores confeccionadas de papel crepom ou industrializadas; a hierarquia na composição do altar, em cujo centro sempre se coloca a imagem do santo homenageado pelo festeiro; violões enfeitados com fitas coloridas, correspondendo cada cor a um santo de devoção, e varal de bandeirinhas, geralmente confeccionadas com papel de seda colorida (Fig. 29 e 30).



Fig. 29 – Concentração, 2010.



Fig. 30 – Início da Roda, 2010.

2.5. – MOÇAMBIQUE - UM REI DE VERDADE!



Fig. 31 – Sr. Gusmão, 2009, museu do Folclore de São José dos Campos.

No *Moçambique*, a bandeira é sagrada ao santo protetor, Santo Benedito, e Nossa Senhora do Rosário tem lugar de destaque. A família Gusmão conta que a tradição vem do Sr. Antonio Gusmão, casado com Maria Helena, com quem teve doze filhos – Antonia, Clementina, Donizete, Isabel, José Aparecido, João, Luiza, Neuza, Norberto, Nelson, Justino, Rosa–, setenta e três netos e trinta e quatro bisnetos (Fig. 31).

A manifestação do Moçambique iniciou-se com Justiniano Gusmão, na época da escravidão, e foi passando de pai para filho. O Sr. Antônio Gusmão lembra que, ainda pequeno, costumava carregar o bastão no ombro por ser muito pesado e que aprendeu a tocar e a dançar com o seu pai. Quando seu pai faleceu, procurou dar continuidade.

O grupo da Vila Tesouro, de São José dos Campos, SP, é formado exclusivamente pela família Gusmão. Ele, Antônio Gusmão, e ela, Maria Helena,

foram declarados, respectivamente, Rei e Rainha do Congo do Estado, no *Revelando São Paulo* de 2000, no Parque da Água Branca, na capital paulista.



Fig. 32 – Bandeira, 2010, Desenho folha avulsa.



Fig. 33 – Sr. Gusmão, 2010.

O Moçambique inicia-se com uma apresentação formada por duas crianças carregando a bandeira de São Benedito. Para dançar, usam-se bastões de madeira que são batidos, acompanhados de uma coreografia comandada por instrumentos musicais que podem variar: pandeiros, rabeca, reco-reco, tamborins, violas e caixas.

A *performance* da apresentação de dança é organizada pelo mestre, pelo contramestre e pelo capitão, que se alternam nas tarefas de dirigir e fiscalizar o conjunto. O mestre comanda o início da apresentação, entoando uma saudação religiosa seguida de apitos, cantos, som com os paias, batidas dos bastões e coreografias.

A coroação do rei e da rainha se dá dentro da capela ou em um pátio próximo ao oratório, seguindo-se o ritual com dança e louvação. O encerramento obedece à tradição, beijando-se a bandeira e cantando-se o hino em louvor a São Benedito e a Nossa Senhora do Rosário.

Em Fevereiro de 2010, ao conversar com Sr. Gusmão em sua casa na Vila Tesouro e adentrar sua capela, pude constatar que a simplicidade, a humildade e a devoção regem suas falas e mostram que a identidade cultural de sua família é seu maior tesouro.



Fig. 34 Moçambique, 2009, Caderno de desenho.



Fig. 35 – Grupo de Moçambique de Santa Isabel, 2009.

2.6. – O DESENHO E SEU PAPEL NO PROCESSO CRIATIVO DAS GRAVURAS: CADERNOS E BLOCOS

*O desenho possibilita ver o outro lado do mundo.
Ver o que já esteve lá desde o começo.
Ver o que não se mostra.
Ver o que se oculta no opaco das superfícies.*

*(Sergio Fingermañ, in Derdyck, Edith
(org.) "Disegno. Desenho. Desígnio." p. 93, 2007).*

Um olhar mais atento para com a produção de xilogravura em matriz perdida, desenvolvida no período de 2009 a 2011, colocou-me diante de um resultado da poética cujo processo de arquitetura não se restringe à gravura em si, mas traz o desenho como fonte determinante do movimento de conformação do meu pensamento visual e do modo como a expressão e a estrutura da pesquisa artística é organizada.

No conjunto de xilos, há uma presença forte do desenho que perpassa todo o trabalho no momento de sua execução e antes dela. E, se esse movimento de olhar e de ver o trabalho for ampliado para a produção em geral, percebo que ele acompanha toda a minha atividade artística desde o seu início. Entender que o desenho faz parte do meu trabalho, antes do e durante o processo de elaboração das gravuras, colocou-me diante do seguinte questionamento: que desenho é esse com o qual trabalho e qual é o papel dessa linguagem gráfico-plástica na produção de xilogravura?

Para responder a esse questionamento recorri aos desenhos de gaveta guardados no atelier e as xilos propriamente. No atelier procurei levantar de maneira geral todo o material gráfico-plástico elaborado desde o início da minha atividade artística até o momento. O que encontrei foram vários desenhos realizados com grafite e alguma caneta em suportes diversos, como cadernos de capa dura, folhas avulsas e blocos de anotações de pequeno formato. No geral esse material se divide em registros ou anotações rápidas realizadas *in loco* e em

meio a várias festas populares religiosas e em momentos diversos do cotidiano. Como o recorte da pesquisa está centrado nas xilogravuras tematizadas pelas festas religiosas, priorizo a análise no material gráfico produzido no mesmo período em que essas xilos foram realizadas. Recorro a algum desenho anterior, quando necessário, e excluo os demais da investigação, bem como os desenhos que tratam da temática do cotidiano.

Diante desses desenhos, primeiramente definidos a partir de seus suportes, foi possível separá-los em três conjuntos, distintos entre si por diferenças e semelhanças estabelecidas pelos modos como expressão e estrutura interagem na organização.

O primeiro conjunto de desenhos é formado por dois cadernos de desenho de capa dura, de dimensões variadas (12 X 16 cm e 14 x 20 cm): um realizado na Folia de Reis *Jesus Cristinho* (06-01-2009, Jacareí, SP) e outro no *Jogo da Cavallhada* de Igaratá (14-05-2011, Igaratá, SP). Na maioria dos desenhos notam-se os *fantasmas* dos desenhos da página anterior, proporcionada pela gramatura fina da folha, provocando outras e mais diversas leituras. Os desenhos nos cadernos de capa dura caracterizam-se pela formalidade da transição de uma página a outra.

Nas páginas de *Jesus Cristinho* há um enfoque maior nas figuras, e o uso do caderno na horizontal expõe ritmo visual e remete a passagem da Folia de Reis pela rua (Fig. 36 e 37). Já nas páginas da Cavallhada, utilizadas na vertical, utilizei caneta nanquim, grafite e lápis de cor. As figuras estão em primeiro plano e existe maior presença do fundo (Fig. 38 e 39).



Fig. 36 – Folia de Reis, 2009, Caderno de desenho.

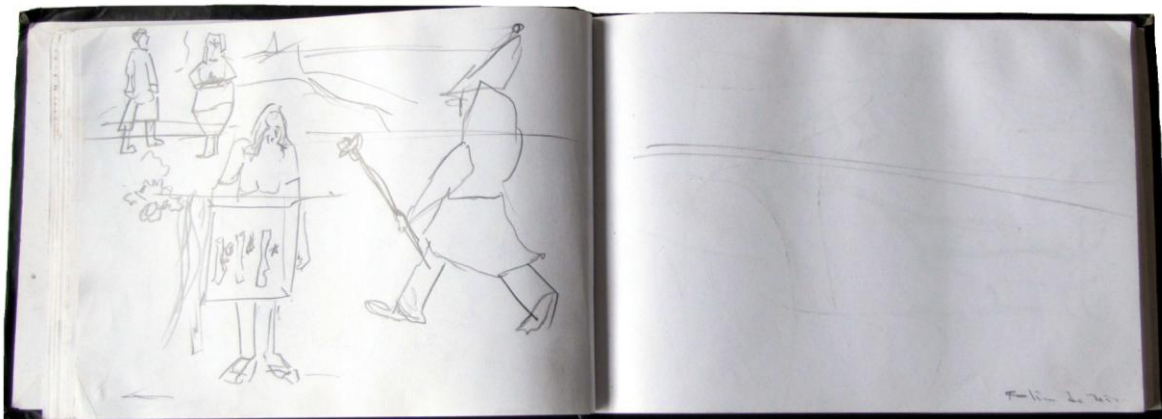


Fig. 37 – Folia de Reis, 2009, Caderno de desenho.



Fig. 38 – Tocador, 2011, Caderno de desenho.

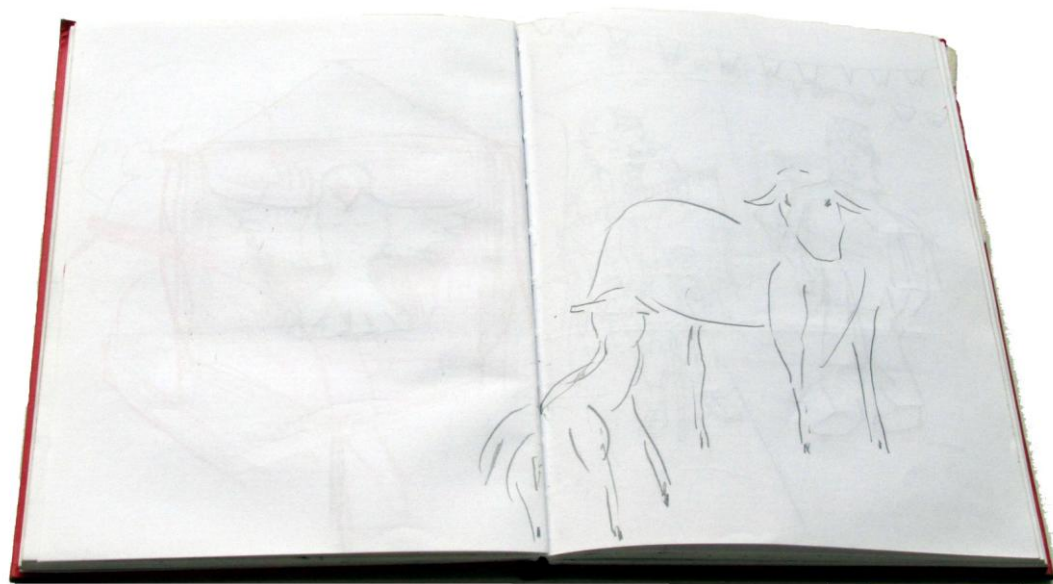


Fig. 39 – Cavalhada, 2011, Caderno de desenho.

O segundo conjunto, formado por 06 blocos de desenhos, corresponde a trabalhos em folhas com gramatura maior. Com uma folha nas dimensões de A3. Depois de dobrá-la ao meio, torna-se a dobrá-la em mais duas partes iguais, somando uma área em oito partes iguais com as dimensões aproximadas de 15 x 10 cm. Um recorte no meio da folha, entre a extremidade do lado direito até o lado esquerdo, possibilita o fechamento do bloco, transformando-o em uma estrutura articulada. Destacam-se dois blocos com o uso misto de lápis de cor, grafite e caneta de ponta porosa (Fig. 40 e 41).

Por último, destaco 09 desenhos na página seguinte, selecionados a partir de um conjunto de 33 desenhos em folhas avulsas nas dimensões aproximadas de 10 x 15 cm (Fig. 42, 43, 44 e 45):



Fig. 40 – Folia de Reis, 2011, Bloco de desenho.



Fig. 41 – Cavalhada, 2011, Bloco de desenho.

Sair em pesquisa de campo, fazer levantamento de imagem e vivenciar o momento das expressões do catolicismo popular vem ao encontro da ideia de que a gravura sem o desenho não existe e, mais provável ainda, de que há urgência de ter esses desenhos para então concretizar em uma série de gravura. Para tanto, descarto materiais de alta qualidade e inicio a coleta de suportes distintos para o desenho. Com os cadernos, blocos e folhas avulsas de formato e tamanho diferentes, os desenhos fazem parte do caminho que percorro para chegar à obra final: a produção das gravuras.

Encontro nos três conjuntos de desenhos: aproximações que pressupõem linhas irregulares; traços rápidos e seguros adquirido com o grafite macio; resultados imediatos com a caneta nanquim e lápis de cor e desenho solto, espontâneo e instantâneo, advindo da propriedade do grafite.



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45

O desenho constantemente resulta como fonte e possibilidade de encontro, de descoberta, tanto das minhas experiências vividas com as festas populares, quanto como exercício sensorial e cognitivo com a linguagem visual. Como diz Cecília Salles (*Tramas do pensamento: dialogo com a linguagem*):

O desenho da criação, portanto, são peças de uma rede de ações, bastante intrincada e densa que leva o artista à construção de suas obras. São desenhos de passagem, pois são transitórios; são geradores, pois tem o poder de engendrar formas novas; são moveis, pois são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São atraentes e convidam à pesquisa porque falam do ato criador. (SALLES, in *Redes de Criação*, p. 117).

Refletir acerca dessa dimensão do desenho de criação é considerá-lo como desencadeador de uma potencialidade mútua, pré-existente ao enlace com a obra acabada, contida no pensamento e no registro momentâneo da criação plástica. À construção do desenho em meio a esta pesquisa contracenar com a intenção de passagem e interlocução com a imagem a ser transportada para outro meio.

Penso no desenho como meio imediato de expressão e de estrutura de uma singularidade visual. Imagino com ele um espaço aberto, ou melhor, recurso de linguagem amplo, poético e plástico, provedor de estímulo e sensibilidade, capaz de aguçar a construção de narrativas diversas. Para mim, o desenho é um campo de anotação de histórias e de passagem entre a coleta das ocorrências visuais plásticas das festas populares e as narrativas a serem gravadas nas matrizes perdidas de xilogravuras.

A concretização de uma imagem xilográfica dentro do meu processo de criação destaca-se no desenho como embasamento referencial para contracenar com a produção final. São desenhos passíveis de mudança, reestruturação e ordenação para então somar com a produção gráfica. Desse modo, entendo que os desenhos apresentados neste capítulo correspondem a possibilidades concretas visuais expressas por três conjuntos de desenhos, expondo os contextos subjetivos em que foram criados como campo de atuação para contracenar com as experiências sensoriais e plásticas da criação artística.

CAPÍTULO 3 – A PRODUÇÃO DE XILOGRAVURA EM MATRIZ PERDIDA: DAS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS À DESCOBERTA DA COR

O gesto de ferir a madeira é altamente expressivo. Uma nova caligrafia é proposta numa relação de amor e corte. A madeira dócil precisa significar, e valem todos os instrumentos dessa velha escrita, reatualizada a cada incisão (Gilmar de Carvalho, in “Matriz madeira: Cultura e memória”, p. 38, 1999).

Na sequência da pesquisa, enveredei para as questões da cor na história da gravura, mais especificamente na xilogravura. Tratando-se de um tema amplo, passei então a realizar recortes de interesse. Busquei na história da arte, artistas que trabalharam a cor na sua produção gráfica, destacando os artistas Paul Gauguin, Edvard Munch e Pablo Picasso, o gravurista brasileiro Oswaldo Goeldi e artistas mais jovens como Fabrício Lopez e Sérgio de Moraes. As referências básicas da história da arte e da gravura recorro aos teóricos, Antônio Costella, Anico Herkovits, Itajahy Martins e José Roberto Teixeira Leite. No qual atribui embasamento da teoria da cor por meio dos estudos pictóricos de Israel Pedrosa, Luciano Guimarães e Modesto Farina. Enfatizando, também, uma análise específica sobre a cor na gravura, adentrando nos procedimentos do fazer artístico sobre a estrutura da cor da matriz perdida em meio as minhas produções xilográficas coloridas.

Antes de iniciar as minhas primeiras experimentações com o processo da matriz perdida em xilogravura em 2001, já havia experimentado gravuras coloridas com duas matrizes e cores em gradação. Para tanto o recorte histórico em meio aos seis artistas, resultaram em suas escolhas motivadas por diversos aspectos: conceito peculiar em suas raízes que pode ser encontrado na história da arte; inovações técnicas gráficas e o próprio gesto e a própria matéria - em meio à produção de gravuras entre os tipos de cortes, impressões e cores, ou seja, talvez pela intensa dedicação, inovação aos processos gráficos que configuram a prática artística.

Entrei em contato com as obras de Paul Gauguin (1848-1903). Há, em suas obras, uma expressão forte de um signo, um gesto gráfico, sinônimo do seu conceito de homem primitivo, de uma pintura pura. Sob a influência das gravuras japonesas, utiliza cores diluídas. O artista passa a explorar além das possibilidades gráficas coloridas, diversos instrumentos e a madeira em estado bruto para obter os efeitos desejados.

Na xilogravura *Perfume* (fig. 46) da série “Noa Noa”, produzida entre os anos 1893 a 1895 para seu jornal, Gauguin permitiu trabalhar a matriz de madeira bruta; no estado rústico, a cor refere – se às gravuras orientais e históricas. Toma como referencias nas cores lisa, limpa e luminosa. Antonio Costella: “Observa-se uma liberdade criativa jamais tentada na gravura” e também “pelo intuito de compor com volume e cores com traços controlados” (COSTELLA 1984). Anico Herskovits aponta:

Gauguin se deixa encantar com as possibilidades da madeira. Experimenta variações de corte e utiliza materiais não convencionais, como lixas e pregos, para riscar, arranhar, e marcar a madeira, obtendo, desta forma, diversas texturas. A volta à xilogravura o atrai, porque está de acordo com sua teoria sobre o retorno a um trabalho primitivo e direto, como a gravura medieval. Sob influência japonesa, faz experiências com a cor diluída, aquarelada (HERSKOVITS, 1986, p.120).

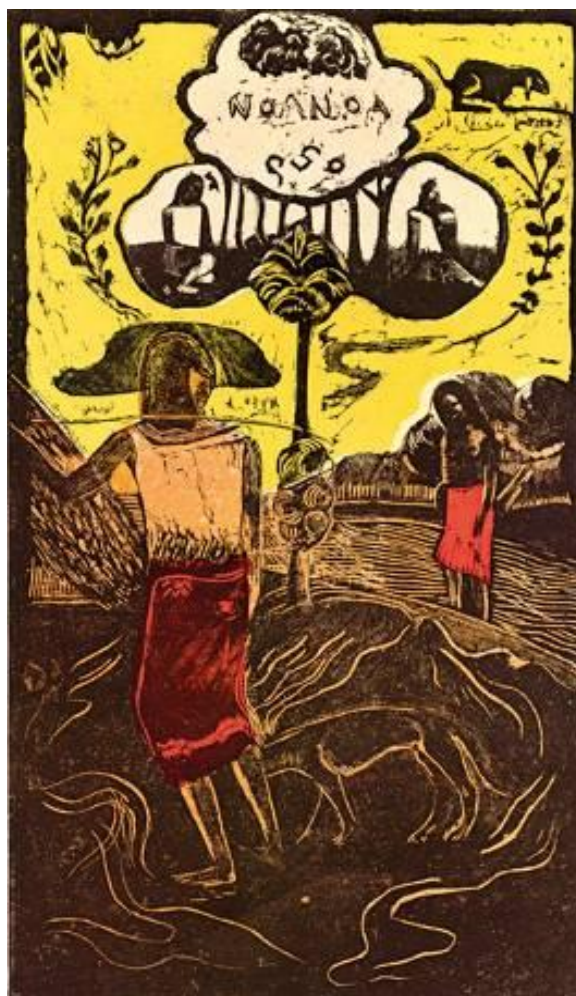


Fig. 46 – GAUGUIN, Perfume, Série Noa Noa, 1893, Xilogravura, 35,5 x 20,5 cm.

A gravura de Edvard Munch (1863-1944) evidencia a preocupação do artista com a seleção da madeira, o que possibilita a exploração dos efeitos visuais dos veios. Encontramos na xilogravura *Mulher sobre rocha* (Fig. 47) a inversão do processo colorido gráfico: as cores utilizadas aproximam-se do naturalista com o mar verde e o céu azul e o mais importante é a soma de cores que proporciona a dinâmica dos efeitos visuais. De acordo com PEDROSA (2009), “cada cor traga consigo uma longa história.” De fato temos a utilização simbólica, subjetiva e evocativa da cor em sua aplicabilidade.

Encontramos também em seus trabalhos em xilogravuras o uso de sistema de cores, conforme Anico Herskovits aponta:

Munch é seduzido pelo uso da cor e das transparências possibilidades de impressão, também de influência nipônica. É atraído igualmente pela textura da madeira criando um sistema particular de impressão, recortando a própria matriz, colorindo cada parte separadamente e depois juntando as peças como um quebra cabeça (HERSKOVITS, 1986, p. 120).

Munch e Gauguin interessaram-se pela xilogravura como fonte de pesquisa e criação, tendo como objetivo as possibilidades expressivas que essa técnica proporciona, e contribuíram de maneira soberana para a xilogravura como arte autônoma.



Fig. 47 – MUNCH. E., Mulher sobre rocha, 1915, xilogravura, 35,15 x 56,6 cm.

Nas linoleogravuras de Picasso (1881-1973) destaca-se o sistema de gravação e impressão que denominamos *matriz perdida* ou, ainda, *processo de eliminação/subtrativo*. Na gravura *Natureza Morta com vidro sobre Lâmpada* (fig. 48), observa-se a soma de cores construída a partir das sobreposições. O amarelo é rebaixado pelas camadas de tintas impressas onde temos o vermelho que soma com o verde e o preto.



Fig. 48 – PICASSO, P., *Natureza Morta com vidro sobre Lâmpada*, 1962, Linoleogravura, 62 x 75,2 cm.

Na imagem de Oswaldo Goeldi (1895–1961), *O Sol* (Fig. 49), as cores são configuradas em áreas determinadas; a matriz recebe tinta preta em toda a sua superfície, e as áreas reservadas para a cor são limpas, e é adicionada uma nova cor. Entretanto, permanecem resíduos da tinta preta, provocando assim a sombra na própria cor. Segundo Leite (1986), “a cor integra-se à gravura e passa a ser cor gravada”. Com a adição da nova cor sobre a superfície “suja” úmida a cor fica sujeita ao rebaixamento conforme, Pedrosa (2009), O amarelo “escurecido com o preto (rebaixado), toma coloração esverdeada pouco agradável, próximo ao verde – oliva sombrio.”

Goeldi desenvolve esse método constitutivo da cor, delimitada pelo corte e pelo *entintamento* da matriz. Tendo como elemento decisivo o planejamento calculado no momento do entalhe da madeira, administra a dosagem de carga da tinta na mesma matriz.



Fig. 49 – GOELDI, Oswaldo, *Sol*, 1955, Xilogravura em cores, 19,5 x 27 cm.

Dos artistas mais jovens, destaco o gravurista Fabrício Lopes (1977), que dedica à xilogravura em grande formato em um processo gráfico colorido, e o gravurista Sergio de Moraes (1951), que investe em suas produções na técnica da linoleogravura, composta pela sobreposição de impressões.

Nas xilogravuras de Fabrício Lopes temos, em primeiro lugar, a dimensão como referência à pintura mural, que requer do artista planejamento na configuração da imagem. Utiliza – se diversas chapas de compensados de madeira para compor suas gravuras em sucessivas camadas de cores impressas sobre o papel. Suas gravações têm grandes áreas desbastadas pelo instrumental (formão de marceneiro). Destacam-se em sua pesquisa plástica matéria gráfica produzida a partir dos sulcos, cortes e impressões. Ele faz referências visuais à vivencia do artista desde sua infância, na cidade de Santos, na região do porto (ver fig. 50)



Fig. 50 – LOPES, Fabrício, S/titulo, 2004, Xilogravura em cores, 330 x450 cm. Fonte: <http://fabriciolopez.com/xilogravuras/#jp-carousel-111>. Acesso em 13/12/2012.

Já nos trabalhos de Sergio de Moraes, explora a técnica da politipia, invenção sua que surge da pesquisa linoleográfica. Em constante exploração de combinações de impressões, regravações, cortes e cores. Obtendo resultados entre as variações de graduações cromáticas. Suas criações rompem com a impressão sequencial e ele parte para um conjunto de obras irrepetíveis (Fig. 51).



Fig. 51 – MORAES, Sergio, S/título, 1999, Linoleogravura (Politipias), 49 x 34 cm. 1999.



Fig. 52 - Palhaço III, 2009, Xilogravura Colorida, 25 x 64 cm.

A importância de destacar essas referências artísticas e aproximá-las de minhas produções xilográficas está no fato de que esses artistas questionam como eu as cores nas conduções da maneira de entintar (soma de cores) e o tratamento do corte (entalhe e sobreposições). Em Goeldi, a cor é rebaixada e me utilizo desse processo em algumas gravuras nessa pesquisa com cores puras (ver Fig. 52). Em Gauguin, a gravura é mais rústica e cor diluída; em Munch e Picasso, a cor faz parte da delimitação e da construção da imagem, que se faz por sobreposição e soma de cores. E os artistas contemporâneos, mais jovens, destacam-se pela pesquisa gráfica colorida. Em Sérgio de Moraes, temos a gravura como meio de duplicação de imagem, e não de multiplicação. Denomino-as de *monogravuras*. Em Fabrício Lopez encontro uma forte presença da gravura contemporânea em grande formato, com o uso da cor pura ou sobreposta em camadas: desenho, corte e cores se configuram continuamente.

3.1 – A MATRIZ PERDIDA – PROCEDIMENTOS TÉCNICOS.

Anico Herskovits, quando destaca a desvantagem do processo da matriz perdida, refere-se às perdas e à impossibilidade de reimprimir depois que a matriz é gravada e impressa. “Consiste em usar todas as cores em uma matriz e, como diz o nome, retirando madeira de partes já impressas, manter as da cor que será superposta” (HERSKOVITS. 1986, p. 49).

Herskovits também aponta (op.cit, p.49) que:

O número de estampas das primeiras cores deverá ser sempre maior que a tiragem final desejada, pois essas fases do processo tornam-se irrecuperáveis.

As perdas durante a edição são grandes; por exemplo: sujeira, por deslocamento da matriz o registro no momento de impressão, por falta de tinta no bloco, etc. (HERSKOVITS, 1986, p. 49).

A facilidade do processo consiste em ganhar tempo. Há “vantagens, como a precisão no registro, pois a mesma prancha serve para impressão de todas as cores, afirmação que à primeira vista pode causar espanto” (MARTINS, 1987, p.52).

Entendo a matriz perdida como um meio condutor da imagem que desvela, pela matéria, suas possibilidades de conduzir o espaço gráfico com a cor. Permite, com isso, que eu abandone o rigor dos registros precisos do processo de uma gravura e que a matriz deixe de ter a função de multiplicar uma imagem única. No percurso de elaboração, ela dá margem à edição de duas a quatro impressões. Percebo, então, que me encanto pela *duplicidade*¹⁸ da matriz e não pela sua *multiplicidade*¹⁹.

O processo da matriz perdida permite trabalhar com soma de cores. Entretanto nas minhas primeiras gravuras, apresentadas no primeiro capítulo

¹⁸ Aproximação (semelhança) evocativa com edição de uma imagem.

¹⁹ Refere – se a cada um dos exemplares impressos a partir de uma matriz.

(Figuras 8, 9 e 10), as imagens encontram-se em camadas densas de tintas, cores claras sobreposta em cores escuras, provocando uma densa saturação, massa e acúmulos de tinta. Efeitos negativos que vão contra a *ortodoxia* da gravura. Nesse momento, o entendimento da técnica e a experimentação prevalecem sobre qualquer seguimento e doutrina da gravura.

Analizando os trabalhos, noto a cor, a soma das cores. Há no conjunto das imagens uma presença cromática que se destaca de modo expressivo e estrutural perante os demais elementos plásticos, mesmo diante da temática dos folguedos da cultura popular. Não destaco uma cor específica das festas populares: lanço olhares para a cor como elemento estruturante da imagem. Noto que tenho uma predominância nas cores: amarela, azul, magenta, verde e vermelha. E meio a estas cores adiciono tinta, entre elas, branca ou preta em pequenas quantidades garantindo variações na sua cromaticidade para proporcionar a conotação necessária.

A cor na gravura seduziu-me e, por meio da prática do processo da matriz perdida, cada vez mais investiguei as possibilidades de relação cromática de modo intuitivo no processo gráfico colorido. Em meio aos cadernos e desenhos destaco anotações mais técnicas sobre a cor realizadas em janeiro de 2011. Encontro nessas anotações o modo de preparo para originar a cor para a impressão. Dessa forma, sei que na figura 53 esse elemento foi preparado usando tinta tipográfica para Offset em 01 parte de amarelo chocolate e 08 partes de branco, resultando em amarelo creme. As cores são geradas a partir de misturas e sobras de tintas impressas. Tendo como paleta as cores primárias e complementares, nas figuras 53, 54 e 55 destacam-se as notações realizadas durante o processo de impressão.

Nesse registro excluí o preto e, como práxis ao trabalhar com a cor preta, adicionei tinta vermelha para possibilitar a criação de um “negro quente” nas xilogravuras policromáticas.

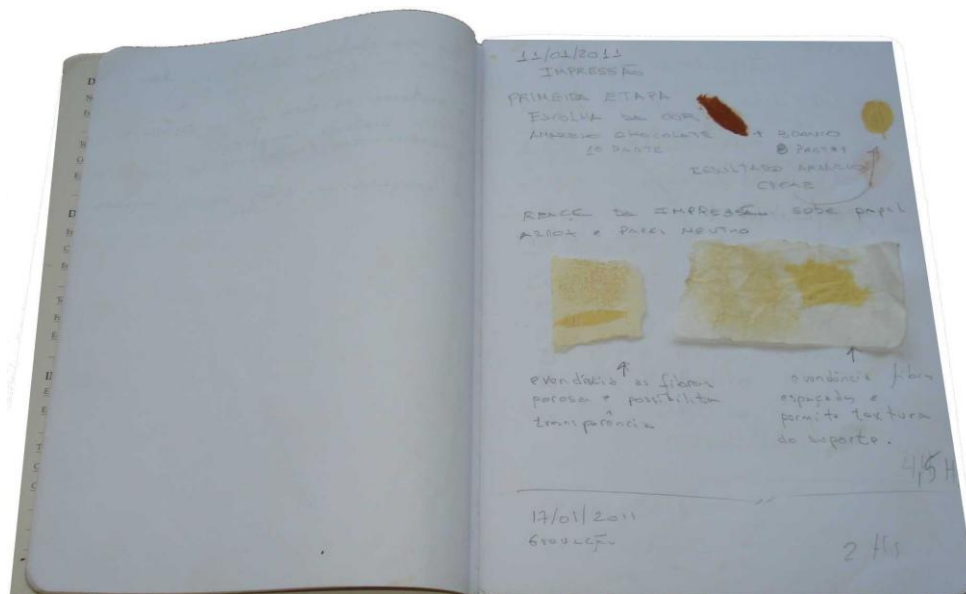


Fig. 53 – Anotações técnicas, 2011

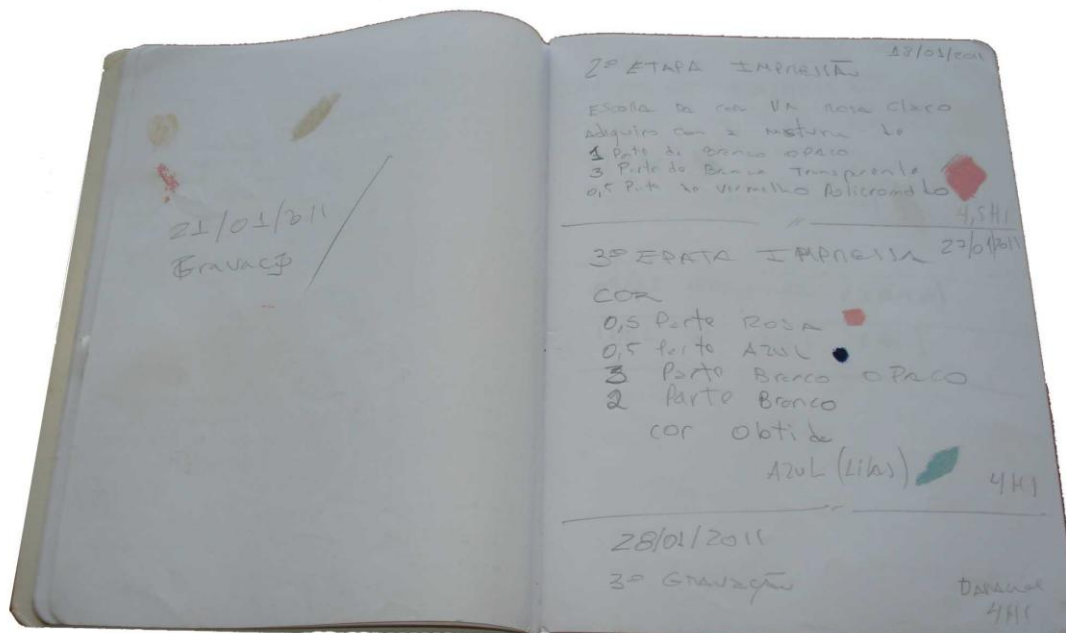


Fig. 54 - Anotações técnicas. 2011.

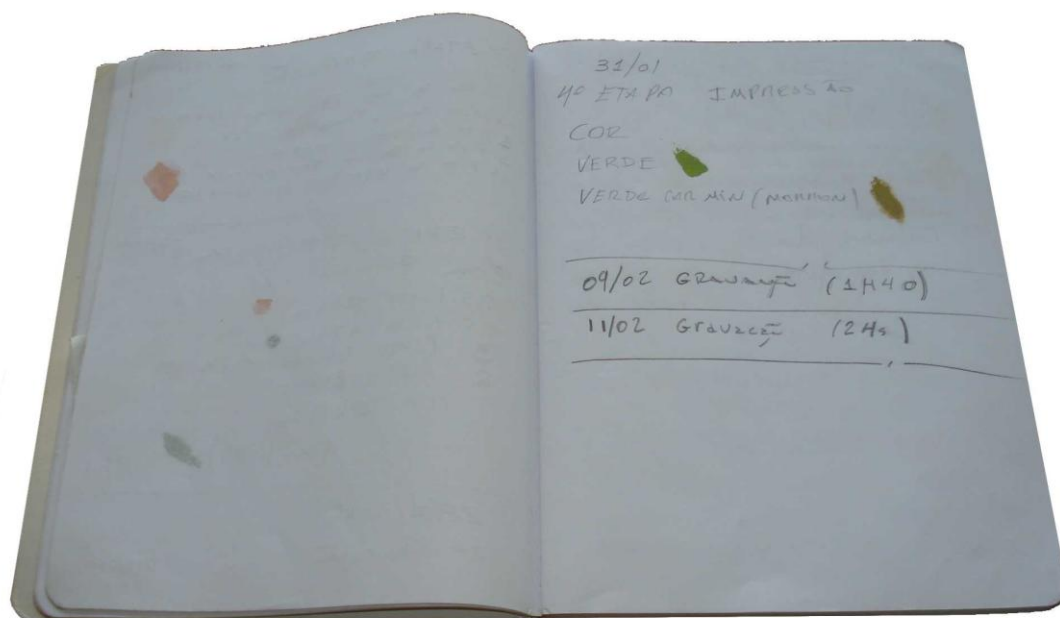


Fig. 55 - Anotações técnicas. 2011.

Ao trabalhar com as variações das cores, a intensidade da tinta, experimentando possibilidades gráficas, percebo como se relacionam com a matéria gráfica colorida. Por isso, a gravura policromática aproxima – se com a técnica pictórica. Utilizando-me das cores quentes e frias, complementares, destaco a presença da cor no universo natural. A cor é absorvida parcialmente pelas gravuras, traduzida para o universo gráfico pictórico: linha, trama, hachura, massa, sombra e luz. É preciso identificar esse universo para então compreender a dimensão da cor na gravura.

O azul do céu, o verde das folhas, o colorido deslumbrante das flores, os diversos tons das águas do mar e a natureza toda impõem suavemente o mundo da cor (FARINA, 2006, p.03).

O uso das cores em grande parte das gravuras analisadas nesta dissertação corresponde à distribuição parcial em toda sua configuração. Para tanto, existem áreas maiores de concentração da cor. A composição é distribuída

pela gravação onde temos sulcos abertos em direções pré-estabelecidas, que compõem em linhas, tramas e hachuras. A cor entra como elemento de estruturação da imagem.

3.2 – AS SÉRIES DE XILOGRAVURAS (Policromáticas).

O desenvolvimento dessa pesquisa resultou em 04 pranchas de madeiras compensada de 2,5mm por 66 x 90 cm e 03 chapas de portas lisas de madeira, adquiridas em lojas de material de construção usados. Prefiro trabalhar com a madeira no seu estado mais rústico, com uma demão de goma laca e polimento. Dessa forma a prancha de madeira permite nas primeiras etapas de impressões uma quantidade menor de tinta sobre o papel. Em outros suportes, como, por exemplo, *Eucatex*, *MDF* e *linóleo*, a ação da densidade de cor e acúmulo de tinta é imediata já nas primeiras impressões.

Essas 07 pranchas geraram 03 cópias de cada estampa da matriz e cerca de 40 monogravuras. As monogravuras foram geradas a partir de áreas pré-estabelecidas durante a elaboração e a realização das impressões/gravações.

Para melhor compreensão e análise desta série, fica estabelecido que:

- A) A primeira série de gravuras reúne: Folia de Reis, Mulher com, Bandeira, Tocadores, Cavalhada, palhaço I, II e III.
- B) A segunda série de gravuras é composta por: Menino com máscara, Dança de São Gonçalo, Moçambiqueiro, Menino com bandeira, Leilão na roça.
- C) A terceira série de gravuras é constituída pelas monogravuras, 20 gravuras das quais apresento 2 imagens.

Apresento as primeiras gravuras geradas a partir de uma única prancha, gravadas frente/verso nas dimensões 135 x 70 cm. Produzi desse modo 30 gravuras, das quais constam nesta dissertação:

- ✓Folia de reis - dimensão 135 x 70 cm, prancha em porta lisa de madeira (Fig. 56).
- ✓Cavallhada - dimensão 135 x 70 cm, prancha em porta lisa de madeira (Fig. 57).
- ✓Mulher com bandeira - dimensão 49 x 63 cm, prancha em porta lisa de madeira (Fig. 58).

As primeiras gravuras dessas séries se constituem em cortes e sulcos abertos com o instrumento convencional tipo goivas. Percebi que, com o aumento da dimensão, o instrumental persistia como vício da gravura em pequeno formato. Logo, nas gravuras seguintes reforcei o instrumental com formão de marceneiro para corresponder às necessidades postas pela gravura em grande formato.

Ainda nessa série encontramos áreas de acúmulos de tinta derivados da carga de tinta remanescente das primeiras etapas de impressões. Aos poucos descubro soluções que permitem o controle do empastelamento, conforme que será abordado no item 3.4 - “Procedimento em matriz perdida: Etapas do trabalho”.

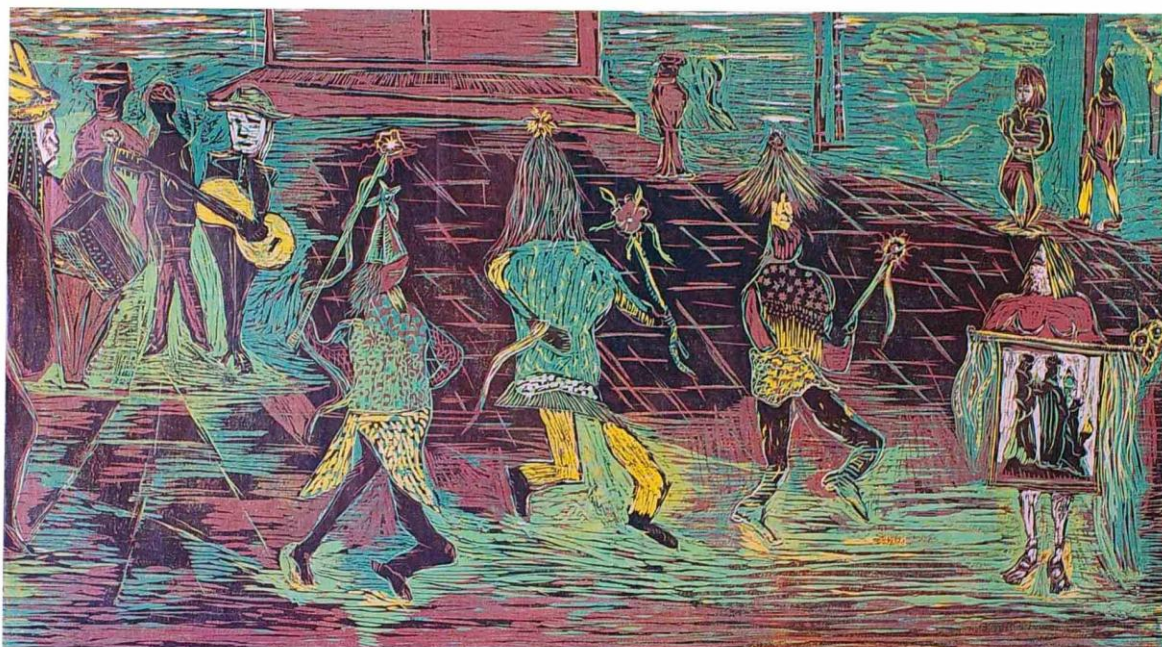


Fig. 56 – Folia de Reis, 2009, Xilogravura policromática, 1,35 m x 70 cm.



Fig. 57 – Cavalhada, 2009, Xilogravura policromática, 1,35 m x 70 cm.

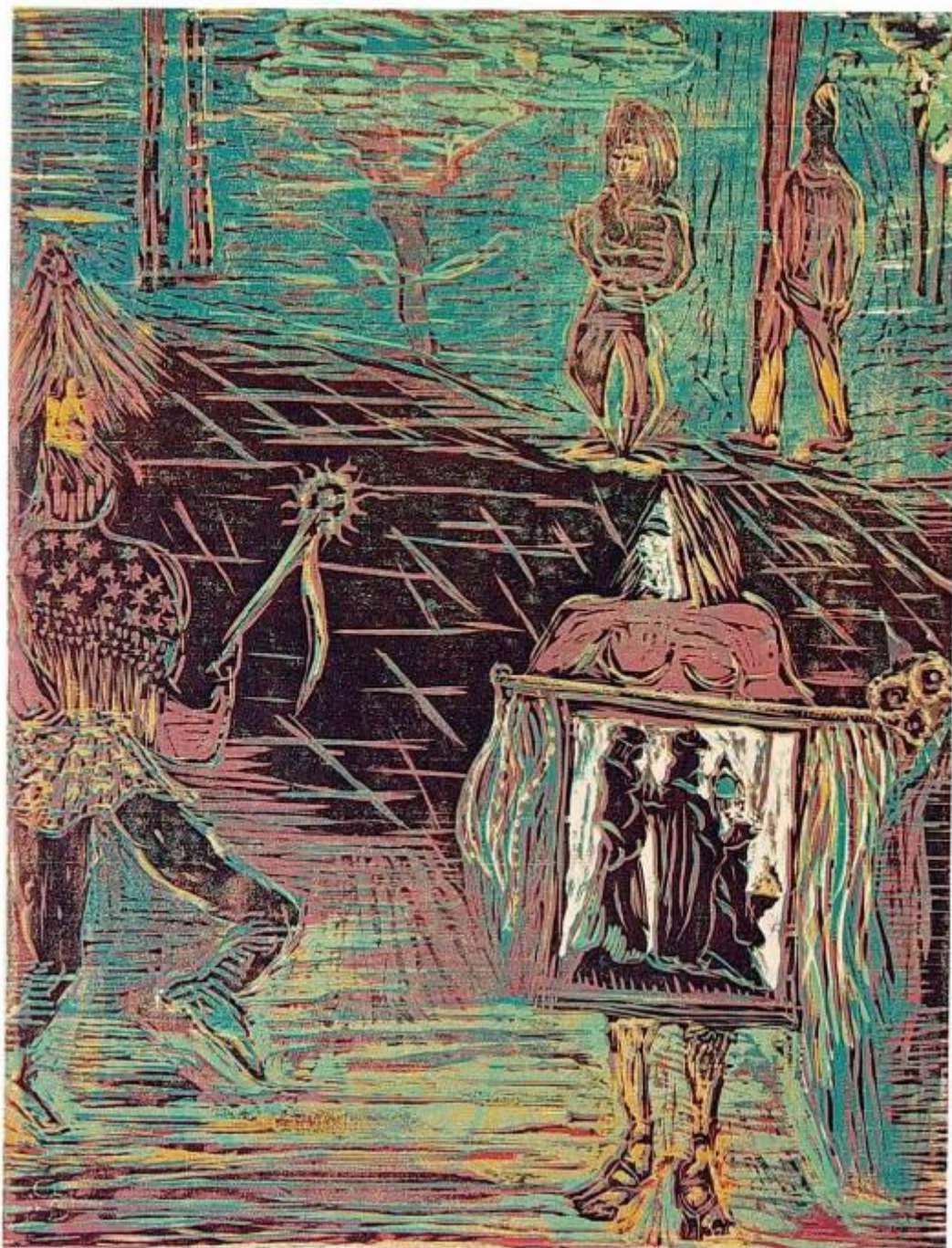


Fig. 58 – Mulher com bandeira, 2009 , Xilogravura policromática (monogravura), 49 cm x 63 cm.

Na segunda série de gravuras, utilizei 04 pranchas de compensado de 2,5mm por 66 x 90 cm e 01 porta lisa de madeira de 80 x 2,05 cm. Para feitura dessas gravuras foram usados formões de marceneiro, resultando em áreas com sulcos mais abertos em relação às das gravuras anteriores. Dessa série, constam nesta dissertação:

Dança de São Gonçalo - dimensão 90 x 66 cm, prancha de compensado (Fig. 59).

Menino com bandeira - dimensão 90 x 66 cm, prancha de compensado (Fig. 65).

Leilão na roça - dimensão 90 x 66 cm, prancha de compensado (Fig. 61).

Moçambiqueiro – dimensão 2,05 x 90 cm, porta lisa de madeira (Fig. 62).



Fig. 59 – Menino com máscara, 2009. Xilogravura policromática, 90 cm x 66 cm.



Fig. 60 – Dança de São Gonçalo, 2009, Xilogravura policromática, 90 cm x 66 cm..



Fig. 61 – Leilão na roça, 2009, Xilogravura policromática, 90 x 66 cm.



Fig. 62 - Moçambiqueiro, 2010,
Xilogravura policromática, 2,05 m x 90
cm.

E, por último, apresento as 02 monogravuras geradas a partir das etapas de gravação, impressas sobre papel de prova *Hahnemühle*:

Sem título I - dimensão 50 x 66 cm, prancha de madeira de compensada (figura 63).

Sem título II - dimensão 50 x 66 cm, prancha de madeira de compensada (figura 64).



Fig. 63– S/título I, 2010, Xilogravura policromática (monogravura) 50 x 66 cm.



Fig. 64 – S/título II, 2010, Xilogravura policromática (monogravura) 50 x 66 cm.

3.3 – PROCEDIMENTOS EM MATRIZ PERDIDA – ETAPAS DO TRABALHO.

Como já mencionado, o processo da matriz perdida em xilogravura trabalha sobre o mesmo suporte modificando a matriz a cada intervenção de gravação. A gravura que apresento com o título *O menino com Bandeira* (fig. 65) foi realizada em um suporte de madeira compensada de 25 mm nas dimensões de 66 x 90 cm, resultando em 03 cópias em papel arroz e 06 monogravuras, impressa em papel de prova *Hahnemühle e sumie* nas dimensões 49 x 63 cm.

A Impressão foi realizada manualmente com colher de madeira, a qual possibilitou autonomia na dosagem de tinta sobre o suporte/papel.

As impressões iniciam-se com as cores claras. Optei pela tinta tipográfica para Off Set, e as cores foram feitas a partir de misturas cores diversas e também entre branco opaco, verniz transparente e o preto.



Fig. 65 – Menino com bandeira, xilogravura policromática, 66 x 90 cm. 2010.

A cada nova impressão, o mesmo suporte de papel recebe tinta das áreas que não foram gravadas, soma com as cores já impressas.

A imagem figura do *Menino com bandeira* (fig. 65) corresponde ao processo final. Destaco que, entre tantas outras gravuras, essa foi a única cujo processo consegui registrar em todas as suas etapas, que se subdividem em 05 momentos de gravação/impressão. Aqui pretendo expor as etapas do processo e sua configuração final. Como forma de registro, utilizei uma máquina digital.

Etapa 01

Na primeira gravação da matriz, os cortes resultam em áreas brancas e o que se grava corresponderá à abertura da luz, que ficará em branco.

O resultado da impressão pode causar espanto, já mencionado por Martins. Na estampa abaixo da *Etapa 01*, a imagem (Fig. 66) encontra-se em áreas confusas. A intensidade da luz correspondente: gravação, impressão moderada e valor da intensidade da carga luminosa do amarelo. "... O amarelo que, depois do branco, é a cor mais luminosa e a que mais se identifica com a luz..." (GUIMARÃES, 2004, p 107). "É pouco visível quando aplica sobre o fundo branco..." (PEDROSA, 2010, p. 122).



Fig. 66 – Etapa 01, Matiz de amarelo.

Etapa 02

Inicia-se novamente o procedimento de gravação; nesse momento o que se grava corresponderá à cor amarela.

Procura-se gravar os contornos da imagem, distribuídas em toda a matriz. Com as novas gravações, a imagem começa a aparecer. Nessa etapa, é necessário observar atentamente toda a gravura impressa, para poder gravar e escolher áreas que serão mantidas ou subtraídas.

Para a segunda cor foi selecionada a cor azul misturada com partes de tinta branca opaca e verniz transparente. A tinta azul, mesclada com o branco e o verniz, torna-se uma cor mais clara, ou seja, adquire um valor de intensidade de luminosidade mais alto.

A impressão da tinta azul sobre o amarelo interage na configuração da imagem, revelando as novas gravações e composição. A redução da carga de tinta e da pressão manual proporciona para a impressão sobreposta áreas parciais de graduação, atenuação e textura, como se pode ver na imagem abaixo (Fig. 67).



Fig. 67 – Etapa 02, Matiz de azul sobreposto no amarelo.

Etapa 03

As áreas gravadas na terceira etapa correspondem à cor azul. Procuro gravar áreas que serão o fundo. Para essa etapa de impressão, seleciono a cor verde resultante de azul + amarelo + verde Europa. No detalhe da *Etapa 03* (Fig. 68) percebe-se que neste momento o amarelo tem um valor maior de luz e corresponde a uma vibração entre as duas cores frias, azul e verde. Ao sobrepor a

segunda cor fria na impressão, influenciada pela ação da complementar, o amarelo esquentava.



Fig. 68 – Etapa 03, Matiz de verde sobreposto azul + amarelo.

Etapa 04

Na quarta impressão, observam-se modificações simultâneas: composição física dessas cores e elementos de equilíbrio e contraste, derivada da influência das cores complementares. As cores sobrepõem-se – amarelo + azul + verde + vermelho– como na imagem *Etapa 04* (Fig. 69).



Fig. 69 – Etapa 04, Matiz de vermelho sobreposto verde + azul + amarelo.

Etapa 05

Na quinta gravação optei por desbastar áreas menores, preservando assim muitas gravações anteriores. Voltei a gravar alguns contornos das figuras. E, para essa etapa, finalizei com a cor preta.

Conforme se vê na imagem *Menino com Bandeira* (fig. 65), a mistura para adquirir o preto, tornou-se quente; nessa etapa final o preto compõe áreas delimitadas, em contorno: elemento de composição e massa. O preto colorido configura o fechamento da imagem, sobrepõe-se às demais cores. Entretanto, percebe-se a graduação da textura deixada pela pressão moderada.

4 – CONSIDERAÇÕES

O desejo. A necessidade de refletir sobre o próprio trabalho, aqui exposto procurou evidenciar o processo poético e sua dinâmica, com o foco na pesquisa das expressões culturais das festas populares em seu ambiente contemporâneo, ao remeter às descobertas, a partir dos contatos iniciais com a gravura, e tomá-las como ponto de partida para relevar ideias condutoras ao processo artístico.

O encontro. Destaco como ponto de partida ao organizar meus conhecimentos, ajudou – me, a pensar de maneira menos intuitiva. Para então relacionar à temática, as narrativas e vivências em meios aos registros de campo, folguedos religiosos e produções gráficas.

O encantamento. Por mais que a matriz perdida remeta ao planejamento mental, o aspecto surpresa estará sempre presente. Cada impressão é única e, por esse motivo, em determinados momentos ficava horas em frente aos resultados obtidos pelas possibilidades gráficas coloridas, contemplando com satisfação a busca do domínio técnico do processo gráfico. Pude evidenciar os aspectos gráficos do processo da matriz perdida em sua formação, bem como a formação da própria cor. A base da construção do imaginário poético.

O revelar. Percebi nas referências artísticas, ajudaram-me a ver as aproximações e as possibilidades limites da técnica gráfica. E nesse, momento, vejo a dimensões da cor no processo da xilogravura policromática, em consonância com a capacidade e a fruição que só terá sentido na criação mediante ao vivenciar/criar.

5 – REFERÊNCIAS CONSULTADAS

5.1 – LIVROS:

- ANTHONY, Janson. **Iniciação à história da arte**. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ARNHEIM, Rulolf. **Arte e Percepção visual. Uma psicologia da visão criadora**. Trad. Ivone Terezinha de Faria São Paulo: Universidade de São Paulo, 1980.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O saber, o cantar e o viver do povo** – São José dos Campos: Centro de Estudos da Cultura Popular, 2006.
- CARVALHO, Gilmar. **Madeira, Matriz, Cultura e Memória**. São Paulo: AnnaBlume, 1998.
- CORTÊS, Gustavo. **Dança, Brasil! Festas e danças populares**. Belo Horizonte: Leitura, 2000.
- COSTELLA, Antonio. **Introdução à gravura e à história da xilogravura**. Campos dos Jordão/SP: Mantiqueira, 1984.
- _____. **Breve História ilustrada da xilogravura**. Campos dos Jordão/SP: Mantiqueira, 2003.
- DERDYK, Edith (Org). **Desegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: SENAC, 2007
- _____. **Linha de Costura**. 2 . ed. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- FARINA, M. , BASTO, D. e PEREZ, C. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blücher Ltda, 2006.
- FERREIRA, Orlando da Costa. **Imagens e Letra**. São Paulo: Edusp, 1977.
- FRANGE, B. P. Lucimar. **Por que se esconde a violeta?** São Paulo: Annablume, 1995
- GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2004.
- GRAVURA: arte brasileira do século XX**. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000. p. 26-27.
- HERKOVITS, Anico. **Xilogravura - Arte e Técnica**. Porto Alegre/RS: Tchê, 1986.
- HODIN, Josef Paul. **Edward Munch**. London: Thames and Hudson Ltd, 1972.
- IKEDA, T. Alberto. **Folia de reis, sambas do povo**. São José dos Campos/SP: JAC gráfica, 2011.
- KODDOBIYVH, Leon; LAUDEANNA, Mayra; RESENDE, Ricardo. **Gravura: arte brasileira do século XX**. Apresentação Ricardo Ribenboim. São Paulo/SP: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.
- KHOURY, Feres. **Mapa de um mundo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura S.A.: 1966.
- LOPE, Rogério J. **A cultura como crença**. Taubaté: Cabral, 1995.
- MARCHI, Lia; SAENGER, Juliana; CORRÊA, Roberto. **Tocadores: homem, terra, música e cordas**. Brasil: Pallotti, 2002.

MARTINS, Itajahy. **Gravura: Arte e técnica**. São Paulo: Laserprint - Fundação Nestlé de Cultura, 1987.

MENEZES, Paulo. **Tramas das imagens: Manifestos e pinturas no começo do século XX**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

NAVES, Rodrigo. **Goeldi**. São Paulo/SP: Casac & Naify, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PEDROSA, Isarael. **Da cor inexistente**. 10.ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.

PERES, Eraldo. **FÉsta Brasileira: Folias, Romarias e Congadas**. São Paulo: SENAC: Imprensa Oficial de São Paulo, 2010.

PORTO, Guilherme. **As folias de Reis no Sul de Minas**. Rio de Janeiro: MEC-SEC: FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1982.

ROSS, John and ROMANO, Claire. **The Complete Printmaking**. The fre press, New Your, 1972.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado. Processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

_____. **Redes da Criação. Construção da Obra de Arte**. Vinhedo: Horizonte, 2006.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. **A gravura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1965

VILASALÓ, José M^a Parramón, **Artes gráficas para dibujantes y técnicos publicitarios**. Barcelona: Ciac, 1976.

WARNCKE, Ingo F. ; WARNCKE, Carsten-Peter, **Picasso II**. Trad. Pedro Guillermer Colonia. Madri, España: Tachen, 2007.

WYE, Deborah. **Artists & Prints Masterworks form the Museum of Modern Art**. New York: Thames and Hudson Ltd, 2004.

5.2 – TESES:

BLAUTH, Lurdi. **Gravura: Uma Poética da Cor nas Oposições Polares**. Porto Alegre, Dissertação de Mestrado Universidade Federal do Rio Grande do Sul Instituto de Artes: 1996

MEIRA, Elinando S. **No Lugar da Rua do Porto: Das poéticas de uma festa do Divino**. São Paulo, Tese de Doutorado em Artes: Universidade de Campinas, UNICAMP, 2004.

OLIVEIRA, Ronaldo A. **Arquitetura da Criação Docente: A Aula Como Ato Criador**. São Paulo, Tese de Doutorado em Educação: Currículo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2004.

5.3 – CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES:

ENSINO da arte: a gravura como meio. Jacareí: Casa da Gravura, 1998. 80 p.

VALONGO Xilogravura de Fabrício Lopes. Apresentação Marcelo Mattos Araujo; Curadoria Claudio Mubarac. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010. 72 p.

5.4 – SITES:

FABRÍCIO LOPES: Artes Visuais. Disponível em <http://fabriciolopez.com/xilogravuras> acesso em 13 de dezembro de 2012.

MARCIA SANTTOS: Monotipias. Disponível em <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWVpbnxtYXJjaWFzYW50dG9zfGd4OjE5ZjEzYmFiMzg4ZDE3Njk> acesso em 17 de abril de 2012.

SERGIO DE MORAES: Artes Visuais em <http://www.sergiodemoraes.com/Leon1.htm> acesso em 08 de novembro de 2012