



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

ALEX MOREIRA MACHADO

**CARRANCAS DE CARVÃO:
RESSIGNIFICAÇÕES DAS FIGURAS DE PROAS
DO RIO SÃO FRANCISCO**

Salvador – BA
2020

ALEX MOREIRA MACHADO

CARRANCAS DE CARVÃO
Ressignificações das Figuras de Proas do Rio São Francisco

Dissertação apresentada para a Defesa, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, pela Escola de Belas Artes da Bahia, junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

Linha de Pesquisa: Processos de Criação Artística.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Nanci Santos Novais.

Salvador – BA

2020

M149 Machado, Alex Moreira.

Carrancas de carvão: ressignificações das figuras de proas do Rio São Francisco. / Alex Moreira Machado. – Salvador, 2020.

197 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Nanci Santos Novais.

Dissertação (Mestrado – Artes Visuais) - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2020.

1. Escultura. 2. Carranca. 3. Memória. 4. Preservação. I. Novais, Nanci Santos. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 730

ALEX MOREIRA MACHADO

CARRANCAS DE CARVÃO

Ressignificações das Figuras de Proas do Rio São Francisco

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, da Universidade Federal da Bahia.

Salvador 01 de setembro de 2020.

Banca Examinadora

Nanci Santos Novais – Orientadora _____
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Politécnica de Valencia,
Valência, Espanha.
Universidade Federal da Bahia

Ludmila Cecilina Martinez Pimentel _____
Doutora em Artes Visuais e Intermédias pela Universidade Politécnica de
Valencia, Valência, Espanha.
Universidade Federal da Bahia

Antônio Carlos de Almeida Portela _____
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Dedico o presente trabalho de pesquisa especialmente ao meu pai Joedson Mendes Machado (*in memoriam*) e a minha mãe Maria Áurea Moreira Machado; a minha esposa Steffane Micaelle Alves Leal e ao meu filho Vitor Souza Machado.

AGRADECIMENTOS

Se cheguei até aqui foi porque me apoiei no ombro dos gigantes, graças a ajuda de pessoas muito especiais. Agradeço aos meus pais internos, por me auxiliar nessa caminhada. Serei eternamente grato a minha mãe Maria Áurea, por ter me concebido, educando-me com muito amor e carinho. Ao meu pai Joedson Mendes (*in memoriam*), pela doação de amor e proteção com a nossa família. A minha esposa Steffane Micaelle Alves Leal, pela paciência e força que me deu para criar as esculturas. Ao meu filho Vitor Souza Machado, aos meus irmãos: Alendra Moreira machado, Leonardo Souza Machado e Cheure Souza Machado, aos meus sobrinhos: Marcos Antônio Moreira Landim e Luiz Gustavo. Aos meus avós maternos: Laodizia de Souza Machado e Antônio de Souza Machado. Aos meus avós paternos: Ulisses (*in memoriam*) e Anita Mendes Machado. A todos os meus professores desde o ensino fundamental, passando pelo ensino médio, até o ensino superior. À FAPESB que, através do Programa de Bolsas, viabilizou essa pesquisa. Aos professores e funcionários do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA. Serei eternamente grato a minha orientadora mestra a Professora Dra. Nanci Santos Novais, pela paciência e comprometimento com a minha pesquisa, sempre esteve pronta para me ajudar. A Professora Dra. Viga Gordilho, obrigado pela generosidade, instruindo-me de forma decisiva para o norteamento desta pesquisa. A Professora Dr^a. Ludmila Cecilina Martinez Pimentel pela doação de ensino na sala de aula, na Escola de Dança da UFBA. Aos Professores Membros da Banca Examinadora e aos demais professores da Escola de Belas Artes, que desde a graduação vem contribuindo para a minha formação acadêmica, em particular ao Professor Anderson Marinho, pelo suporte na pesquisa indicando-me materiais, e ao colega artista Ed Carlos, pelo incentivo, ajudando-me com textos e imagens referentes ao tema abordado. Ao colega artista Cenildo Silva, por auxiliar-me dando suporte em Salvador, especialmente participando da montagem da exposição. Agradeço também a Júnior Leal e Raíssa Leal por me auxiliar nesse trabalho. Agradeço a Tainã Gomes Barbosa dos Santos e Manollo Ferreira pela correção do texto dessa dissertação. A todos e todas minha eterna Gratidão!

*“Comece fazendo o que é necessário,
depois o que é possível, e de repente
você estará fazendo o impossível”.*

(São Francisco de Assis)

MACHADO, Alex Moreira. **Carrancas de Carvão: Resignificações das Figuras de Proas do Rio São Francisco**. Orientadora: Nanci Santos Novais. 2020. 197 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

RESUMO

Esta dissertação intitulada “CARRANCAS DE CARVÃO: Resignificações das Figuras de Proas do Rio São Francisco”, refere-se a pesquisa sobre o meu processo de criação artística, que tem as Carrancas de Carvão como poética visual, em que, utilizo o carvão vegetal como matéria prima. Inspirei-me nas Carrancas do Rio São Francisco, com o intuito de denunciar a situação degradante em que o Rio se encontra. A motivação maior é o meu sentimento de pertencimento, uma vez que sou radicado na cidade de Juazeiro/BA desde 2012, e venho acompanhando de perto todo este movimento de destruição e descaso, principalmente por parte dos governantes que sempre usufruíram e usufruem do Rio. Ainda assim, o Velho Chico, é considerado a principal fonte de energia e alimento para o povo nordestino, especialmente para a população ribeirinha. Inspirado na Arte desta gente, a Arte das Carrancas, que originou as esculturas de carvão, estabelecendo assim diálogos com os trabalhos dos Mestres Carranqueiros e do escultor Frans Krajcberg, alertando contra a destruição do Rio, assim como, a vida no planeta Terra. Na metodologia utilizo do entrecruzamento do processo prático com as reflexões teóricas, como expansão no território da obra de Arte, através da Crítica do Processo de Criação Artística, segundo Cecilia Almeida Salles em: Gesto Inacabado e Redes da criação, assim também, com os apontamentos de Blanca Brites e Elida Tessler, através do trabalho: O meio como ponto zero. No entanto, como resultado da pesquisa, reflito sobre a exposição “OPARÁ”, realizada no Museu Nacional de Cultura Afro-Brasileira – MUNCAB, em Salvador/BA. Dessa forma, almejo contribuir com pesquisas futuras no intuito de salvaguardar a vida do rio São Francisco, a arte ribeirinha e a cultura brasileira em geral.

Palavras-Chave: Carvão; Carranca; Escultura; Rio São Francisco; Figuras de Proa, Memória, Preservação.

MACHADO, Alex Moreira. ***Carrancas de Carvão: Resignifications of the São Francisco River Head Figures***. Advisor: Nanci Santos Novais. 2020. 197 f. il. Dissertation (Master in Visual Arts) - School of Fine Arts, Federal University of Bahia, Salvador, 2020.

ABSTRACT

This dissertation entitled “CARRANCAS DE CARVÃO: Resignifications of the Figures of Bow of the São Francisco River”, refers to the research on my artistic creation process, which has the Carrancas de Carvão as visual poetics, in which, I use charcoal as feedstock. I was inspired by the Carrancas of the São Francisco River, in order to denounce the degrading situation in which Rio finds itself. The biggest motivation is my feeling of belonging, since I have been living in the city of Juazeiro / BA since 2012, and I have been following closely all this movement of destruction and neglect, mainly on the part of the governors who have always enjoyed and enjoy River. Even so, Velho Chico is considered the main source of energy and food for the people of the Northeast, especially for the riverside population. Inspired by the Art of these people, the Art of Carrancas, which originated the charcoal sculptures, thus establishing dialogues with the works of the Masters Carranqueiros and the sculptor Frans Krajcberg, warning against the destruction of Rio, as well as life on planet Earth. In the methodology I use the intersection of the practical process with theoretical reflections, such as expansion in the territory of the work of Art, through the Critique of the Process of Artistic Creation, according to Cecilia Almeida Salles in: Unfinished Gesture and Networks of creation, as well, with notes by Blanca Brites and Elida Tessler, through work: The environment as a zero point. However, as a result of the research, I reflect on the exhibition “OPARÁ”, held at the National Museum of Afro-Brazilian Culture - MUNCAB, in Salvador / BA. In this way, I aim to contribute to future research in order to safeguard the life of the São Francisco river, riverside art and Brazilian culture in general.

Keywords: Coal; Carraca; Sculpture; São Francisco River; Figureheads, Memory, Preservation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Esquema Gráfico, figuras de proa, (2006).	25
Figura 02 – Pintura Rupestre Sede da Municipalidade de Tanum, na Suécia, (1800 a 600 a. C.)	27
Figura 03 – Detalhe, Pintura Rupestre na Suécia, (1800 a 600 a.C.)	27
Figura 04 – Barco de alabastro do túmulo de Tutancâmon, (1350 a.C.)	28
Figura 05 – Barca do Médio São Francisco, (1946).	29
Figura 06 – Trirreme Fenício, (sec. II a.C.)	30
Figura 07 – Vitória de Samotrácia, (sec. II a.C.)	31
Figura 08 – Replica: Isis, Nave Romana, (sec. II d. C.)	32
Figura 09 – Carranca Turca, Idade Média, (sec. VII d. C.)	33
Figura 10 – Escultura de Barcos <i>vikings</i> 01, (sec. IX).	34
Figura 11 – Escultura de Barcos <i>vikings</i> 02, (sec. IX).	34
Figura 12 – Barco de Guilherme, o Conquistador, Idade Média, (1067 d. C.)	35
Figura 13 – Leões da popa do navio Vasa, (sec. XVII).	36
Figura 14 – Desenho, Figura de Proa (Dinamarca, sec. XVII).	36
Figura 15 – Carranca, Paulo Queimado, (Brasil, sec. XXI).	36
Figura 16 – Figura de proa, D. Januária (Brasil, sec. XVIII).	39
Figura 17 – Almirante Taylor (Brasil, sec. XVIII).	39
Figura 18 – Dom Afonso, figura de proa (Brasil, sec. XVIII).	40
Figura 19 – Galeota a Remos Dom João VI, (Salvador-BA, 1808).	41
Figura 20 – Brasão Casa de Bragança, (1581).	42
Figura 21 – Dragão, figura de proa, galeota de D. João VI, (1920).	43
Figura 22 – Figura de proa I, (sec. XIX).	44
Figura 23 – Figura de proa II, (sec. XIX).	44
Figura 24 – Figura de proa, brigue-escuna Laura II, (sec. XIX).	46
Figura 25 – “Desembarque” do pintor Rugendas (sec. XIX).	48
Figura 26 – Figura de proa de navio de guerra inglês (início do sec. XIX).	49
Figura 27 – Região Hidrográfica do São Francisco, (2012).	52
Figura 28 – Ajoujo do São Francisco, (1939).	57
Figura 29 – Barca Itajubá do São Francisco, (1940).	58
Figura 30 – Canoa Sergipana no São Francisco, (1938).	62
Figura 31 – Ilustração de barca com figura de proa, (1909).	67

Figura 32 – Registro mais antigo de carranca, até o momento, (1909).	67
Figura 33 – Foto antiga de carranca, (1912).	68
Figura 34 – Marcel Gautherot documentando carrancas, (1946).	69
Figura 35 – Rota das Carrancas, (1974).	71
Figura 36 – Carranca - Antropomorfa, (1950).	75
Figura 37 – Carranca - Zoomorfa, 1ª fase de Guarany.	75
Figura 38 – Carranca - Zooantropomorfa.	75
Figura 39 – Carranca, zoomorfa – cavalo com espanador, (1977).	76
Figura 40 – Nego D'água – Juazeiro/BA, (2017).	77
Figura 41 – Portuário de Juazeiro/BA, (1923).	80
Figura 42 – Carranca Queimada, (2016).	82
Figura 43 – <i>Carvão de São Francisco</i> , (2018).	90
Figura 44 – Processo de Criação com carvão, (2018).	91
Figura 45 – Pirapora - MG, (2018).	92
Figura 46 – Carrancas, Mestre Davi, (1970).	94
Figura 47 – Estilo de carranca criada pelo Mestre Sabino, (2017).	94
Figura 48 – Santa Maria da Vitória - BA, (2018).	95
Figura 49 – Biquiba Guarany, (1978).	97
Figura 50 – Leão de história em quadrinho, inspirou Guarany para esculpir <i>Curupan</i> .	99
Figura 51 – Carranca <i>Curupan</i> , 3ª fase de Guarany.	99
Figura 52 – Estudo de Guarany para a carranca Zézê, (1972).	100
Figura 53 – Carranca Zézê, (1972).	100
Figura 54 – Crucifixo feito por Guarany.	101
Figura 55 – Carranca da 1ª fase de Guarany.	102
Figura 56 – Carranca da 1ª fase de Guarany, foto atual.	102
Figura 57 – Santa baiana do sec. XVII, com a cabeleira semelhante à das carrancas de Guarany.	103
Figura 58 – Carranca da 2ª fase de Guarany.	104
Figura 59 – Salaô, Carranca da 3ª fase de Guarany.	105
Figura 60 – Guarany e Paulo Pardal, (1968).	107
Figura 61 – Viagem de Guarany com sua esposa Benvinda, para mostra, em Brasília, (1981).	108

Figura 62 – Esculturas feitas por Guarany, maquete de barca, leão, cavalo e cachorro. (1970).	109
Figura 63 – Detalhe, carranca da maquete de barca feita por Guarany, (1970).	109
Figura 64 – Barreiras - BA, (2018).	110
Figura 65 – Carranca atribuída ao mestre Afrânio.	113
Figura 66 – Carranca da barca Minas Geraes, mestre Afrânio, (1946).	114
Figura 67 – Imagem atual da Carranca da barca Minas Gerais, mestre Afrânio, (2015).	114
Figura 68 – Juazeiro – BA e Petrolina – PE, (2018).	115
Figura 69 – Saldanha Marinho, Juazeiro/BA, (2019).	116
Figura 70 – Maior Carranca do Mundo, Juazeiro/BA, (2019).	118
Figura 71 – Paulo Queimado, (2019).	119
Figura 72 – Carranca feita por Paulo Queimado.	119
Figura 73 – Carranca Vampira, Juazeiro/BA.	120
Figura 74 – Ponte Presidente Dutra, Juazeiro/Petrolina, (2019).	121
Figura 75 – Ana das Carrancas.	122
Figura 76 – Carranca feita por Ana das Carrancas, (2018).	123
Figura 77 – Foto com Dona Maria, filha de Ana das Carrancas, (2018).	124
Figura 78 – KOH-I-NOOR-GRAPHITE*4390/6B – Tamanho 7 cm, (2018).	127
Figura 79 – Detalhe - <i>Carvão de São Francisco</i> , (2018).	128
Figura 80 – Processo para fabricação do carvão, a partir da madeira da Algaroba, (2019).	131
Figura 81 – Invasão Biológica da Algaroba, Mandacaru I, Juazeiro/BA, (2019).	132
Figura 82 – A Primeira Carranca de carvão, (2014).	136
Figura 83 – Cola Quente, Processo de criação da Carranca de Carvão, (2015).	138
Figura 84 – Máscara Carranca Matusqueira, (2018).	139
Figura 85 – Materiais para fabricação da Cera, (2019).	140
Figura 86 – Processo criativo de Cera Especial, (2019).	141
Figura 87 – Ferro-Mole, ferramenta para construir carranca, (2019).	142
Figura 88 – Aplicação da Cera com Ferro-Mole, (2019).	143
Figura 89 – O acaso no Processo de Criação da Carranca, (2019).	146
Figura 90 – Carranca Queimada, Exposição Centro Cultural Justiça Federal - RJ, (2015).	148

Figura 91 – Releitura da Carranca Salaô 01, (2019).	149
Figura 92 – Releitura da Carranca Salaô 02, (2019).	149
Figura 93 – Releitura da Carranca Salaô 03, (2019).	150
Figura 94 – Releitura da Carranca Salaô 04, (2019).	151
Figura 95 – Releitura da Carranca Salaô 05, (2019).	152
Figura 96 – Releitura da Carranca Salaô 06, (2019).	153
Figura 97 – Releitura da Carranca Salaô 07, (2019).	154
Figura 98 – Processo de Criação, Carranca Grade, 01, (2019).	156
Figura 99 – Processo de Criação, Carranca Grade, 02, (2019).	157
Figura 100 – Processo de Criação, Carranca Grade, 03, (2019).	158
Figura 101 – Obra de Frans Krajcberg, (2008).	160
Figura 102 – O Grito da Carranca, (2015).	160
Figura 103 – Cartaz de divulgação para a Exposição Opará, (100 x 80 cm), (2019).	164
Figura 104 – Texto para a Exposição Opará, (80 x 60 cm), Curadora Nanci Novais, (2019).	165
Figura 105 – Frases transcrita na parede feitas com carvão para na Exposição Opará, (2019).	165
Figura 106 – Exposição Opará 01, (2019).	166
Figura 107 – Exposição Opará 02, (2019).	166
Figura 108 – Exposição Opará 03, (2019).	166
Figura 109 – Carranca Queimada, Grande (2,37x1,07x1,02 m), Exposição Opará, 2019.	167
Figura 110 – Exposição Opará 04, (2019).	168
Figura 111 – Carranca Queimada 01, Exposição Opará, (2019).	168
Figura 112 – Carranca Queimada 02, Exposição Opará, (2019).	168
Figura 113 – Carranca Queimada 03, Exposição Opará, (2019).	168
Figura 114 – Mesa de Vidro, Documentos do processo de Criação, Exposição Opará, (2019).	169
Figura 115 – Exposição Opará 05, (2019).	169
Figura 116 – Exposição Opará 06, (2019).	170

Figura 117 – Exposição Opará 07, (2019).	170
Figura 118 – Carranca Queimada 04, Exposição Opará, (2019).	171
Figura 119 – Carranca Queimada 05, Exposição Opará, (2019).	171
Figura 120 – Carvão de São Francisco, papel, (120 x 9,9 cm) Exposição Opará, (2019).	171
Figura 121 – Carranca Queimada 06, Exposição Opará, (2019).	172
Figura 122 – Videoarte, Exposição Opará, 4'29 min, (2019).	172

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

ABAB	Academia de Belas Artes da Bahia
AHEBA	Arquivo Histórico da Escola de Belas Artes
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes
ANA	Agência Nacional de Águas
APEB	Arquivo Público do Estado da Bahia
BHSF	Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco
BN	Biblioteca Nacional
CBHSF	Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco
CHESF	Companhia Hidroelétrica do São Francisco
CODEVASF	Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba
DPHDM	Diretoria do Patrimônio Histórico e Documental da Marinha
EBA	Escola de Belas Artes
FAPESB	Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado da Bahia
FMCCP	Fundação Museu Carlos Costa Pinto
IRPAA	Instituto Regional da Pequena Agropecuária Apropriada
MAB	Museu de Arte da Bahia
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MMA	Ministério do Meio Ambiente
MUCAB	Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira
PNRH	Política Nacional de Recursos Hídricos
PPGAV	Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
UBA	Universidade da Bahia
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNIVASF	Universidade Federal do Vale do São Francisco
SINGREH	Sistema Nacional de Gerenciamento de Recursos Hídricos

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
2	FIGURAS DE PROA: BREVE REFLEXÕES HISTÓRICAS.....	24
2.1	FIGURAS DE PROA DESDE A ANTIGUIDADE.....	26
2.2	FIGURAS DE PROA NO BRASIL	37
3	O RIO CARRANCUDO.....	51
3.1	O RIO SÃO FRANCISCO: VERDADES E LENDAS.....	54
3.2	EMBARCAÇÕES SANFRANCISCANAS.....	56
3.3	A CULTURA DAS CARRANCAS DO SÃO FRANCISCO.....	64
4	PROCESSOS METODOLÓGICOS: DAS REFLEXÕES SOBRE O TEMA ÀS PRODUÇÕES DAS OBRAS ARTÍSTICAS.....	82
4.1	MEMORIA AFETIVA	87
4.2	MESTRES CARRANQUEIROS: A INSPIRAÇÃO.....	89
4.3	CARVÃO DE SÃO FRANCISCO: O PROCESSO.....	125
4.4	O CARVÃO COMO MATEIRAL E AS CARRANCAS COMO INSPIRAÇÃO DE REFLEXÃO CRIATIVA.....	129
4.5	O GRITO DA CARRANCA.....	159
5	EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL: “OPARÁ: ESCULTURAS EM CARVÃO” – Ressignificações das Carrancas do Rio São Francisco.....	163
5.1	INTERVENÇÃO ARTÍSTICA: UMA PROPOSTA.....	173
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	174
	REFERÊNCIAS.....	176
	ANEXOS.....	186

O rio tempo em tempo rio rio em tempo por ter o rio esculpindo histórias revelando a quimera das ondinas Morte vida a mãe d'água-nascente emerge e mergulha nas entranhas de Changan criando – Serra da Canastra Pirapora Santa Maria da Vitória Barreras Juazeiro Petrolina seguindo o seu desenho perseguindo ao encontro de Poseidon festivas pororocas imaginárias dialogando nas memórias das águas no dobrar e desdobrar do Rio-Cordão a margem fértil produz o carvão de São Francisco Onde as figuras de proa emergem Hoje são arrestra-rio A terra branca caatinga aroeiras quixabeiras caraibeiras baraúnas faveleira e mesmo a umburana – habillidosas conseguem o milagre da transformação extraindo bancos colheres conchas gamelas e apararantes e admiráveis carrancas A matéria negra-carvão incandescente alimenta caldeiras fogareiros aquece libera fumaças-esculturais-volátéis vira cinzas quando desprezado na aurora do tempo e do esquecimento termina transmutando-se em diamante a esponja mágica preenche fios d'água no imenso Opará O fio de Teseu a transferência do carvão para o papel revela a superfície ressignificando caminhos na memória afetiva onde esculturas efemeridade e ainda tem a se contar

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto da pesquisa que venho desenvolvendo no Curso de Mestrado em Artes Visuais, na Linha de Processos de Criação Artística do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes - UFBA. Nela sistematizo conhecimentos e reflexões do vasto material pesquisado sobre a Arte das Carrancas das cidades ribeirinhas, ressignificando as Carrancas, com o intuito de chamar a atenção para a defesa da preservação e em especial, da revitalização do Rio São Francisco.

Assim, a primeira grande motivação para a realização desta pesquisa no âmbito acadêmico surge do desejo de dar visibilidade e difundir o trabalho realizado, a carranca feita em carvão, pois, sendo artista visual e pesquisador, fomentar processos de criação artística é o que me move, me estimula observar as coisas ao meu redor, pesquisar métodos e reflexões, conquanto, os estudos investigativos sobre materiais e processos de criação, juntando o fazer artístico com a poética e memória do material. E motivado pelo sentimento e desejo de salvaguardar a vida do Rio São Francisco, a pesquisa tem como desígnio, dar visibilidade à necessidade de preservar o referido rio, além de fomentar a Arte dos povos que vivem nas margens e proximidades do rio, povos que são tão bem representados pelos “boiadeiros”, “ribeirinhos”, “homens do rio”, “pescadores”, “canoeiros”, “barqueiros”, “romeiros”, “remeiros”, “paqueteiros”, “marinheiros”, “lavadeiras”, entres outros, todos que com respeito e sabedoria contam, cantam, encantam e evocam velhas e novas “lendas”, todas envolvendo o Rio São Francisco, o “Velho Chico”, o Rio da Integração Nacional”, ou ainda o “Opará” – que significa “rio-mar” na linguagem dos índios nativos da região da Serra da Canastra-MG, onde nasceu o grande rio.

O Rio São Francisco é o maior rio totalmente brasileiro, com cerca de 2.800 km de extensão, abrangendo assim, sete dos vinte seis estados brasileiros: Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Goiás, Brasília, Alagoas e Sergipe. E em todo esse trajeto podemos perceber as raízes e a cultura de um povo, e o quão forte é o sentimento de pertencimento e o orgulho de cada um que habita em cada cidade, em cada povoado e em cada sítio situado às margens do nosso Velho Chico. E é esse sentimento de pertencimento que me motiva, apesar de não ser natural dessa região, mas vivendo e convivendo há oito

anos nas cercanias ribeirinhas já me considero filho da região, e nesse sentido também responsável pela preservação da sua vida e da sua riqueza cultural.

Atualmente, uma triste realidade vem colocando em risco a vida do rio, como: transposição, assoreamento, desmatamento da mata ciliar, falta de saneamento, falta de chuvas, falta de gestão de recursos hídricos, utilização de agrotóxico nas plantações às margens do rio, a sua não preservação, desperdício de água, falta de revitalização e o consumo exacerbado de grandes empresas que sugam a água do rio em demasia com a utilização de enormes bombas. Com todos esses agravantes o Rio vem a décadas agonizando, pedindo socorro e o que observamos é um total desrespeito agravadas a cada dia, sem políticas públicas enérgicas que possam combater toda esta destruição.

Sensibilizado com essa situação, e com a inspiração das carrancas que ornaram as embarcações que navegam o velho Chico, confeccionadas por mestres carranqueiros em especial das cidades de Juazeiro-BA e Petrolina-PE, entre outras cidades do estado da Bahia, venho desenvolvendo como escultor este trabalho, ressignificando a iconografia das carrancas, através da utilização do carvão vegetal para dar forma escultural à carranca. Assim dando uma roupagem a esse guardião das águas do Velho Chico, ressurgindo não mais para espantar as lendas ribeirinhas, mas, para afugentar a inconsciência, a ingratidão, a inércia, a não preservação, a poluição, o assoreamento e o descaso com o rio São Francisco.

Posto isto, o objeto dessa pesquisa é a construção das carrancas de carvão, como material poético escultural, tendo o carvão como matéria prima, observando como se processa enquanto técnica, quais os materiais utilizados, agregando valor para o processo de criação. Também registrando os percursos por onde a obra se desenvolve, conectando-a em rede de criação, estabelecendo futuros diálogos com outros materiais e outras formas esculturais.

Na Arte da Pré-história, desenhavam-se nas paredes das cavernas com pigmentos ocre e vermelho, feitos com argila e usavam o carvão para conseguir tonalidades escuras. A história e a memória do carvão se remontam à era do paleolítico, nesse período possivelmente depararam com o carvão por meio do domínio do fogo, através de ossos e madeiras carbonizados, desde então, essa matéria vem servindo de vestígio para registros de manifestações visuais na história da humanidade. Dessa forma,

pensando sobre a relevância do carvão no mundo das Artes. Todavia, a pesquisa, dará importância para a materialidade escultural com o carvão, como técnica para criar esculturas, analisando-a numa perspectiva distinta. Por conseguinte, este trabalho se refere a uma pesquisa sobre o meu processo criativo, tendo as Carrancas de Carvão como objeto poético, material e reflexivo na construção de esculturas inspiradas nas Carrancas do Rio São Francisco.

As carrancas foram pesquisadas há mais de três anos, e com isso observando a estruturação do pensamento histórico sobre as mesmas, as quais se estabeleceram em cidades às margens do Rio São Francisco, nos instigando catalogar as obras, os mestres carranqueiros, as ferramentas que utilizaram, as madeiras, as técnicas, incentivando e fortalecendo a cultura nacional, pois, para essa pesquisa foi encontrado pouco material acadêmico relacionado ao tema. Assim, tendo em vista o fomento na linha de pesquisa em processos de criação artística, em Artes Visuais, a dissertação trabalha com os seguintes objetivos:

Objetivo Geral:

- Criar carrancas feitas de carvão vegetal, como técnica escultural, chamando a atenção da necessidade de preservar a vida do Rio São Francisco na perspectiva da sua revitalização:

Objetivos Específicos:

- Aplicar o carvão como técnica escultural, nesse primeiro momento com a criação de carrancas, e promover futuras expansões desse processo criativo;
- Apresentar uma Intervenção Artística em Juazeiro/BA e Petrolina/PE, nas margens do São Francisco.
- Aprofundar meus conhecimentos sobre meu objeto de pesquisa, seus desdobramentos, processos e metodologias visuais, como surgem, e como se desenvolvem;
- Catalogar as obras dos mestres carranqueiros, as características, as ferramentas que utilizaram, as madeiras, as técnicas;
- Investigar o processo criativo a partir da construção/confecção das esculturas Carrancas de Carvão, tendo como referência às carrancas do Rio São Francisco;

- Contextualizar e mapear os principais focos da Arte popular das carrancas no rio São Francisco, em Pirapora – MG, Santa Maria da Vitória – BA, Barreiras – BA, Juazeiro – BA e Petrolina – PE;
- Fazer um breve levantamento histórico sobre as embarcações, as figuras de proa, as carrancas e o próprio Rio São Francisco;
- Fortalecer a cultura regional;
- Realizar uma Exposição Individual em Salvador/Ba com as obras criadas nessa pesquisa.

Para a construção de um pensamento teórico-prático, apresento no corpo da dissertação o entrecruzamento da produção visual com a produção textual, essa fusão é uma via de mão dupla, trata-se de operar no constante vai e vem entre esses diferentes registros, a fim de construir um todo indissociável, utilizando também de procedimentos metodológicos próprios de investigação do meu processo de criação artística, (na criação das obras, o que essas obras sugestionam em relação ao andamento da pesquisa; seleção dos materiais, estabelecer comunicação entre esses materiais; diário de bordo; acesso a memória afetiva; pensamento visual; a verbalização do processo criativo; análises comparativas e de ambiguidades; análise poética; história das obras; registros; gestos; dúvidas, inquietações; estimulação da criatividade; conceitos operacionais, entre outros).

O método da escrita, centra-se na intenção de buscar os ligamentos entre a prática e teoria (produção e reflexão), fundindo a poética visual com o conceito da obra. Nesse momento é interessante ressaltar de forma expressiva, que a metodologia aplicada, não está posta com o intuito de traduzir a obra, mas, com a finalidade de formar um arcabouço metodológico, organizando pensamentos estruturantes sobre o processo de criação artística.

Conseqüentemente, a metodologia e os procedimentos metodológicos utilizados são apontadores de caminhos, como forma de expandir a natureza da pesquisa, articulando um pensamento criativo entre matéria e conceito, no qual, tento organizar a dialética, efetuando trocas na elaboração de procedimentos, na pesquisa com materiais, processo histórico, na execução da técnica, na reflexão e nos registros do processo de criação artística.

“A partir dessas indagações observo como cada pesquisa pode ter uma metodologia própria. Poder-se-ia dizer que a tese em artes plásticas é uma tese 100 modelos. Ela fica para sempre sem modelo, pois há para ela tantos modelos quanto pesquisadores. Esses modelos de uma tese 100 modelos teriam, portanto, de perdurar como tal. Em todo caso, persistirá enquanto a tarefa de uma banca de defesa de tese em artes plásticas consistir, para sua apreciação final, em não separar a dimensão criativa da dimensão teórica e se empenhar, por isso, em avaliar a maneira pela qual uma criação pessoal permite inventar uma nova forma de teorização”. (BLANCA, TESSLER, 2002).

A investigação metodológica num trabalho artístico, exige uma análise diferenciada, com ajustes metodológicos, podendo ser flexível, devido a uma série de combinações que justapõe consciente/inconsciente com diversos setores interligados em rede. O caminho a ser trilhado está ligado entre o andante e a forma de andar, joga-se pedras no escuro, para que estas nos indiquem a presença ou ausência dos abismos, pensando assim, daí a dificuldade de traçar caminhos inteiramente a priori, sem que esse trajeto inicial não seja revisto, alterado, modificado a todo instante. Logo, tento abordar uma metodologia, que possa me auxiliar, organizando estrutura sistemática para o meu processo.

Desta forma, a dissertação se apresenta dividida em cinco capítulos: 1. Introdução; 2. Figuras de Proa: Breves Reflexões Históricas; 3. O Rio Carrancudo; 4. Processos Metodológicos: das Reflexões sobre o Tema às Produções das Obras Artísticas; 5. Exposição Individual: “Opará: Esculturas em Carvão – Resignificações das Carrancas do Rio São Francisco.

No segundo capítulo “Figuras de proa: Breves Reflexões Históricas”, o tópico traz uma síntese panorâmica a respeito da história das figuras de proa pelo mundo e também no Brasil, iniciando com um dos referenciais teóricos. Essencialmente abordamos sobre a definição do termo figura de proa, com o propósito de entender as diferentes formas dessas esculturas que eram fixadas nas proas das embarcações. Em seguida há uma breve contextualização das figuras de proa no mundo, passando desde a Arte rupestre até as principais civilizações ocidentais na antiguidade, como por exemplo, Fenícia, Egito, Vikings, Grécia, Roma, passando pela Idade Média, entre outros, com a finalidade de ressaltar o surgimento e indícios dessas figuras de proa em determinadas culturas e

como elas se espalharam pelo mundo. Não obstante, também há ressalvas de forma ordenada sobre as figuras de proa que vieram para o Brasil, quais povos contribuíram para a instalação dessas esculturas no País? Como eram os formatos? os tamanhos? os materiais? qual a importância dessas esculturas nas embarcações? Com o crescimento dessas esculturas nas proas das embarcações, como essas esculturas chegaram até o Brasil? E principalmente qual a ligação delas com as carrancas do rio São Francisco?

No terceiro capítulo “O Rio carrancudo”, descrevo a geografia do Rio São Francisco, evidenciando a sua bacia hidrográfica e assinalando os principais pontos que contribuíram para a navegação. Destacando também o grande ecossistema que o rio se encontra, por conseguinte, servindo de organismo para entender como o homem ribeirinho se conecta com o meio em que vive, apontamos o pensamento de Milton Santos, em relação a geografia local, capaz de construir a identidade, a cultura, o comércio, a economia, evidenciando o universo ribeirinho.

Toda essa contextualização é significativa para buscar respostas, como os artesões esculpiram as carrancas. Como criaram soluções próprias para essas esculturas, isso nos instiga, principalmente porque foram povos que vivem isolados¹ no interior do país, no século passado. Integramos ainda, um breve estudo sobre as embarcações que navegaram o Rio São Francisco, apontando o surgimento e segmentos dessas embarcações, classificando-as de acordo com tamanho, formato e características, o estudo dessas embarcações são relevantes, pois, foram elas que serviram de suporte inicial para as lendárias carrancas.

Na grande maioria das cidades às margens do São Francisco, há o aparecimento das carrancas, mas, para essa pesquisa, mapeamos apenas algumas cidades como: Pirapora/MG, Santa Maria da Vitória/BA, Barreiras/BA, Juazeiro/BA e Petrolina/PE. Em cada cidade, apontamos os principais mestres carranqueiros², com o intuito de estudar a sua produção artística, que são eles: Biquiba *dy* Lafuente Guarany, Ana das Carrancas, Mestre Davi, Afrânio, Paulo Queimado.

¹É relevante notar, que mesmo vivendo distante do litoral, da capital, onde as informações demoravam para chegar, os artesões construíram uma cultura singular, apreciada em todo o mundo.

² São os artesões que produzem carrancas.

Todavia, é importante investigar os processos criativos desses mestres, com a finalidade de diálogo com a minha pesquisa, este capítulo foi inspirador para a intervenção artística intitulada – “Rio Carrancudo”.

No quarto capítulo abordamos sobre o “Processo da criação artística”, falo sobre o processo de criação das carrancas esculturas feitas de carvão vegetal, destacando os rastros e registros que foram importantes para dar corpo a pesquisa. Relato como a minha memória afetiva teve influência direta para a construção do pensamento visual até chegar no processo criativo da obra. As descobertas dos materiais as discrepâncias entre eles e as combinações, como esses percursos vão sendo trabalhados de maneira flexível, agregando valor para a pesquisa e principalmente contribuindo para a conclusão da obra³. Apresento a técnica utilizada para criar as carrancas, feitas a partir da junção do carvão vegetal com o aglutinante especial (cera de carnaúba mais cera de abelha, breu, e pigmentada com o pó do carvão). Para dar forma escultural das carrancas, estabeleço diálogo com o trabalho de Frans Krajcberg e dos mestres carranqueiros. Apreendo as lendas atribuída a carranca tradicional do São Francisco, e de forma conceitual direciono a mitologia com o propósito em adicionar valor no meu processo de criação.

No quinto capítulo, apresento os resultados da pesquisa, através da Exposição Individual, que foi realizada no Museu Nacional de Cultura Afro-Brasileira – MUNCAB, em Salvador/BA, que aconteceu entre 12 de outubro a 12 de novembro de 2019. A curadoria foi realizada pela Professora Nanci Novais. Para compor a exposição apresentei as carrancas criadas durante a pesquisa, assim como, todo o material que utilizei para realizar o processo criativo: livros, rascunhos, anotações, objetos, entre outros. Por isso, pensamos também como proposição uma Intervenção Artística na orla das cidades de Juazeiro/BA e Petrolina/PE, que infelizmente não pôde ser executada devido ao isolamento social, uma Pandemia Mundial causado pelo vírus do Covid-19.

Em “Considerações finais”, relato quais objetivos foram alcançados, expondo-os de forma sintética mostrando quais rumos a pesquisa nos levou. Observando também, as transformações e a necessidade em dar continuidade no processo de criação e novos direcionamentos para futuras criações, com a técnica do carvão.

3 Nesse momento destaco que a obra se conclui em fases, mas, pensando a obra em processos ela continua em estágios de metamorfoses, mesmo ficando ela na incubadora criativa.

Esta dissertação é um divisor de águas na minha vida profissional artística e acadêmica, na qual, fez-me refletir sobre as obras criadas, dissecando-as, analisando-as em vários aspectos, ressignificando a matéria, no intuito de encontrar caminhos para ligar a obra visual com a obra escrita, uma fusão entre processo de criação e processo de vida, a história da Arte Brasileira e a história da vida brasileira, conceitos, definições, verdades e lendas. Um dos principais motivos que me levou a realizar esta pesquisa, foi o desejo de dar visibilidade a necessidade de preservação da vida do Rio São Francisco.

Quando escrevi o projeto para concorrer a uma vaga no mestrado do PPGAV da EBA/UFBA em 2017.1, foi um momento de muito entusiasmo e ao mesmo tempo de desafio, pois gostaria que a minha pesquisa conseguisse alcançar outros patamares, com o intuito de expansão do campo de alcance e do conhecimento da obra, tanto de forma técnica, como conceitual e documental.

A pesquisa é uma grande rede, todos os processos devem ser aproveitados, pensando nisso, estou estudando, tentando conhecer melhor até alcançar o domínio técnico do carvão como técnica conceitual na criação de esculturas, analisando suas aplicações enquanto técnica, refletindo em projeções futuras.

Com relação as referências, para o meu processo criativo, estabeleço diálogo com o trabalho de Frans Krajcberg e as obras dos mestres carranqueiros como Biquiba Dy Lafuente Guarany, Mestre Didi, Afrânio, entre outros. Dessa maneira, vários pesquisadores foram consultados com o intuito de agregar valor e reflexão para as obras criadas, não obstante, como base teórica para a pesquisa, destaco os pensamentos de Paulo Pardal, Milton Santos, Câmara Cascudo, Cecília Almeida Salles, Denise Emmer, Blanca Brites e Elida Tessler. Entrecruzando o processo de criação artística do carvão com o processo conceitual e estético, em uma via de mão dupla, sem perder a originalidade da obra.

2 FIGURAS DE PROA: BREVE REFLEXÕES HISTÓRICAS

O mar, Poseidon, na cosmologia grega, deus supremo dos mares, governando não apenas as ondas, correntes e marés, mas também as tempestades marinhas e costeiras, provocando nascentes e desmoronamentos. O seu poder, não se restringe apenas ao mar, mas, expande-se às nascentes, lagos e rios. Comumente, Poseidon – também podia apresentar um caráter cooperativo, ele auxiliou bastante nas navegações, favorecendo na abertura das águas para o aporte das embarcações. Os navegantes oravam a ele por ventos favoráveis e viagens seguras.

Como meio de conduções fluviais, as grandes civilizações: tiveram a necessidade de interagir com as águas. Inicialmente, como meio de sobrevivência através da pesca, logo em seguida, como meio de transporte para locomover pessoas, animais, mantimentos e materiais diversos, na comunicação marítima, para fins comerciais e não muito distante, houve a necessidade de expansão do território, advindo conseqüentemente, as conquistas, as guerras. Poder-se-ia dizer que as embarcações eram adequadas em tamanho e formatos diferentes, de acordo com a necessidade. Várias civilizações dominaram a técnica da navegação, como por exemplo: os fenícios, egípcios, vikings, romanos, entre outros. Nesses navios era comum a utilização de uma escultura, que era colocada na proa desses barcos. Pensando nisso, o foco da pesquisa está voltado para essas figuras de proa⁴ que adornavam as embarcações. “Figura de proa é uma escultura, tradicionalmente de madeira⁵ colocada à proa de embarcações de qualquer época, tipo e tamanho.” (PARDAL, 2006, p. 5)

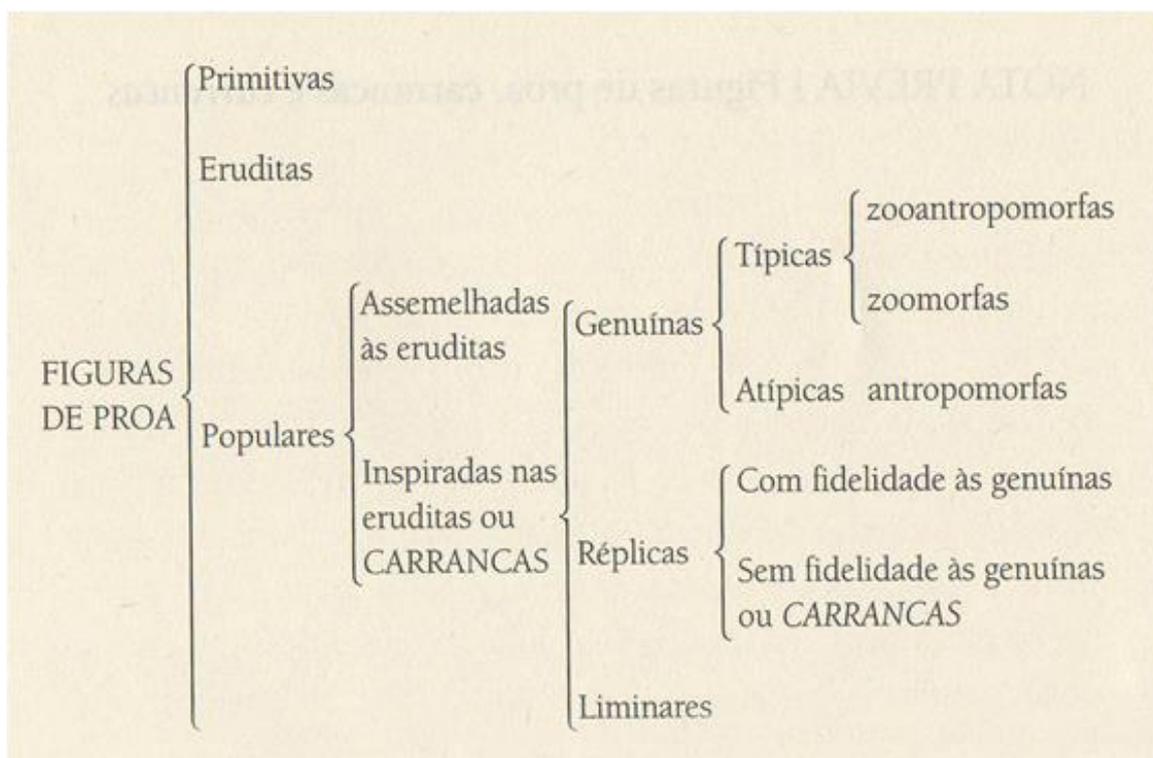
Essas esculturas eram talhadas de diversas formas esculturais, de distintas tipologias e dimensões. Com isso, a classificação, estudo e identificação dos formatos dessas esculturas será importante, para estabelecer diálogos com as carrancas do Rio

4 Até a metade do século XX, as embarcações destinadas ao transporte de cargas no rio São Francisco eram chamadas com frequência pelas populações ribeirinhas de *barcas de figura*, por fixarem em suas proas esculturas de feições antropomorfas, zoomorfas ou zooantropomorfas. Os ribeirinhos referiam-se a essas imagens com denominações tão diversas como *figura de barca*, *cabeça de proa*, *cara-de-pau* ou *leão-de-barca*, está última em alusão direta às *figuras de proa* zoomorfas com feições leoninas. Também havia figuras de proa zoomorfas em forma de cavalo e de outros animais. (MAMMI, 2015; NEVES, 1998; PARDAL, 1974).
5 Há exemplos de crânio, chifres, ídolos de palha esculturas de metal, cerâmica, pedra, mármore e agora carvão.

São Francisco. Pode-se observar, que as figuras de proa, além da finalidade de ornamentação/estética, serviam para identificar as embarcações, que também, eram utilizadas como escultura imagética de proteção, com o objetivo de afastar as feras do mar e muitas vezes como o desígnio de intimidar os inimigos de guerra.

Tenho o interesse em investigar e especificar como essas esculturas estão presentes em diferentes povos, todavia, refletir como essa Arte se manifestava entre eles, e principalmente, como essa tecnologia chegou ao Brasil, e se estabeleceu de forma acentuada como carranca no rio São Francisco, que é de fundamental importância para o desdobramento do meu processo de criação artística. Ainda assim, as figuras de proa podem ser classificadas seguindo três principais eixos – Primitivas, Eruditas e Populares
Figura 01.

Figura 01 – Esquema Gráfico: Figuras de Proa, 2006.



Fonte: (PARDAL, 2006, p. 4)

2.1 FIGURAS DE PROA DESDE A ANTIGUIDADE

As figuras de proa, são esculturas feitas de diversos materiais. Alguns povos adornaram na proa das embarcações, chifres e crânio de animais, além disso, eram esculpidas peças de madeiras e algumas delas tinham encrustadas em sua superfície pedras decorativas, que podem ser observadas nas Figuras 10 e 11. Era considerada como uma Arte dos povos em estágio primário, nos quais, não havia outros tipos de classificação de Arte nem erudita, nem popular. Com o desenvolvimento da sociedade, levou-se a distinção entre a elite e o povo, originando a Arte e as figuras de proa eruditas e populares. As figuras de proa eruditas são criadas por um escultor com aprendizado formal, nos cânones da Arte greco-romana. E as figuras de proa populares são esculpidas por um artesão de aprendizado informal, fora dos cânones greco-romanos, mas que foi aprendido de forma autodidata com o conhecimento empírico. Essas conotações de classificação das figuras de proa, que foi fornecida pelo professor Pardal (2006), são importantes para catalogar e identificar esculturas dos diferentes povos, com o intuito de haver uma comunicação, um elo com o presente e o passado. Refletindo sobre isso, com o desenvolvimento da Arte, pode-se observar que nenhum período ou estilo é significativo ao outro, o que há é uma suplantação, havendo espaço para todas as manifestações ou expressões artísticas.

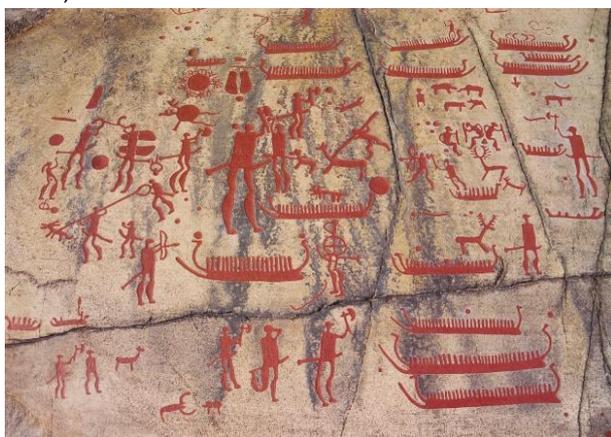
Na Arte Rupestre a humanidade, registrava em cavernas, utilizando os mais diversos materiais, utilizando de pinturas e grafismos de animais e pessoas, ainda assim, historiadores investigam qual forma de comunicação eles queriam transmitir.

Também na Escandinávia, desenhos rupestres, especialmente da Idade do Bronze, mostram cabeças de animais, na proa de barcos, de difícil identificação, pela natural imprecisão do traçado sumário, mas que se assemelham às proas das mais primitivas embarcações egípcias. (PARDAL, 2006, p. 16).

Esses registros podem ser observados em *Tanumshede* que é uma cidade do condado de *Västra Götaland*, na Suécia, sede da municipalidade de *Tanum*. O povo escandinavo na Idade do Bronze era hábil no trabalho em madeira e nas viagens por

mar, e longos barcos estão representados nas gravuras e pinturas, bem como carroças, caçadores, agricultores e outras cenas. Os petróglifos⁶ foram feitos com a coloração avermelhada, mostram uma cena que provavelmente, revela um cenário de guerra, mas o que desperta a nossa curiosidade são os vários grafismos de embarcações⁷, focando mais a cena, observamos as figuras que estão contidas na proa e na popa desses barcos, nas Figuras 02 e 03.

Figura 02 – Pintura Rupestre Sede da Municipalidade de Tanum, na Suécia, (1800 a 600 a. C.)



Pinturas Rupestres na Cidade de Tanumshede, na Suécia. Fonte: <https://bit.ly/32aymbx>, acesso em: 13 jul. 2019.

Figura 03 – Detalhe da Pintura Rupestre na Suécia, (1800 a 600 a.C.)



Detalhe da Figura 02, Pintura Rupestre, Fonte: <https://bit.ly/2VZR3KY>, acesso em: 13 jul. 2019.

No Egito houve o domínio da tecnologia na construção de embarcações que navegaram no rio Nilo, sendo utilizado diferentes tipos e tamanhos de barcos. A navegação egípcia foi registrada em sua Arte, nos hieróglifos, pinturas, desenhos e esculturas. Como exemplo segue uma escultura – Barca do Nilo, encontrada no túmulo de Tutancâmon (1350 a.C.) Figura 04.

6 Petróglifos – São imagens geometrizadas e representações simbólicas, geralmente associadas, que registram fatos e mitos, gravadas nas rochas das paredes internas e externas de cavernas por populações neolíticas ou calcolíticas. São encontrados em todo o mundo. (Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss, verão 1.0 dezembro de 2001).

7 Reforço aqui a hipótese levantada pelo professor Paulo Pardal, desse grafismo como representação de barco, mas que para os homens daquela época poderia ser uma representação totalmente adversa a essa observação.

Figura 04 – Barco de alabastro do túmulo de Tutancâmon (1350 a. C.)



Escultura em marfim, ouro e pedras preciosas, Fonte: <https://bit.ly/2Wc8tEc>, acesso em: 25 abr. 2018.

Nessa imagem, as figuras de proa e de popa de cabras selvagens com chifres, são usadas em uma barca modelo do rio Nilo, que possivelmente tem origem mística. Observa-se também que foi feita em marfim, com entalhes decorativos geométricos, e com alguns detalhes em ouro. Outro ponto importante é que as duas figuras tanto da proa com da popa estão voltadas para a mesma direção, na barca contém uma urna e duas figuras humanas em cada lado.

É interessante notar que ainda hoje existem portos de pesca, onde se veem chifres de cabras e de outros animais nos barcos, “Como para conjurar os caprichos do mar”⁸. Assim como, em representações de barcas do Nilo, Egito, que na proa dos barcos localiza-se a figura ou chifres de animais”. (PARDAL, 2006, p. 13).

Essa manifestação como figura de proa também aparece há milhares de anos depois, nas embarcações do rio São Francisco Figura 05.

⁸ L'art dans la Marine, p. 87, e A propósito da proteção mágica dos barcos, p. 36.

Figura 05 – Barca do Médio São Francisco, 1946.



Fonte: Fotógrafo: Marcel Gautherot (MAMMÌ, 2015 p. 137)

Os egípcios e principalmente os fenícios foram grandes navegadores, expandiram o uso da figura de proa no mediterrâneo, no qual, uma de suas finalidades foi indicar o Estado a que pertencia a embarcação: as de Atenas ostentavam na proa a deusa Palas Atena; as de Cartago, a imagem de Amom. Os romanos usavam principalmente animais, como o cisne, para representar a deusa Ísis, nome também dado ao navio. Podemos pensar em uma provável explicação para estas primeiras figuras de proa, incide em refletir sobre a maneira como esses povos enfrentavam esses barcos, como seres vivos, o barco seria o corpo e a cabeça representada pela figura de proa:

Outra possível interpretação, para estes primeiros ornamentos de proa, consiste em observar que o animismo⁹ dos povos primitivos poderia estender-se ao barco, encarado como um ser vivo, dotado de alma, sendo a figura de proa a cabeça do próprio animal ou deus, simbolizado no barco. Reforça esta interpretação o fato destes receberem, com frequência, especialmente os populares, nomes de pessoas em geral de mulher. (PARDAL, 2006, p. 15).

9 Animismo: 3. Antropologia - Do Latim, animus, alma-vida, em que entidades não humanas possuem uma essência espiritual. (Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss, verão 1.0 dezembro de 2001).

Pode-se observar as embarcações dos fenícios na Figura 06, em que pinta um olho nos costados dianteiros do barco, como se desse vida ao barco, ajudando-o a encontrar o seu caminho, e que ao longe pudesse intimidar os inimigos, imitando a feição de um monstro marinho.

Figura 06 – Trirreme Fenício, (sec. II a. C).



Ilustração do Trirreme Fenício, Fonte: <https://bit.ly/394gnVD>, acesso em: 30 abr. 2018.

Existem as mais diversas figuras que ornamentavam essas embarcações. Por exemplo, era costume homenagear os deuses, com esculturas com formato de figuras humanas, como podemos observar a Vitória de Samotrácia, Niké – deusa da vitória Figura 07, encontra-se localizada na escadaria Daru, no museu do Louvre. Outra maneira, de louvar aos deuses, era através da forma de animais, em Roma, era costume exaltar a deusa Isis Figura 08. Na proa da nave romana colocava-se a figura de um cisne para simbolizar essa deusa.

“A escultura Vitória de Samotrácia, representada sob a forma de mulher alada, a deusa da vitória acabou de pousar na proa de um navio de guerra, foi criada para comemorar a vitória de uma batalha naval.” (JANSON, 1996, p. 64). Sob o vento, seu longo vestido molhado, colado ao seu corpo, revela suas formas sensuais, obra prima do período helenístico, concebida pela união de seis blocos de mármore, tradição da escultura grega. Descoberta pelo cônsul e arqueólogo amador francês *Charles Champoiseau* em abril de 1863, nas ruínas do santuário dos grandes deuses de Samotrácia em 118 pedaços, foi reconstruída e restaurada no museu do Louvre.

Figura 07 – Vitória de Samotrácia, (sec. II a.C).



Escultura esculpida em mármore, possui 3,28 metros de altura. Fonte: <https://bit.ly/3fqLVHt>, acesso em 10 mai. 2018.

Figura 08 – Réplica: Isis, Nave Romana, (sec. II d. C).



Réplica de embarcações Romanas. Fonte: <https://bit.ly/3ftUBwA>, acesso em: 15 mai. 2018.

“As figuras de proa, a partir da Idade Média, passaram a ter configurações diferentes, como formas assustadoras” (PARDAL, 2006, p. 14), estabelecendo assim, análise histórica e diálogo com o meu processo criativo, como exemplo, podemos observar na Figura 09, uma carranca turca, de figura zoomorfa, o desenho foi uma releitura, baseado em uma embarcação da época, na proa tem uma figura, com orelhas pontiagudas, que se assemelha com um chifre, a sua forma parece de um animal híbrido, mistura de cachorro, dragão e cobra, com olhos puxados, um focinho esguio, boca aberta com a língua fina e grande, projetada para fora. Olhando a conjuntura, a cabeça parece fazer parte de um grande corpo, que está em posição de guerra, podendo atacar o adversário a qualquer momento.

Figura 09 – Carranca Turca. Idade Média, (sec. VII d. C).



Fonte: (PARDAL, 2006, p. 19)

Pode-se também referenciar nesta época, as figuras de proa Figuras 10 e 11, mais conhecidas da Idade Média, que são originárias dos *drakkars*¹⁰, barco de guerra *vikings*. Apresentam-se como figuras de animais exóticos, que mais se assemelham a dragões, provavelmente por conta da cultura vikings, voltadas para a mitologia dos dragões. Na Figura 09, destacamos a cabeça da escultura, entalhada na madeira, a boca aberta, os olhos grandes e o focinho lembram a forma de um lagarto, o trançado das formas geométrica feito em baixo relevo, revela o cuidado dedicado para essa escultura. Na Figura 11, escultura também esculpida na madeira, lembra a forma de um animal pré-

¹⁰ Dracar ou drácar (forma aportuguesada para a palavra nórdica antiga *Drakkar* - navio-dragão) — é um nome genérico pelo qual são conhecidos os navios clássicos dos *vinkings*. Fonte: <http://dicionario.sensagent.com/DRACAR/pt-pt/>, acesso em: 16 de maio. 2018.

histórico, com a superfície talhada de forma irregular, com várias pedras encrustadas em sua superfície, inclusive, chama a atenção a joia que foi colada para formar o olho da escultura.

Figura 10 – Escultura de Barcos *vikings* 01, (sec. IX).

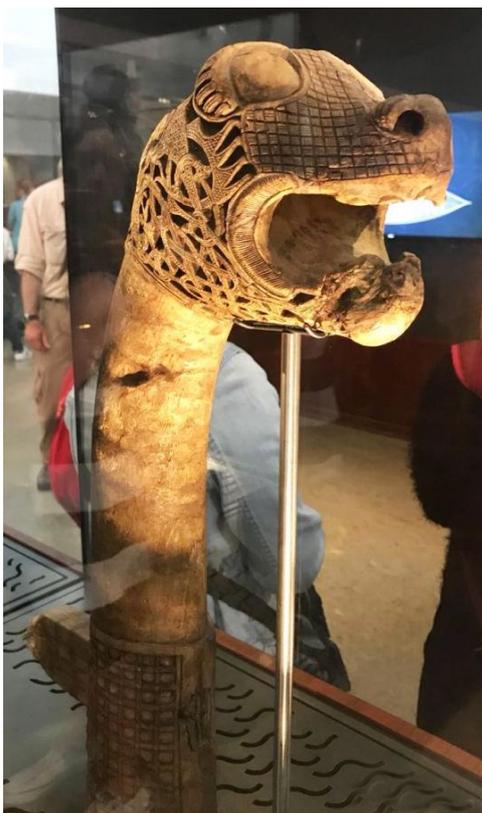


Figura de proa *Viking*, encontrado em *Oseberg*, Noruega, (madeira). Fonte: <https://bit.ly/3j1F1uf>, acesso em: 16 mai. 2018.

Figura 11 – Escultura de Barcos *vikings* 02, (sec. IX).



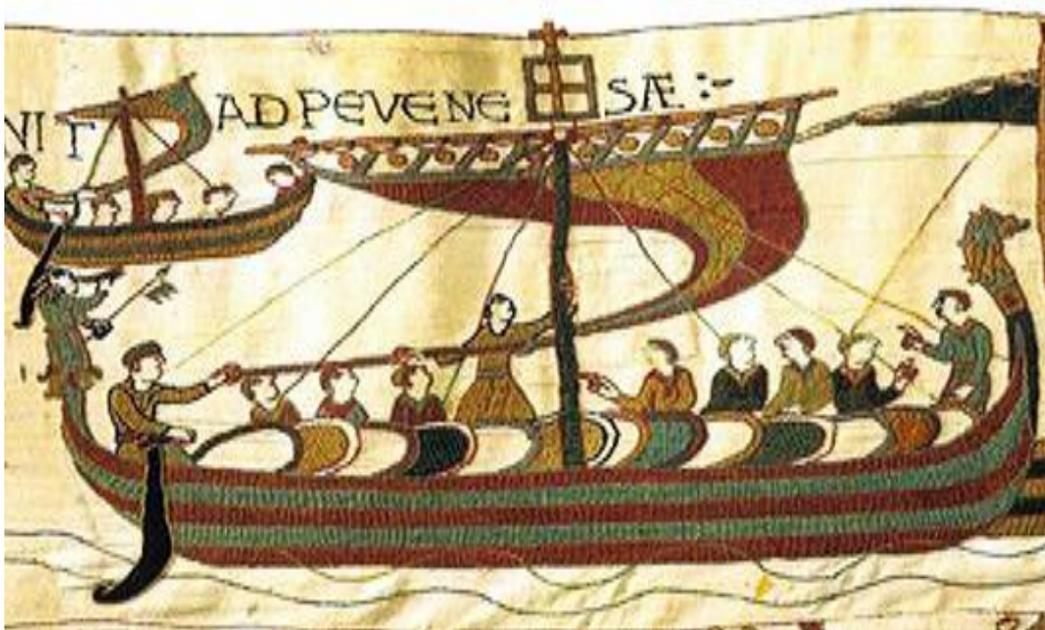
Outra figura de proa *Viking*, encontrado em *Oseberg*, Noruega, madeira com pedras encrustadas. Fonte: <https://bit.ly/3ft2Skt>, acesso em: 16 mai. 2018.

As figuras de proa Figura 12, também eram usadas nas embarcações reais, ressaltamos o detalhe da tapeçaria de Bayeux, que mostra o barco de Guilherme I¹¹, o Conquistador. A figura de proa do barco de Guilherme I, tem dimensões maiores do que as demais embarcações, além, de ser diferenciada, com mais detalhes, a figura parece ser um animal zoomorfo, com mistura de ave e dragão, na sua cabeça ostenta uma coroa.

11 Guilherme I, geralmente chamado de Guilherme, o Conquistador e algumas vezes de Guilherme, o Bastardo, foi o primeiro rei normando da Inglaterra, que governou de 1066 até sua morte em 1087. Descendente de invasores vikings, ele era duque da Normandia desde 1035. Fonte: <https://citacoes.in/autores/guilherme-i-de-inglaterra/>, acesso em: 20 mai. 2018.

Essas observações reforçam a ideia de que as figuras de proa eram ornamentadas como símbolo de poder de acordo com o requinte em que ela se apresentava. Seguindo também como forma de estética.

Figura 12 – Barco de Guilherme, o Conquistador, Idade Média, (1067 d. C.)



Detalhe da Tapeçaria, Fonte: <https://bit.ly/3gQFmy0>, acesso em: 19 mai. 2018.

Existiu a predominância na utilização de figura de proa de animais, os animais que mais apareceram, sendo representados como símbolo de força e poder, foram o cavalo e o Leão. A figuras de leão, segundo Pardal (2006), surge pela primeira vez, como manifestação de figuras de proa, no baixo relevo no templo de Ramsés II.

Assim também, como escultura erudita existe um alto relevo de dois leões na popa do Vasa Figura 13. Outro exemplo, é o desenho de uma figura de proa de embarcações da Dinamarca Figura 14, no século XVII, esse registro, tem muita semelhança com as carrancas criadas pelos mestres carranqueiros do rio São Francisco, como podemos observar a carranca esculpida por Paulo Queimado no estilo Guarany Figura 15.

Figura 13 – Leões da Popa do Navio Vasa, (sec. XVII).



Poupa do Navio Vasa, entalhe na madeira. Fonte: <https://bit.ly/3j0qPSs>, acesso em: 21 mai. 2018.

Figura 14 – Desenho, figura de proa (Dinamarca, sec. XVII).



Fonte: (PARDAL, 2006, p. 22)

Figura 15 – Carranca, Paulo Queimado, (Brasil, sec. XXI).



Imburana, 80 cm de altura. Coleção particular. Fonte: http://artedobrasil.com.br/paulo_roberto1.html, acesso em: 17 abr. 2018.

2.2 FIGURAS DE PROA NO BRASIL

Pode-se analisar, o desenvolvimento das figuras de proa nos povos ocidentais, com o intuito de mapear a história e procedência das carrancas do São Francisco. Para essa pesquisa, até o presente momento, poucas são as figuras de proa encontradas em embarcação de povos asiáticos¹². Nos povos ocidentais, ocorreu que as esculturas foram evoluindo, de embarcações populares aos navios de maior porte, herdando esses, a continuação destas figuras de proa das primeiras embarcações. As esculturas de proa nas embarcações que chegaram ao Brasil, possivelmente foram por influência dos povos europeus, através da tecnologia náutica do povo português que dominava a navegação naquela época. Com isso, analisaremos, principalmente as figuras de proa de navios portugueses e de outros povos ocidentais que se instalaram no Brasil, como uma grande possibilidade, servindo de inspiração para criação das carrancas do Velho Chico.

No esquemático resumo histórico, a evolução das figuras de proa nos povos ocidentais, pois esta é a origem das carrancas do Rio São Francisco. Nelas não há qualquer influência formal da decoração naval de povos da África ou Ásia. É interessante notar que, nestes povos, devido ao seu estágio de civilização, quase não houve evolução no tipo e tamanho de suas embarcações nativas. (PARDAL, 2006, p. 26).

Da colonização do Brasil, e a partir da miscigenação entre os povos indígenas, africanos e portugueses. Até o presente momento não há indícios de figuras de proa como cultura, com influências de povos africanos e indígenas no país, a maior probabilidade que essa cultura se espalhou pelo território nacional foi através do povo português, por dominar a arte da navegação.

A origem das carrancas do São Francisco e das figuras de proa do Tocantins e de outras regiões brasileiras¹³ não pode ser buscada senão na tradição portuguesa. Não pode ser atribuída nem ao índio nem ao africano. (MOURA, 1974, p. 74).

12 “Também pode patentear a ideia dos barcos como seres vivos a pintura de um olho nos seus costados dianteiros, como para ajudá-los a encontrar o caminho figura 05. Esta decoração se encontra praticamente em todas as épocas, desde a Antiguidade, no Egito, Índia, China, Grécia, Roma e povos mediterrâneos, até nossos dias, especialmente na Europa, África e Ásia. (PARDAL, 2006, p. 15).

13 O foco da minha pesquisa se restringe especificamente as figuras de proa do Rio São Francisco.

Reflexões essas, que tanto o professor Pardal (2006), como Moura (1975), compartilham de um pensamento em comum, ambos asseguram que as carrancas do rio São Francisco, teve mais influência do povo português. Todavia, Pardal (2006), cogita sobre as influências de figuras de proa, que vieram dos gregos, fenícios, egípcios, entre outros. E com o poder da navegação, visando conquista e colonização, essas esculturas passaram a ser cultivadas por diversos povos, de tamanho e formato diferente, podendo observar a disseminação das figuras de proa pelo mundo. Conseqüentemente, chegando até o Brasil, e por conseguinte, até o interior do país, através dos principais rios, dentre esses, o Rio São Francisco, onde, estão localizadas historicamente as mitológicas carrancas, servindo de inspiração e base para o desenvolvimento desta pesquisa.

Analisaremos algumas figuras de proa que chegaram no Brasil, esculturas que resistiram até hoje, assim como pinturas, azulejos que provavelmente foram fonte de inspiração para criação das carrancas do São Francisco. Como já foi citado, o intuito da criação das figuras de proa pode diversificar de muitas formas, podendo ser para intimidar o inimigo, decoração, intentos mágicos, homenagear proprietários das embarcações. Como Exemplo, “a nau Pedro I tinha à proa o busto de seu patrono, esculpido pelo próprio imperador, que executava, nas horas de folga, trabalhos manuais para os quais revelava excepcional habilidade” (GREENHALGH, 1951, p. 01). A grande maioria dessas figuras de proa, segue a classificação de esculturas eruditas, geralmente esculpidas por acadêmicos, seguindo os cânones da época.

Outra escultura da família imperial que foi alocado com figura de proa foi o de D. Januária¹⁴ Figura 16, construída em 1842, na Bahia, talhada em madeira, e com traços e classificação de escultura erudita, possui a fisionomia da homenageada, figura que foi esculpida para ser colocada na proa da Corveta¹⁵.

14 Januária Maria Joana Carlota Leopoldina Cândida Francisca Xavier de Paula Micaela Gabriela Rafaela Gonzaga de Bragança, Condessa d'Áquila e Princesa do Brasil, era filha do imperador Dom Pedro I e da imperatriz Dona Leopoldina, irmã de Dom Pedro II, imperador do Brasil, e de Dona Maria II, rainha de Portugal.
15 Navio de guerra a vela, de três mastros, e com uma só bateria de canhões. Fonte: <https://bit.ly/2ZtKiTu>, acesso em:18 abr. 2018.

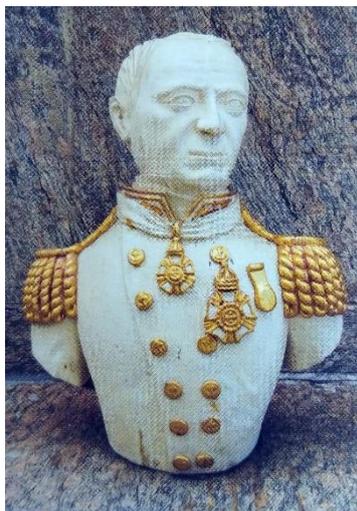
Figura 16 – Figura de proa D. Januária (Brasil, sec. XVIII).



Busto D. Januária, madeira com douramento Fonte: <https://bit.ly/3iEYwJf>, acesso em: 25 mai. 2018.

Podemos observar também a figura de proa Figura 17, em homenagem ao almirante Taylor, da fragata Niterói, incorporada à nossa Marinha na época da Independência.

Figura 17 – Almirante Taylor, Brasil, (sec. XVII).



Fonte: (MAMMI, 2015, p. 22)

Outra figura de proa, que é um rastro histórico da continuidade da chegada dessas esculturas aqui no Brasil, a obra está exposta no Museu Naval e Oceanográfico do Rio de Janeiro, permaneceu fixa na proa do primeiro vapor de guerra do Brasil, Dom Afonso, assim batizado em honra do filho de D. Pedro II, que morreu quando criança. Essa embarcação foi construída na Inglaterra, em 1847, mas sua figura de proa foi esculpida no Brasil. Figura 18, parece representar o príncipe morto, com rosto de criança e asas de anjo. Isto está de acordo com nossa tradição popular, que considera anjos os mortos em tenra idade. Depois de ter passado por uma restauração está com uma cor dourada mais intensa representando o símbolo da realeza, observamos também em relação a técnica, ela está classificada como figura de proa erudita, devido as formas de acabamento.

Figura 18 – Dom Afonso, figura de proa (Brasil, sec. XVIII).



Escultura D. Afonso, madeira com douramento
Fonte: <https://bit.ly/3fcOVqQ>, acesso em: 25 mai. 2018.

“Com 24 metros de comprimento e com casco de madeiras nobres, a galeota real de D. João VI Figura 19, é uma pequena galé, um tipo de embarcação movido a remos, tendo sido propelida primitivamente por 22 remos (onze em cada bordo), posteriormente aumentados para 30. Construída na Bahia, no início do século passado, nos estaleiros do Arsenal da Capitania da Bahia em Salvador, para uso da família imperial, no Rio de Janeiro, devido ao seu passado histórico, foi utilizada por visitantes ilustres, como o Presidente eleito da República Argentina, Dr. Roque Sáenz Peña e sua comitiva em visita ao Brasil”. (Fonte: Marinha do Brasil, <https://bit.ly/3i5ODCA>, acesso em: 27 mai. 2018).

Figura 19 – Galeota a Remos Dom João VI, (Brasil, 1808).



Galeota Real. Fonte: <https://bit.ly/3i5ODCA>, acesso em: 27 mai. 2018.

“Realizou a sua última viagem em setembro de 1920, no desembarque da família real da Bélgica, que chegou ao Rio de Janeiro a bordo do Encouraçado São Paulo. Hoje a galeota está exposta e preservada no arsenal da Marinha”. (Fonte: <https://bit.ly/2GbadSD>, acesso em: 27 mai. 2018).

Uma obra de Arte para a marinha brasileira como menciona Pardal (2006):

A referida embarcação, segundo Gean Maria Bittencourt, em artigo para O Globo, é uma “grandiosa obra da engenharia naval, joia da época... de fino acabamento técnico e artístico, é propelida a remos, não tendo, ao que consta, exemplar igual nas Américas (PARDAL, 2006, p. 32-33).

A galeota de D. João VI, é um pouco maior que as barcas do São Francisco, apresenta um espaçoso camarim à popa, forrado de veludo, ricamente decorado, com

janelas e cortinas, mais adiante, faremos correlações com as barcas do Velho Chico. Na proa, a carranca de um dragão, símbolo da Casa de Bragança¹⁶ Figura 20, o dragão tem sua origem como timbre nas Armas Nacionais de Portugal encontra-se referenciada desde os lusitanos já com Viriato e pode ser visto em uso na primeira dinastia de Borgonha e com a segunda dinastia de Avis D. João I, assumindo como timbre das Armas Nacionais.

Figura 20 – Brasão Casa de Bragança, (1581).



Fonte: Brasão, ilustração. Fonte: <https://bit.ly/36ch1Rh>, acesso em :27 mai. 2018.

“Os Braganças herdam essa tradição da Coroa Portuguesa. E mais, o dragão de Portugal é uma variante da SERPENTE DE BRONZE de Moisés cuja imagem está no Adro da Igreja de Nossa Senhora da Lapa em Vila Viçosa, terra dos Braganças”¹⁷. A figura de um dragão na proa da galeota Figura 21, foi esculpido em madeira, haja visto, com bastante detalhe, como escultura típica zoomorfa, com a forma de um dragão, com a cabeça projetada para fora, vai na frente, abrindo caminho, o seu corpo/cauda projetava-se no casco da galeota, fazendo voltas, imitando o corpo de uma serpente.

¹⁶ A Casa de Bragança, oficialmente titulada como a Sereníssima Casa de Bragança é uma família nobre portuguesa, que teve muita influência e importância na Europa e no mundo até ao início do século XX. Tendo sido a casa real portuguesa de 1641 até 1910, quando foi implantada a república em Portugal. Como família real portuguesa, a Casa de Bragança e a Casa de Bragança-Saxe-Coburgo-Gota foram as últimas casas reais soberanas do Reino de Portugal (1139-1910), e do império ultramarino colonial português, por quase três séculos, tendo ascendentes nas dinastias anteriores. Fonte: <https://bit.ly/33IPjOX>, acesso em: 09 jul. 2017.

¹⁷ Fonte: <https://bit.ly/2RgWRgv>, acesso 09 de jul. 2017.

Figura 21 – Dragão, figura de proa, galeota D. João VI, (1920).



Figura de Proa da Galeota Real. Fonte: <https://bit.ly/32giWCq>, acesso em: 27 mai. 2018.

Com a boca aberta, dentes postos, olhos bem abertos, nariz enfezado e a língua para fora, apresenta-se com um par de nadadeira bem discretas, com a feição de raiva, com o intento em amedrontar quem passar pela frente; abre reflexão com uma possível comparação com as carrancas. Porém, é provável que essa embarcação assim como a figura de proa, passam ter influenciado algum proprietário de barca do Rio São Francisco. “Não é difícil imaginar que a galeota de D. João VI, ou outra similar, tivesse inspirado um rico comerciante do São Francisco a imitar-lhe o camarim da popa e a figura de proa.” (PARDAL, 2006, p. 33).

Em geral, as figuras de proa do século XIX, apresentavam um certo naturalismo, a austeridade de linhas e a inexpressividade características das obras de arte secundária da época, impregnadas do estilo neoclássico¹⁸ e acadêmico então imperante. Podemos

18 O Neoclassicismo no Brasil deve seu crescimento à influência europeia, onde era cultivado desde meados do século XVIII. Mas, somente no início do século XIX, a partir das preferências da corte portuguesa, instalada no Rio de Janeiro desde 1808, é que se tornou uma espécie de "estilo oficial", passando a sobrepujar em mais larga escala a arraigada tradição barroca. Com a chegada da Missão Artística Francesa, em 1816, e a consequente fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, o estilo foi institucionalizado e seu ensino, sistematizado num modelo conhecido como Academismo. Teve como inspiração básica o legado cultural da Antiguidade Clássica, de onde deriva seu nome, também incorporando a interpretação renascentista daquele

observar os exemplos nas Figuras 22 e 23. Essas esculturas foram criadas seguindo o estilo da época, mas, observamos na Figura 21 alguns detalhes que não estão com um acabamento adequado para uma escultura neoclássica acadêmica, podem ter sido uma cópia, na tentativa de se aproximar das esculturas acadêmicas, que seguiam o estilo neoclássico desse período.

Figura 22 – Figura de proa I, (sec. XIX).



Fonte: PARDAL (1974, p. 4)

Figura 23 – Figura de proa II, (sec. XIX).



Fonte: PARDAL (1974, p. 4)

Essas esculturas seguem a classificação de figuras de proa erudita, “a imponência dessas figuras poderiam ter inspirado *Newton Tornaghi*¹⁹ em sua bela poesia:” (PARDAL, 2006, p. 15):

FIGURA DE PROA

Entre a lâmina hostil do talha-mar
E o grupo que se projeta em riste,
A figura de proa erecta assiste
Às convulsões de seu amigo, o mar.

São uma coisa só, a comungar:
A figura imponente que resiste
E o mar, vezes alegre, vezes triste,
Imbatidos, o tempo a dominar.

Mas um dia virá, quem sabe quando?
Em que essa nau há de enfrentar lutando
O vento, e talvez venha a soçobrar...

E a figura de proa, em seu descanso,
Tranquila dormirá, leve, de manso,
Tendo a guardar seu sono o amigo, o mar.
(PARDAL, 2006, p. 27).

Outra figura de proa que surge na história náutica brasileira, é a escultura que pertenceu ao brigue-escuna *Laura II* Figura 24. Esta peça tem aproximadamente as dimensões das carrancas do São Francisco: 57 cm de altura e 31 cm na maior largura. “Excluindo as do São Francisco, creio que a única figura de proa de caráter popular atualmente existente em nossos museus...” (PARDAL, 2006, p. 33, 34).

Não obstante, Pardal (2006), atribui ligações dessas obras com as carrancas do São Francisco, que foi recuperada em Aquiraz, e atualmente essas obras encontra-se no Museu Histórico e Antropológico do Ceará:

19 Foi ministro interino dos Transportes em julho de 1965. (PARDAL, 2006, p. 33)

A referida escuna, matriculada em São Luiz do Maranhão, pertencia ao português Francisco Ferreira da Silva, sócio de seus irmãos Luís e José, proprietários dos barcos Laura I, II e III, que faziam comércio ao longo da costa. Esta figura foi conservada porque a embarcação a que pertenceu se notabilizou na história do Ceará. Seu capitão, contramestre e prático foram mortos pela guarnição, de cerca de vinte homens, a maioria escravos, que se amotinou, supostamente devido aos maus-tratos, em 1839. Após roubarem dinheiro e joias, afundaram o barco e se dispersaram. Terminaram por ser presos e seis deles foram enforcados²⁰. (PARDAL, 2006, p. 34, 35).

Figura 24 – Figura de proa, brigue-escuna, Laura II, (sec. XIX).



Escultura em madeira. Fonte: <https://bit.ly/3ernrMI>, acesso em: 29 mai. 2018.

Observamos que a figura do Laura espelha numa figura de proa erudita, com o olhar perdido no horizonte. Pode ser um exemplo da Arte popular urbana, apresentando-se com formas bastante expressiva, desencadeando um processo singular para o artesanato.

Frequentemente são esculturas inusitadas, podendo apresentar a originalidade e o vigor da legítima Arte do povo, que ocorre em camadas sociais criando as suas próprias manifestações culturais, pertencentes ao seu povo, a sua identidade, a suas origens, por isso, tem a alta capacidade de criar obras com soluções próprias, mesmo em um inconsciente coletivo, criam obras originais.

20 BARROSO, Gustavo, O livro dos enforcados.

Existem vários tipos e formatos de figuras de proa, que vieram nas embarcações de diferentes países para o litoral brasileiro, aqui ilustramos algumas, como forma de encontrar ligações com as carrancas do São Francisco.

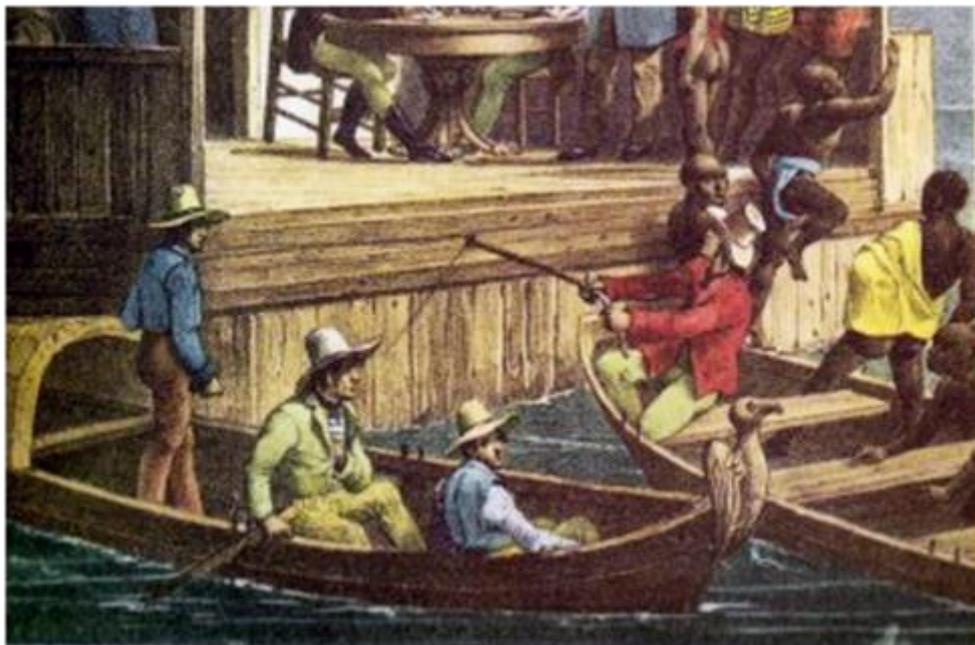
Não obstante, existe um tipo de figura de proa inteiramente singular, diferente de todas que analisamos, que podemos observá-la na obra “desembarque”²¹ Figura 25, encontra-se no conto inferior esquerdo, numa barca tripulada por três homens a escultura se assemelha a forma de um pássaro, que está com as asas semiabertas e com a cabeça e o bico inclinados para cima e para frente, porém, nos intriga como essa figura de proa foi registrada em uma pintura, no porto do Rio de Janeiro, onde está colocada na proa em uma embarcação pequena, assim como as carrancas nas barcas do São Francisco.

As formas dessas figuras de proa são distintas das carrancas que estamos estudando, porém, vale salientar a importância do registro, mapeamento, e rastro que as múltiplas figuras de proa deixaram para a história das obras, essas informações são significativas para verticalizar a pesquisa, focando no objeto de estudo, mas abrindo futuras projeções, como forma de dar corpo a pesquisa, e principalmente como essas esculturas provavelmente serviram de inspiração para tantos artistas inclusive para artesãos do São Francisco.

Pássaro ornando proa só conheço um, de pequena embarcação no Rio de Janeiro, conforme a pintura, do início do século XIX. Aliás, é curioso notar que a forma dessa ave coincide com a representação escultórica do Espírito Santo. Não me parece fácil harmonizar a robusta carranca são-franciscana com a relativa fragilidade de uma ave. Também, nunca vi carranca representando moça – o que mostra sua raridade – embora Guarany me tenha dito haver esculpindo algumas, como, aliás, o fez, após 1950. (PARDAL, 2006, p. 173)

21 Pintura que retrata a chegada dos escravos no Cais do Valongo, porto do Rio de Janeiro.

Figura 25 – “Desembarque” do pintor Rugendas (sec. XIX).



Litogravura. Fonte: <https://bit.ly/3j3YwCO>, acesso em: 30 mai. 2018.

Outro ponto importante, era o traslado dessas embarcações no litoral brasileiro, que vinham de todas as partes. Assim como navios eram construídos aqui no Brasil, podemos observar que a costa brasileira também era portuária de embarque e desembarque para embarcações que vinham de outras nacionalidades, que tinham acordos e livre comércio com o país.

Esses navios eram igualmente decorados com esculturas em suas proas, como por exemplo, os navios da Espanha que utilizavam, inclusive, esculturas de santos à proa; os barcos ingleses frequentemente tinham um leão. Figura 26, aliás, a forte imagem do leão imperava nos navios de guerra europeus, não só na proa como em outras partes.

Assim como foi o exemplo já citado na Figura 13, um alto relevo, de dois leões, na popa do Vasa. Apesar disso, observamos que figuras de cavalo, dragão, pássaros, anjos, sereias, mulheres, cabra, aves, figura humana, busto humano, possivelmente são fontes de inspiração para a criação das carrancas são-franciscana, todavia, veremos mais adiante, como a figura do leão em maior proporção, provavelmente teve forte influência na criação das carrancas do São Francisco, mas com toda essa carga de inspiração de formas esculturais, as carrancas, são notadas em todo o mundo com obras genuínas, singulares, criadas no âmago identitário e das lendas do povo ribeirinho.

Por isso, colocamos luz para esse tema, quais foram as inspirações que levaram o homem sertanejo a criar esculturas próprias.

Figura 26 – Figura de proa de navio de guerra inglês, (início do sec. XIX).



Fonte: (PARDAL, 1974, p. 16)

Dessa forma, a intenção é seguir rastros que possam ter influenciado a origem das carrancas, haja visto, como algo bastante emblemático, apesar disso, será um desafio a ser encarado com serenidade e principalmente, seguindo indícios palpáveis, que possam endossar essa dissertação, abrindo precedentes, inquietações, para que novos *insights* ocorram, promovendo e fortalecendo a pesquisa das carrancas no país, pois, é uma área a ser bastante explorada, na qual, encontra-se pouco material acadêmico como referência.

Por isso, existe muito a ser pesquisado e reajustado, um grande quebra-cabeça para ser montado, seguimos com a clareza que falta muito para explorar e desvendar.

Ainda assim, não é o foco da pesquisa falar de forma verticalizada sobre a história das carrancas, mas sim contemplar de maneira panorâmica, servindo como base para uma melhor compreensão e conseqüentemente agregando valor para a minha linha de pesquisa em processo de criação artística.

Dessa maneira, destacamos que não entendemos a cultura popular como um conceito que possa ser definido, como fórmula imutável e limitante. O essencial, no nosso modo de ver, é considerar a cultura popular como instrumento que serve para nos auxiliar, evidenciar diferenças e contribuir para se observar a realidade social e cultural de nosso cotidiano, enfim, do cotidiano ribeirinho.

3 O RIO CARRANCUDO

Para dar continuidade é necessário perceber e contextualizar a geografia do local indicado para a pesquisa, posto isto, compreenderemos em partes²² a bacia hidrográfica do São Francisco, e principalmente entender o comportamento dos moradores ribeirinhos, com o objetivo de investigar como se manifestava a cultura nas margens do rio? De que forma eles pensavam e viviam? Dessa maneira, teremos a possibilidade de compreensão mais ampliada, podendo ponderar como foi possível criar as carrancas são-franciscana?

O artista é um produto do meio em que vive, do qual traduz, em suas obras, os valores tradicionais, a cultura e a mentalidade. Se isso é válido, mesmo para os artistas dos grandes centros civilizados, onde adquirem certa Independência resultante de intercâmbio cultural com outros centros avançados, torna-se predominante no estudo da produção artística das sociedades rurais. Assim, não poderíamos compreender as carrancas do São Francisco sem analisarmos como ali viviam o homem do século passado, e o papel social desempenhado pelas barcas em cujas proas surgiram então essas figuras. (PARDAL, 2006, p. 37).

O Rio São Francisco era conhecido pelos indígenas como Opará, que significa algo como “rio-mar”. Tem uma importância muito grande por integrar o país, que durante muito tempo foi chamado de o Rio da Integração Nacional, que através de suas vias navegáveis vai conectando pessoas de uma forma emocional, não é à toa que ele tem o nome de um santo, e carrega o apelido de “Velho Chico”, é o rio que está na memória das pessoas e que faz parte da infância de muita gente. Segundo a ANA, compreende a Região Hidrográfica do São Francisco Figura 27, abrange 521 municípios, começando por Minas Gerais na Serra da Canastra corta a Bahia e passa pelos estados de Pernambuco, Alagoas e Sergipe, banhando também o estado de Goiás e o Distrito Federal. Recebe água de 168 afluentes, dos quais 99 são perenes, ou seja, nunca secam totalmente, ao percorrer esses estados, o rio atravessa os biomas do Cerrado, da Caatinga e da Mata Atlântica, formado também com quedas d'água e cânions que chegam a 80 metros de altitude, apresenta uma das mais belas paisagens naturais do Brasil, ligando o país do Centro Sul ao Nordeste. Toda essa riqueza representa aproximadamente 6% do PIB nacional, tornando-a bem relevante.

22 Para esse momento, seria impossível descrever sobre toda a bacia hidrográfica do São Francisco, iremos expor os principais pontos de relevância para a pesquisa.

produção agrícola do oeste baiano vem do que conhecemos como o Aquífero *Urucuia*²⁴, que é uma grande riqueza nacional, mas que infelizmente também está sendo muito degradado, está sendo explorado em demasia para produzir essa agricultura irrigada. Enquanto algumas pessoas vivem afastadas beneficiam-se somente do rio, tem outras comunidades ribeirinhas, como indígenas, os quilombolas e os pescadores, que vivem diretamente do rio, sendo que essas pessoas dependem da preservação e da qualidade da água do Rio.

Desde 1997, nós temos no Brasil uma lei, que se chama a Lei das Águas²⁵, essa lei foi construída com a participação da sociedade, visando exatamente essa proteção das nossas águas, levando em consideração, uma forma de controlar o uso e ao mesmo tempo proporcionar que esse utilização ocorra de forma sustentável.

A agricultura é uma das mais importantes atividades econômicas, mas a regularização das vazões do rio São Francisco proporcionada pelos grandes reservatórios também tem proporcionado maior segurança operacional de diversas captações para abastecimento de água.

A lei de recursos hídricos visa exatamente definir estratégias, formas e instrumentos para que essa proteção aconteça de forma adequada. Destarte, penso que precisamos tomar consciência sobre a importância do Rio em nossas vidas, e mais do que isso, precisamos também ter um cuidado muito grande, nós todos os brasileiros e especialmente todos os são-franciscanos como são chamados aqueles que vivem na margem do Rio.

²⁴ Fonte: Serviço Geológico do Brasil, Aquífero Urucuia, disponível em: <https://bit.ly/2E8ftCL>, acesso em: 08 nov. 2018, às 18:10;

²⁵ Instituída pela lei nº 9.433 de 8 de janeiro de 1997, que ficou conhecida como Lei das Águas, a Política Nacional de Recursos Hídricos (PNRH) estabeleceu instrumentos para a gestão dos recursos hídricos de domínio federal (aqueles que atravessam mais de um estado ou fazem fronteira) e criou o Sistema Nacional de Gerenciamento de Recursos Hídricos (SINGREH)... Conhecida por seu caráter descentralizador, por criar um sistema nacional que integra União e estados, e participativo, por inovar com a instalação de comitês de bacias hidrográficas que une poderes públicos nas três instâncias, usuários e sociedade civil na gestão de recursos hídricos, a PNRH é considerada uma lei moderna que criou condições para identificar conflitos pelo uso das águas, por meio dos planos de recursos hídricos das bacias hidrográficas, e arbitrar conflitos no âmbito administrativo... (<http://www3.ana.gov.br/porta/ANA/gestao-da-agua/sistema-de-gerenciamento-de-recursos-hidricos>), acesso em: 09 nov. 2018, às 21:51.

3.1 O RIO SÃO FRANCISCO: VERDADES E LENDAS

Posteriormente, após a descoberta de Pedro Álvares Cabral, o navegador Américo Vespúcio chegou à foz de um gigante rio que desaguava no mar. Na data de 04 de outubro de 1501, era o dia de São Francisco²⁶, o rio obteve o nome do santo, no qual, os navegantes europeus batizaram-no em sua homenagem²⁷. Hoje observo muitas semelhanças entre a vida do rio e a vida do santo São Francisco. O rio doa-se incondicionalmente, como um santo vai fazendo milagres, gerando vidas, o seu corpo é distante, brota da terra, fertiliza a terra, gerando alimento, gestando culturas, fazendo brotar das mãos ribeirinhas várias formas esculturais, recebendo em troca maltrato e desprezo.

No entanto, para as diversas tribos indígenas que habitavam aquela região, aquelas águas já tinham um nome antigo *Opará*. Naquela época, o rio São Francisco passou a ser frequentado habitualmente pelas embarcações europeias e, em seguida, seria o principal condutor para a colonização no interior do Brasil. No primeiro momento, as terras eram desconhecidas e a resistência dos índios dificultaram o império na região.

26 São Francisco de Assis, ou Giovanni di Pietro di Bernardone, nasceu na cidade de Assis, na Itália, no dia 5 de julho de 1182. Filho de Pedro e Dona Pica Bernardone. Seu pai era um rico e próspero comerciante, recebeu educação voltada para os negócios. Francisco entrega-se a uma vida de festas. Em 1206, orando na Capela de São Damião, ouviu um chamado de Cristo que dizia: "Vá, Francisco e restaure minha casa". Desde então, dedica-se ao serviço de Deus e dos mais necessitados. Em 1208 faz votos de pobreza e começa a pregar sua doutrina. Em 1204 funda a "Ordem dos Irmãos Mendigos de Assis" e se instala em cabanas nas montanhas, decidido a cumprir fielmente as Escrituras Sagradas, renunciando qualquer forma de propriedade, recusando mesmo ter uma igreja, vivendo das doações que recebe. Em 1215, o Concílio de Latrão reconhece a "Ordem dos Franciscanos", que reuniu inúmeros discípulos vindos de toda a península italiana. Inicia uma grande peregrinação até o Oriente, para "converter os infiéis". Na volta, em 1221, o papa Honório III impõe uma "regra" mais branda para a Ordem. Em 1224, decepcionado, Francisco deixa a direção da Ordem e junto com três discípulos, opta pela vida na floresta, em contato com os animais, no qual, obteve a fama de falar com os animais. É atribuído a São Francisco vários milagres. Doente e debilitado, é conduzido a Assis, onde quer morrer. Durante a viagem, os fiéis correm ao encontro do "santo". São Francisco de Assis morre em Assis, Itália, no dia 3 de outubro de 1226. Dois anos depois de sua morte, é canonizado pelo papa Gregório IX. (CELANO, 2018, p. 106)

27 Fonte: Professora Maria Antônia, disponível em: <http://antonianeres.blogspot.com/2009/>, acesso em: 17 dez. 2018, às 17:20; Antes da chegada dos colonizadores europeus ao Brasil, os nativos chamavam o rio São Francisco de *Opará*, que na língua dos povos Truká, então habitantes de sua foz, significava "rio-mar". Em 4 de outubro de 1501, o navegador italiano Américo Vespúcio, então a serviço de Portugal, encontrou sua foz. "Como a data fosse alusiva a São Francisco [o santo do dia] o rio foi rebatizado com o nome do santo" (CAVALCANTE, 2010, p. 9). "Vespúcio descobriu o formoso estuário do nosso grande rio central, as riquezas sem número desta vasta região atraíram a atenção dos viajantes e a cobiça do homem, sempre à cata de oportunidade de enriquecer". (ROCHA, 1983, p. 14).

Depois do seu descobrimento, após duas décadas, em 1522, o português Duarte Coelho, foi o primeiro donatário da capitania de Pernambuco, em Alagoas, fundou a cidade de Penedo. Como sinal dos primeiros passos para o início da colonização, em 1543 a coroa portuguesa autoriza a criação de gado na região, atividade econômica que marca a história do vale do São Francisco, chegando a ser chamado de “Rio-dos-Currais”.

Todavia, o monopólio estava restrito ao litoral, principalmente por causa das tribos indígenas que defendiam seus territórios no interior. Os *Pankararu*, *Atikum*, *Kimbiwa*, *Truka*, *Kiriri*, *Tuxa* e *Pankarare*, são alguns dos remanescentes atuais das populações que originalmente ocupavam as terras do São Francisco.

Portanto, diversos aventureiros foram atraídos para esta região, motivados sobre as lendas de pedras preciosas e riquezas extraordinárias. Esses colonizadores conduzidos pela cobiça, foram exterminando os índios, que fugiam dali para outros locais.

Com isso, ergueram-se os primeiros assentamentos, iniciando o domínio da região. Em 1553, o Governador Geral Tomé de Souza iniciou a exploração das margens interioranas do rio, ordenado pelo rei D. João III. A coordenação da expedição ficou a cargo de Bruza Espinosa²⁸, que teve ao seu lado o Padre Aspilcueta Navarro²⁹ para formar a primeira companhia de penetração. O percurso dessa viagem está descrito na carta do Padre Navarro, que são os primeiros documentos que relata sobre o rio São Francisco. Apoiado nesses acontecimentos, as águas do rio foram navegadas por muitos expedicionários que, aos poucos, concretizaram o comando sobre a exploração do São Francisco.

A ocupação, conquanto, ocorreu principalmente através das sesmarias, tendo sido o São Francisco ocupado parte pela Casa da Torre de Garcia D'Ávila e parte pela Casa da Ponte, de Antônio Guedes de Brito. O primeiro, Garcia D'Ávila, apossa-se das terras em 1573, sendo mais de 70 léguas entre o Rio São Francisco e o Parnaíba no Piauí.

28 Francisco Bruza Espinosa, castelhano, foi um dos primeiros desbravadores do sertão da Bahia ainda no século XVI.

29 João de Aspilcueta Navarro, padre da Companhia de Jesus, um dos primeiros a serem catequistas no Brasil, no século XVI.

3.2 EMBARCAÇÕES SANFRANCISCANAS

O Velho Chico possui uma extensão de aproximadamente 2.830 km, devido ao seu tamanho é dividido em 4 trechos: alto, médio, submédio e baixo São Francisco. Sendo o quinto rio em extensão do Brasil. O alto São Francisco, se estende desde a sua nascente até o Pirapora (MG); O médio São Francisco, tem a maior extensão navegável, com quase 1.400 Km, localizado desde Pirapora em Minas Gerais até o extremo norte Bahia em Juazeiro e Petrolina (PE). O submédio São Francisco, de Remanso (BA) até Paulo Afonso (BA); O baixo São Francisco entre Piranhas em Alagoas que faz divisa com Sergipe até a foz, onde deságua no oceano Atlântico. Mas, do ponto de vista da navegação o rio se divide em cinco seções³⁰:

- 1ª. – do oceano Atlântico até Piranhas: 228 km de navegação franca;
- 2ª. – de Piranhas a Jatobá: 128 km, completamente inaproveitável para a navegação (nesta seção se inclui a Cachoeira de Paulo Afonso);
- 3ª. – de Jatobá a Sant'Ana do Sobradinho: 428 km, com numerosos rápidos e de navegação precária em muitos trechos;
- 4ª. – de Sant'Ana do Sobradinho a Pirapora: 1.328 km de navegação franca;
- 5ª. – acima de Pirapora: cerca de 800 km, com trechos navegáveis, separados por corredeira. (PARDAL, 2006, p. 39).

De acordo com a citação de Pardal (2006), podemos observar que o grande foco das embarcações, estão situadas entre os trechos de navegação franca. Apesar disso, em outros trechos de navegação precária há indícios de embarcações e carrancas, porém, a pesquisa dará maior foco em trechos de navegação franca e em algumas cidades nesses locais.

Analisaremos o aparecimento das embarcações em trechos do Rio São Francisco, observando quais os tipos e modelos, de forma significativa, abordaremos sobre a navegação e, especialmente, sobre os tipos de embarcações: ajoujo, barcas, canoas, paquetes e balsas, ainda assim, daremos ênfase para as três primeiras.

Em primeira análise, a história da navegação vivia um momento importante com a introdução de um tipo de embarcação conhecida como Ajoujo³¹ Figura 28. De acordo

30 MORAES REGO, O Vale do São Francisco, p. 181.

31 Embarcação constituída de duas a quatro canoas emparelhadas e jungidas entre si, para transporte de carga no rio São Francisco, (Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss, verão 1.0 dezembro de 2001).

com a memória social do povo ribeirinho os ajoujos – são as embarcações de carga mais antigas do rio São Francisco.

Figura 28 – Ajoujo do São Francisco, (1939).



AJOUJO, união de duas canoas ou mais, para transportar mercadorias ou animais.
Fonte: <https://bit.ly/36hfgm6>, acesso em: 20 dez. 2018.

Ele é composto com duas ou três canoas unidas através de madeiras roliças e amarradas nessas canoas com alças ou tiras estreitas de couro cru. A superfície das duas ou três canoas ajoujadas é assolhada transversalmente com madeiras, ou longitudinalmente com tábuas: em distância convenientes, de uma braça³² mais ou menos, e regularmente dividida na extensão dos ajoujos, deixam-se dos dois lados as tábuas sobressair nas bordas, isto é, no comprimento de 1 a dois palmos, para servirem de ambos os lados do ajoujo com apoio e assento de tábua, fixadas por meio de correias de couro cru sobre as madeiras paralelas à canoa, ficando um certo espaço de movimento desta, tanto na proa bem como da popa, livre daquele tablado que tem o nome de coxias³³, para não impedir a ação dos remeiros nem a do piloto.

Tais coxias servem para os remadores andarem ao longo e exteriormente, quase ao lume d'água, na ocasião em que for necessário servirem-se das vagas para dar impulso ao ajoujo; estes são cobertos de maneira semelhante as canoas, com a diferença que todo o respectivo aparelho é executado em escala maior. Esse tipo de embarcação

32 Equivalente a quase 2,00 m.

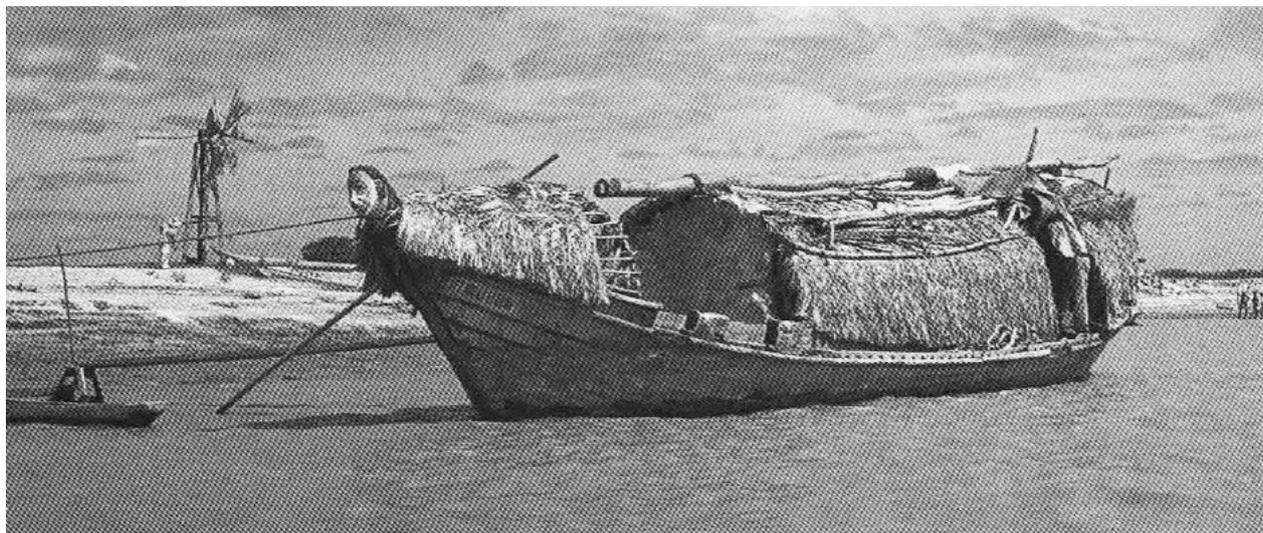
33 NÁUTICA, prancha para dar passagem da proa a popa de embarcações. Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss, verão 1.0 dezembro de 2001.

serviu ao expansionismo socioeconômico da empresa colonial e, possivelmente, à sua ideologia, veiculada pelas missões religiosas, como destaca por Paulo Pardal:

O pessoal da tripulação do ajoujo depende da grandeza ou do mesmo, e do peso da carga que leva. Os ajoujos de duas ou três canoas levam um piloto e quatro remadores que descem pelo rio, ou como vulgarmente se diz: ir cabeça abaixo, e seis pessoas para remar ou trabalhar com as varas, quando sobem o rio, isto é: navegar cabeça acima. (PARDAL, 2006, p. 44).

Aqui abordaremos de forma concisa como essas embarcações, denominadas de Barcas Figura 29, dominaram a navegação do São Francisco, eram encontradas em vários tamanhos, entre 14 a 24 metros de comprimento, de 3 a quase 4 metros de largura, e de 0,70 até 1,4 metros de profundidade. Segundo Pardal (2006), foi informado para ele a existência de uma barca no rio São Francisco, denominada Nossa Senhora da Conceição da Praia, com as seguintes dimensões: 25,6 metros de comprimento e quase 2 metros de profundidade, e a largura proporcional; diz Paulo Pardal, que não encontrou com essa barca. Geralmente todas as barcas com fundo raso, chato ou vulgarmente chamado de prato, proporciona maior equilíbrio, tanto quando navegam sobre as águas do rio, bem como quando ficam sobre um banco de areia, sendo construídas muito bojudas, e com a quilha projetada consideravelmente para baixo do fundo da barca, neste caso elas costumam tombar; circunstâncias esta que põe em perigo as barcas e a carga que levam, como aconteceu com algumas barcas que navegaram no rio.

Figura 29 – Barca Itajubá do São Francisco, (1940).



Fonte: Marcel Gautherot, (MAMMÌ, 2015 p. 138)

As barcas que navegavam sobre o rio, em alguma delas tem na popa um toldo de 2,3 a 3,2 metros de comprimento e de largura correspondente à mesma barca, podendo elas serem feitas com a cobertura de taboa ou muitas vezes com um requinte de luxo, revestida com madeiras com entalhe e acabamentos refinados, providas de pequenas janelas envidraçadas, e com portas, outras têm somente a armação de madeira coberta de palha de coqueiro da Índia ou carnaúba, ou somente capim, e abertas sem porta.

Tais toldos servem de residência para o proprietário da barca e de sua família, ou de pessoas próximas a ele. É possível que os donos dessas barcas, em visitas a capital Salvador/BA, tenham imitado a Galeota a Remos Dom João VI Figura 19, quando ainda estava no processo de traslado para o Rio de Janeiro, não obstante abrimos essa comparação com as características das barcas do São Francisco com a Galeota de Dom João VI, em que é visível um camarim/compartimento na popa de ambas as embarcações.

A grandeza dos remos das barcas corresponde à grandeza dessas embarcações; bem como a das varas. As últimas são ainda mais grosseiras do que aquelas que se usam no serviço dos ajujos, e tem o comprimento de 7 a 8 metros.

Podemos observar, que as barcas eram empurradas a vara pesando aproximadamente 15 quilos e medindo quase 11 metros. A ponta mais fina da vara ficava submersa na água; a outra extremidade era fincada no peito do remeiro³⁴, apoiando-se nele para empurrar a embarcação. Era um trabalho penoso, terrível e muito mal remunerado. Para evitar que a carne viva, tocada pela ponta da vara, virasse ferida, queimava-se antes o peito do operário, do remeiro, com sebo quente. Com o decorrer do tempo, os músculos do tórax ficavam totalmente calejados e esclerosados.

Apesar disso, ressaltamos que muitos viajantes estrangeiros navegaram por esse rio no século XIX, dentre eles, o viajante inglês, Richard Burton, em 1869³⁵. Depois de navegá-lo e conhecê-lo, encantou-se com o rio e com as suas riquezas naturais e culturais das populações ribeirinhas.

34 Eram homens que, desde o século XIX até a década de 1950, riscaram as águas do Rio São Francisco com seu trabalho e esforço físico, os remeiros contribuíram para a formação e o desenvolvimento do sistema econômico regional no Médio São Francisco. Por sua importância social, foram mencionados por viajantes e técnicos em seus relatos sobre a região. Mas o trabalho, as crenças, a posição social dos remeiros podem ser conhecidos também por intermédio de outras pesquisas. (NEVES, Navegantes da integração: os remeiros do rio São Francisco, 1998, p. 67).

35 (BURTON, 1983, p. 11).

De acordo com esse inglês, a barca só foi introduzida no Baixo São Francisco logo após a Independência do Brasil. Mas, Paranhos Montenegro, técnico brasileiro que também navegou e estudou esse rio, diverge dessa afirmação, ao escrever que a origem das barcas do Médio São Francisco data de fins do século XVIII³⁶. Seu comentário é o mais aceito, pois segundo os naturalistas e botânicos Spix e Martius, que viajaram na região entre 1817 e 1820, “a navegação neste rio fez-se, ora em simples barcaças, ora, em ajoujos”³⁷ (um estrado de madeira sobre duas ou mais canoas, largamente usado nas travessias do rio para o transporte de bovinos). Obviamente, o que o tradutor denominou de barcaça, só podia ser o tipo de embarcação denominada barca que navegou no trecho médio do rio; é o que nos adverte Pardal (2006)³⁸, autor do mais completo estudo sobre essa arte popular do São Francisco.

A barca ou barcaça era de madeira, coberta com toldo de palha de palmeira, tripulada por 4 a 12 remeiros e um comandante, geralmente o proprietário da barca. Levava em torno de 6 toneladas de diferentes produtos: rapadura, sacos de farinha, aguardente etc. Quanto a essa capacidade das barcas, devemos acrescentar que ela não se media apenas por quantidade das diversas mercadorias levadas, mas por “carga de rapadura”; elas eram verdadeiro comércio ambulante. “O modelo foi levado para o curso médio do rio, onde, pela falta de estaleiros aparelhados, a estrutura das barcas ficou tosca e pesada”.

Acreditamos que o estudo dessas embarcações, é significativo, pois é aceitável que através delas, portas foram abertas para o aparecimento das carrancas.

Também podemos ressaltar sobre as canoas Figura 30, embarcação peculiar, que maioria das vezes com o tamanho aproximado de 23 metros de comprimento, e largura com quase 3,5 metros, geralmente feita de um só tronco, preferindo-se a madeira denominada Tamboril, Vinhático, Cedro, Peroba e Jequitibá, a priori teve maior influência indígena, depois mesclada com técnica de navegação europeia.

36 MONTENEGRO, Thomas Paranhos. A Província e a navegação do rio São Francisco, Bahia: Imp. Econômica, 1875, p. 134.

37 SPIX e MARTIUS. Viagem pelo Brasil, Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1938, p.400.

38 PARDAL, Op. Cit., p.8.

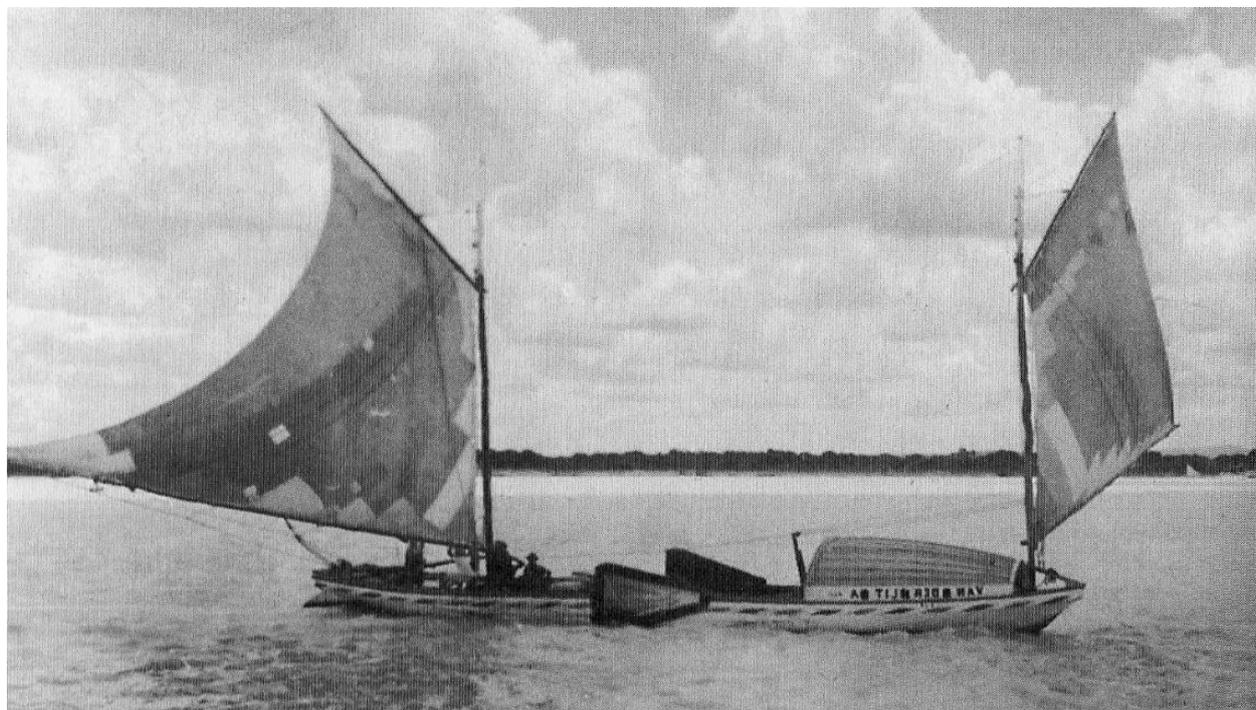
Essas canoas são conduzidas por dois remeiros e por uma pessoa na popa que serve de piloto dirigindo o leme. Para a preservação dos objetos, mercadorias e mantimentos, que costumam conduzir nas canoas, levantam no interior de suas bordas, arcos com varas armados transversalmente com ripas ou varas, cobrindo toda a armação, feito em forma de abóboda, coberta com couros crus, capim, palha de coqueiro, carnaúba e até mesmo madeiras, conhecida como canoa de tolda³⁹, devido ao tamanho dessas canoas era Barco pequeno, de dois mastros, muito usado, antigamente necessário ter duas velas para velejar com mais força e velocidade. Cada canoa está provida além disso de duas varas para poder dirigir o movimento da canoa, quando as circunstâncias o exigem.

Dessa forma, podemos deduzir que as barcas navegaram alguns trechos do rio, algumas ainda no século XVIII e que, a partir da segunda metade do século XIX, elas tornaram-se as embarcações mais importantes. Desta maneira, penso que o estudo das embarcações é importante, pois, especificamente as barcas iniciou os trabalhos para a inserção das figuras de proa, são os primeiros rastros, para a chegada das carrancas. Não obstante, podemos notar que, sem rio não há embarcações, e sem embarcações não haveriam carrancas. As esculturas fixadas na proa das embarcações, segue como um dos principais objetos de investigação, por isso, é necessário o estudo aprofundado, contextualizando a sua história, identificando os principais mestres carranqueiros que contribuíram para disseminar as carrancas.

Podemos observar também que o simbolismo atribuído às carrancas, ou seja, seu uso como amuleto que afugentava os seres malévolos submersos no rio, histórias contada pela cultura popular e impressa em contos, poemas e na literatura de modo em geral na região, recebeu ares de semelhança, na concepção de que as barcas que tinham carrancas à proa estariam prontas e preparadas para enfrentar os intempéries e os seres sobrenaturais do rio que se ocupavam em afundá-las.

39 Embarcações criadas no século XIX com influências indígenas e europeias. Aos poucos, elas foram se adaptando à região mais baixa do rio, no Nordeste, e até os anos 1950 ainda transportavam alimentos, combustível e diversos materiais, como tijolos. No entanto, com a abertura de rodovias e a menor vazão do rio, acabaram perdendo importância econômica e foram desaparecendo. (MORAES REGO, O Vale do São Francisco, p. 177)

Figura 30 – Canoa Sergipana no São Francisco, (1938)



Fonte: (PARDAL, 1974, p. 66)

Mas, em meados dos anos 40, a utilização das barcas no São Francisco começou a definhar, surgindo outras formas de navegação mais modernas, ficando a barca e conseqüentemente as carrancas comprometidas. É importante mencionar esse momento crítico em que viveu a utilização das carrancas, devido a construções das barragens e hidrelétricas, a construção de rodovias, o regulamento de tráfego marítimo, o decreto-lei nº. 5452, de 1943⁴⁰ e o surgimento de embarcações modernas e motorizadas, deflagrando o fim da cultura das carrancas como figuras de proa nas barcas, como Pardal explica:

Começaram então a ser adotadas as grandes canoas, provindas do baixo São Francisco. Mais leves, velejavam com vento de qualquer quadrante e com ótima velocidade. Sua tripulação habitualmente era de dois ou três homens, em vez dos cinco a quinze de uma barca. Este tipo de embarcação, chamado no baixo São Francisco de canoa, e no trecho médio do rio de canoa sergipana ou sergipana, foi aí introduzida por Manuel Vieira da Rocha, que tinha Industrias de beneficiamento

40 O Regulamento do Tráfego Marítimo, baixado por decreto em 1940, com 651 artigos e milhares de parágrafos e itens, com pesadas multas para infrações, veio trazer grandes restrições às operações das barcas, inclusive porque estabelecia que o pessoal devia trabalhar em quartos, de modo que, em quanto uma turma trabalhava, outra folgava. Grande dificuldade foi também o Decreto-Lei nº. 5452, de 1943, sobre a Consolidação das Leis do Trabalho, que instituiu novas normas sobre a jornada de trabalho, sobre períodos de descanso, bem como sobre o trabalho marítimo. A aplicação da legislação trabalhista acarretou inclusive o pagamento de salário por diária e não por viagem como antigamente, tornando extremamente onerosa a operação das pesadas barcas.

de algodão e de arroz em Propriá, cidade sergipana às margens do baixo São Francisco, onde imperavam as pesadas barcas, antieconômicas, especialmente após a citada Consolidação das Leis do Trabalho de 1943. Rocha contratou mestres de construção das canoas do baixo São Francisco, levando-os a Santa Maria da Vitória, onde a primeira embarcação desse tipo foi lançada ao rio, em 1944. Recebeu o nome de sergipana, denominação que depois se generalizou. Diz Cícero Simões dos Reis, genro de Rocha, que este se recusou a utilizar uma carranca na proa da Sergipana, desprezando os conselhos supersticiosos dos que vaticinavam que sua canoa poderia afundar na primeira curva do rio. A Sergipana desceu de Santa Maria a Juazeiro em três dias ou quatro dias, e ali foi batizada em 5/1/1945. Era rasa, de fundo liso e com bolina, para poder bordejar, usando sempre dois traquetes, que permitiam velejar com qualquer vento. Embora tivessem as canoas em média, metade da capacidade de carga das barcas, pois tinham menor boca, faziam o mesmo percurso em 1/4 do tempo, devido à proa e a poupa e a afiladas e à sua leveza, pois o madeiramento tinha cerca de metade da espessura em relação ao das pesadas barcas. Foram um sucesso. Estava próximo o fim das velhas barcas, chamadas pejorativamente de emas pelos sergipanos. (PARDAL, 2006, p. 77-79).

Consequentemente houve um crescimento dessas canoas, como exemplo, Pardal (2006), relata que, a segunda canoa foi construída também por M. Rocha e que recebeu o nome de Aragipe (contração de Aracaju e Sergipe), sendo acoplado um motor auxiliar de quarenta cavalos, construída em 10 de setembro, data do seu nascimento. Faleceu pouco após a renovação da navegação do médio São Francisco que, tendo desafiado o prestígio das carrancas, colaborou indiretamente para seu desaparecimento, pois, a partir de então, só construíram no médio São Francisco canoas sergipanas a vela e, a partir de 1950, a motor, e nenhuma com carranca.

Esse progresso trouxe mudança com o intuito de melhorar a qualidade de vida das pessoas, o avanço, a tecnologia como forma de aumentar a velocidade de suprimentos e a comunicação entre os povos ribeirinhos, todavia, o progresso nesse sentido infelizmente também ceifou culturas, findou a utilização das barcas, a barca foi guilhotinada, arrancaram-lhe a cabeça, o corpo definhou-se. O que aconteceu com as carrancas? Como no mito da medusa, as carrancas continuaram com o seu poder místico, foi transladada para outros ambientes, fazendo parte de outros lugares, acomodando-se em museus, exposições, feiras de artesanatos, em casas, galerias, entre outros, sem perder a sua função protetora.

As margens do rio ficaram repletas de cemitérios de barcas, abrindo-se espaço para a caça ao tesouro, muitas carrancas ficaram abandonadas, quando então

colecionadores, artistas e interessados começaram a garimpar essas carrancas⁴¹. Talvez, esse fosse o momento mais dramático para as figuras de proa do São Francisco, tendo em vista o seu desaparecimento, que:

Conforme remarca Cecília Meireles: "não se pode, por outro lado, impor a um povo formas de arte já vividas por ele mesmo, se elas não foram sustentadas por sua sensibilidade. Não se pode reatar uma tradição interrompida... E repeti-los seria fazer perdurar um texto ininteligível, mal copiado, sem nenhuma eficácia. Letra disforme e espírito perdido"⁴². (MEIRELES apud PARDAL, 2006, p. 81)

Entretanto, as carrancas ganham mais força, e como um passe de mágica, recebe destaque nacional devido a reportagens, fotografias e principalmente pela disseminação dessas carrancas para o mundo. Todavia, ateremos o nosso olhar na história mitológica das carrancas, como desdobramento iconográfico para o meu processo de criação artística.

3.3 A CULTURA DAS CARRANCAS DO RIO SÃO FRANCISCO

A mitológica carranca⁴³ do Rio São Francisco compõem uma cultura enigmática de nossa Arte Popular, ocupando um lugar de destaque, tanto pela notável expressão artística como principalmente, por sua originalidade. Identificada como objeto artístico brasileiro, insere-se no processo de diálogo entre as culturas popular e a Arte Contemporânea. A criação e ampliação das carrancas contribuiu também para aquecer o desenvolvimento econômico e cultural do Médio e do Submédio São Francisco, em meados do século XX. Até hoje essa arte estabelece diálogo entre o tradicional e o contemporâneo, de modo que a cultura das carrancas se mantém em evidência na

41 Em 1957, os escultores Mário Cravo e Agnaldo dos Santos e o marchand Franco Terranova percorrem a região do médio São Francisco em busca de carrancas abandonadas ao longo do rio. Encontraram a carranca que pertencera à barca casa vermelha, depois chamada de Minas Gerais. A carranca é atribuída a Afrânio, imaginário de Barreira (BA), mais velho do que Guarany. No retorno ao Rio de Janeiro, é realizada na Petite Galerie, em Copacabana, uma exposição com 13 carrancas recolhidas na viagem. (MAMMÌ, 2015, p. 192)

42 As Artes Plásticas no Brasil, p. 115.

43 Denominação: segundo o dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa: 1 - Fisionomia sombria, carregada, expressiva de mau humor, raiva, desgosto etc; 6 - figura ornamental que se colocava na proa de navios a vela; cara-de-pau; 6.1 - cabeça de madeira esculpida na proa de embarcações do rio São Francisco, representando animal feroz, supostamente para afastar maus espíritos; cabeça de proa. No São Francisco, estas peças eram conhecidas como *figuras de barca*, segundo o escultor Francisco Biquiba Dy Lafuente Guarany, de Santa Maria da Vitória. (PARDAL, 1978, p. 12).

contemporaneidade, como uma das expressões de identidade cultural das comunidades ribeirinhas do São Francisco.

O fenômeno cultural das carrancas esteve/está sempre presente em boa parte das cidades ribeirinhas, entretanto, iremos abordar algumas cidades que mais se destacaram na criação das carrancas. Entre elas podemos citar a cidade de Pirapora em Minas Gerais, Santa Maria da Vitória, Barreiras e Juazeiro na Bahia e Petrolina em Pernambuco. Desse modo, destacando também os principais mestres que difundiram a carranca nessas cidades, são eles: Mestre Davi, Biquiba Guarany, Afrânio, Paulo Queimado e Ana das Carrancas. Contudo, iremos analisar de forma panorâmica a respeito da criação e da técnica escultural dessas carrancas, também, observando as formas singulares e o estilo executado pelos mestres carranqueiros.

Falar sobre a origem das carrancas não é uma tarefa fácil, visto que, os leques de apontamentos são variáveis, ainda assim, pode ocorrer o risco de ser apenas reflexões, tendo em vista algumas suposições em relação ao surgimento das carrancas, mas, levando em consideração são pensamentos ponderados, embasados em fatos históricos, historiadores e memória popular.

Pensando nessas questões, refletimos sobre uma pergunta histórica e que nos instiga até hoje, como e quando surgiram as carrancas no interior do Brasil? De que forma essas esculturas se desenvolveram às margens do rio São Francisco? Com relação a todas essas inquietações consultamos a obra do Professor Pardal (2006), pesquisador que dedicou boa parte da sua vida pesquisando as carrancas do São Francisco, material significativo, que serve como referencial teórico para mergulhar no universo das carrancas.

Entretanto, os primeiros registros escritos sobre a notificação das carrancas no rio São Francisco foram encontrados em duas publicações no final do século XIX. Foi revelado no diário de viagem em 1888, com o título: *Descrições práticas da província da Bahia*, do militar Durval Vieira de Aguiar, que no ano de 1882 viajou pelo São Francisco e afluentes a serviço da Província da Bahia; e a outra de autoria de Antônio Alves Câmara, que no mesmo ano publicou seu ensaio sobre as construções navais indígenas do Brasil, como destacamos a seguir:

As figuras de proa das barcas do São Francisco foram citadas pela primeira vez, em livros de 1888, por Antônio Alves Câmara e por Durval Vieira de Aguiar. Este último diz “na proa vê-se uma carranca ou grypho de gigantescas formas...” Alves Câmara cita que “as proas são adornadas com a figura de um pássaro, ou de uma moça, grosseira obra de talha, enfeitada com colares e outros adornos de barro pintado”. (PARDAL, 1974, p. 62)

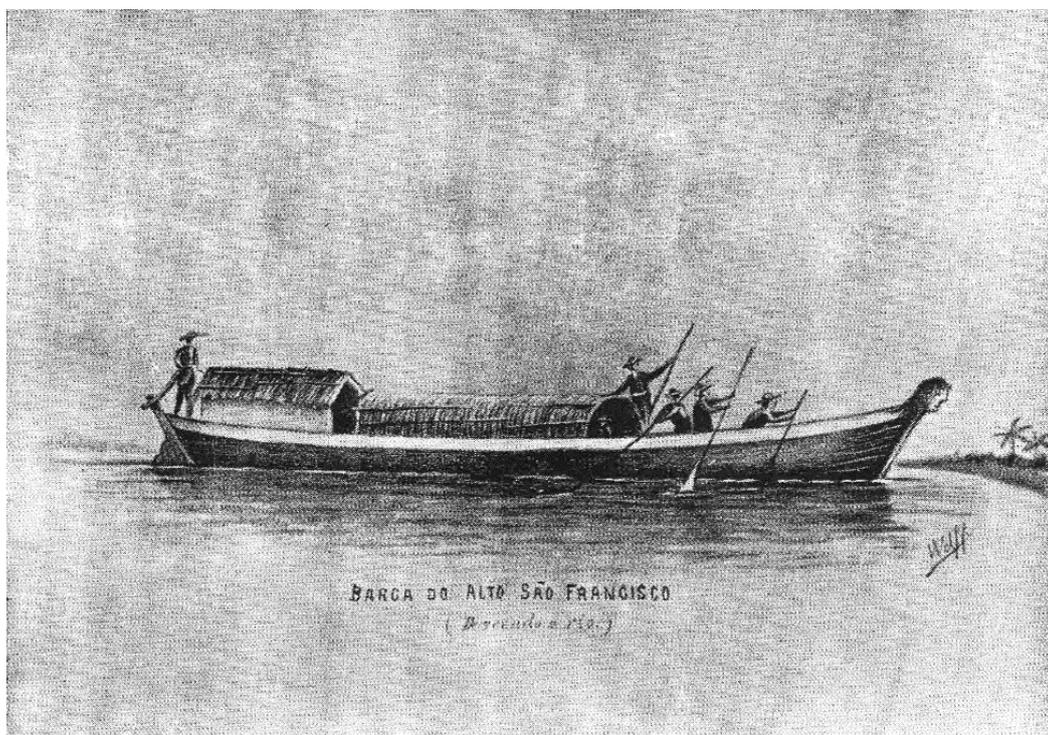
Assim como os primeiros relatos sobre as carrancas, os registros de imagens também vieram a ser apresentadas só mais tarde⁴⁴ é possível que nessa época as figuras de proa não despertavam interesse, pois o foco era as embarcações, a maneira em que os ribeirinhos viviam no rio, conquanto, era inevitável que as carrancas passassem despercebidas durante muito tempo. Podemos observar nas Figuras 31, 32 e 33, os registros mais antigos das carrancas, segundo Pardal (2006) e Mammì (2015).

A Figura 31 mostra a mais antiga representação que se conhece de uma figura de proa nitidamente antropomorfa de barca do São Francisco, um desenho do século XIX, publicada no livro Aspectos de um Problema Econômico, de 1909, nesse mesmo ano foi registrado a foto mais antiga conhecida com carrancas segundo Pardal (2006) Figura 32.

Outro registro importante e antigo encontra-se na Figura 33, publicada por Arthur Neiva e Belisário Pena em 1912, onde observa-se pitorescos barcos que navegavam o rio São Francisco entre Capim Grosso (BA) e Januária (MG), algumas transportavam até 30 toneladas.

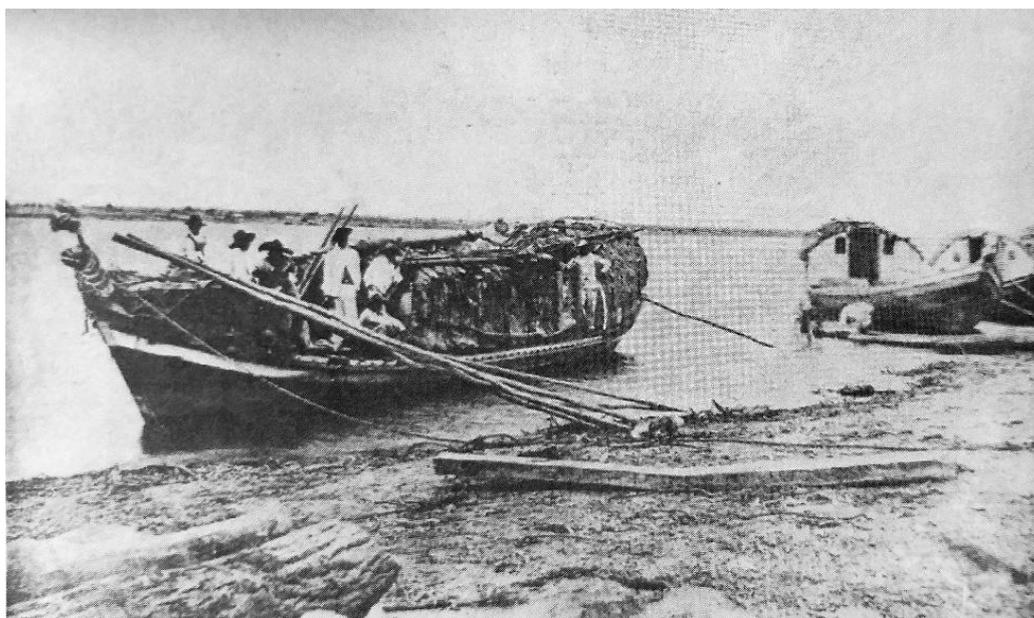
44 Problemas semelhantes ocorre com as notícias antigas de barcos do São Francisco. Muitos autores que viram e descreveram as barcas, não fizeram referência às carrancas. Em 1912 os Drs. Artur Neiva e Belisário Pena realizaram pelo interior do Brasil uma viagem científica que descreveram pormenorizadamente. Com relação apenas às embarcações do São Francisco. (MOURA, 1974, p. 73).

Figura 31 – Ilustração de barca com figura de proa. (1909).



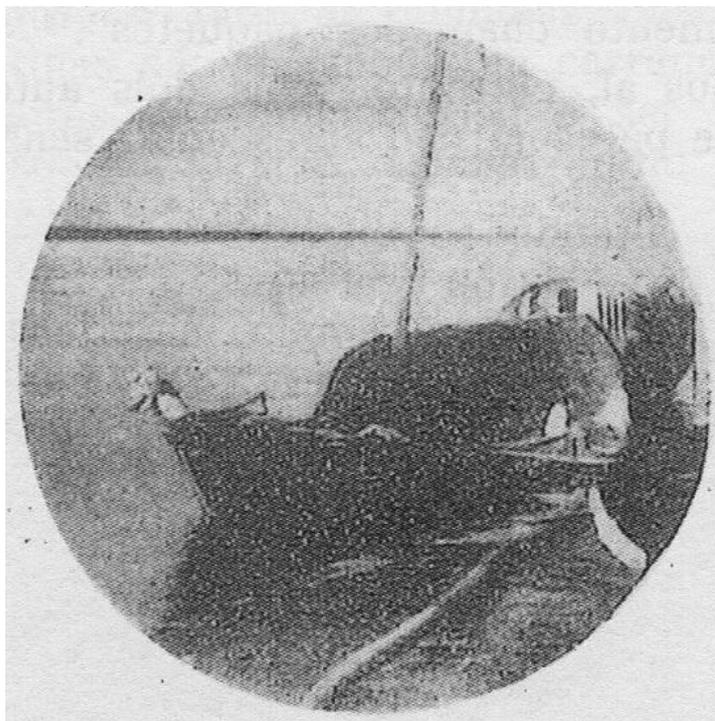
Fonte: (MAMMÌ, 2015, p. 188)

Figura 32 – Registro mais antigo de carranca, até o momento, (1909).



Fonte: (PARDAL, 2006, p. 128)

Figura 33 – Foto antiga de carranca, (1912).



Fonte: (MOURA, 1974, p. 72).

Desde então, historiadores, artistas, colecionadores, fotógrafos, entre outros, voltaram seus olhares para as carrancas, como exemplo, em 30/08/1947, O Cruzeiro, revista de grande circulação, foi editada a primeira reportagem sobre as carrancas, intitulada “Carrancas de proa do São Francisco”, com fotos de Marcel Gautherot⁴⁵, (Figura 34), e com o texto de Theóphilo de Andrade, que empregou a denominação carranca de proa ou simplesmente carranca. As fotografias de Gautherot, também foram publicadas nas revistas, Sombra (1951) e Módulo (1955) e no livro Brésil (1950), chamaram a atenção na época do público e de pesquisadores, pela qualidade estética das peças e por não haver nada parecido em outros lugares do mundo. A publicação dessas imagens e consequente a descoberta das carrancas inaugurou uma nova fase na avaliação e até no fortalecimento da Arte Popular no Brasil.

45 Em 1946, o fotógrafo Marcel Gautherot, em parceria com o também fotógrafo e etnólogo Pierre Verger, percorreu o rio São Francisco documentando a vida das populações ribeirinhas e registrou imagens das carrancas que ainda existiam em grandes embarcações na região. (MAMMI, 2015, p. 125-126,)

Figura 34 – Marcel Gautherot documentando carrancas, (1946).



Fotografia: Pierre Verger, (MAMMÌ, 2015, p. 129).

O primeiro historiador que analisou a cultura das Carrancas foi Clarival Valladares, no artigo de 8/03/1959 do Diário de Notícias de Salvador, Duendes do São Francisco, reproduzido em sua obra, Paisagem Redeviva, de 1962, sendo o nosso primeiro livro, com um capítulo específico sobre as figuras de barca. O autor julgava que era "muito aceitável e a suposição de que sejam essas figuras de proa amuletos de proteção e que salvaguardavam os navegantes e da barca, contra as maldições do rio", de acordo com Pardal (2006).

Sempre que começamos a verticalizar o estudo das carrancas, vários enigmas surgem, existindo muitas riquezas no que diz respeito ao imaginário dessas esculturas tão singulares que fazem parte da cultura popular do país, desse modo, muitos questionamentos surgem, entre eles: Como surgiu as carrancas no rio São Francisco? Uma pergunta importante, mas, que não é simples de respondê-la, se é que é possível dar uma resposta precisa e exata. O que podemos fazer é analisar estudos e hipóteses de historiadores que durante muito tempo vem seguindo o rastro das figuras de proa no Brasil, tentando responder quais foram as primeiras figuras de proa que chegaram no rio São Francisco, conseqüentemente como elas se transformaram e se adaptaram no

interior do país. Dessa maneira, existem teorias, que são importantes mencioná-las, pois segue reflexões plausíveis. Entre elas está uma das teorias de Moura (1975)⁴⁶, ele segue pensamentos diferentes de Pardal (1979), acreditando na existência das carrancas também em outros rios, inclusive no rio Tocantins, mas, essas divergências não serão abordadas nessa dissertação. Porém, atentaremos apenas no que diz respeito da teoria que ele fala sobre a inserção das carrancas através do rio São Francisco:

Dos estaleiros da Bahia, Pará e Rio de Janeiro, e de outros menores, por eles influenciado, a tradição de adornar as proas com figuras irradiou para o interior através dos rios que neles desembocavam, ou de outros próximos, acessíveis a embarcações marítimas. No caso do São Francisco, o pequeno centro naval de Penedo, próximo à foz, deve ter servido de trampolim para a influência que vinha de Salvador, o maior estaleiro da colônia... Mas nos trechos interiores de rios, afastados da evolução que bafejava o litoral, o uso remanescente de figuras de proa perdurou como um arcaísmo. E chegou ao nosso século pelo menos no São Francisco... Nos rios do interior, onde não é forte a ação dos ventos, há canoas, que são adornadas com um pássaro, ou outra figura na proa, remadas a pás, e servem para transporte de passageiros e famílias de ricos senhores de engenho. (MOURA, 1974, p. 78-79).

Segundo a teoria de Moura (1974), ele defende a rota das carrancas Figura 35, que segue a direção, saindo de Salvador, navegando o litoral brasileiro até chegar em Penedo (AL), e depois as figuras de proa eram disseminadas pelo rio São Francisco. É sabido que, quando as embarcações saíam de Salvador até Penedo, eram conhecidas como figura de proa. Ao adentrar pelo interior do país através do Rio São Francisco, essas figuras de proa, receberam outros nomes⁴⁷, até chegar à nomenclatura de carranca. É possível que as figuras de proas eram copiadas pelos ribeirinhos que viajavam, com suas barcas até o estaleiro de Penedo.

Essa teoria de Moura (1974) abre várias reflexões significativas, baseado na história da navegação brasileira, ele chega nessa interpretação, em que as figuras de proa percorrem determinada rota, sempre por vias navegáveis, até chegar no interior do Brasil, nesse caso, através do oceano Atlântico e do rio São Francisco.

Todavia, Pardal (1979) tem outra interpretação sobre a interiorização das carrancas, ele afirma a existência da influência da colonização portuguesa, especialmente sobre as figuras de proa das grandes embarcações de Portugal. Como vemos a seguir:

46 Explana várias teorias, sobre a origem das carrancas, inclusive defende a hipótese de que as figuras de proa, passaram por outros lugares antes de chegar até o rio São Francisco. (MOURA, 1974, p. 74-79).

47 Figura de barca, Leão de barca, entre outras, assim chamadas por Guarany.

Julgo que os motivos que originaram a primeira carranca foram os de prestígio e indicação de propriedade, por imitação de carrancas antropomorfas, vistas por algum fazendeiro do São Francisco em navios aportados no Rio de Janeiro ou em Salvador. Para que, ao longe, os ribeirinhos identificassem a barca pelo busto de seu poderoso proprietário à proa. Aliás, era comum, especialmente no século passado, como já vimos, colocar como figuras de proa a do armador do barco ou a daquele que dava nome à embarcação. (PARDAL, 1979, p. 16)

Não obstante, Pardal (1979) identifica as viagens que os ribeirinhos faziam até a capital, indicando a possibilidade de imitação das figuras de proa em Salvador, reproduzidas num busto do proprietário da barca. Ele acreditou que as figuras de proa que chegaram até o rio São Francisco vieram através de viagens que supostamente foram realizadas em via terrestre.

Pardal (1979) nesse ponto diverge de Moura (1974) em que a rota da carranca possa ter vindo por terra direto de Salvador/BA, no pensamento de Moura, a rota é fluvial, vindo de Salvador, Penedo e só depois chega ao rio São Francisco.

Penso que ambos os pensamentos, ainda estejam muito ligados ao campo hipotético, embora, sejam bem apresentados e fundamentados, mas, acredito que as variantes ainda são muitas, para chegar a um denominador comum.

Figura 35 – Rota das Carrancas, (1974).



Fonte: (MOURA, 1974, p. 80)

Por exemplo, como suposição, pode ser que as duas teorias apresentadas sejam verdadeiras, no qual, ambas podiam ser executadas ao mesmo tempo, sendo as figuras de proa difundidas numa via de mão dupla. Como garantir que isso não aconteceu? Como assegurar qual teoria foi responsável por esse evento, na popularização das carrancas no interior do país? Por existir muitas hipóteses, é possível que exija também muitas respostas. Não existe de forma alguma a intenção em depreciar as teorias dos autores aqui apresentadas, o que existe é a observação para uma constante reflexão ao tema tão delicado e enigmático das carrancas. Como estudante na linha de pesquisa em processos artísticos, essas indagações são pertinentes, pois excita, a criatividade do pensamento crítico, pelo qual, é necessário distanciar-se do objeto estudado, e analisá-lo de uma outra perspectiva.

No segundo capítulo, mencionamos a respeito de algumas funções que as figuras de proa desempenhavam, a carranca do São Francisco segue algumas dessas conotações, mas, com certa singularidade cultural própria das cidades ribeirinhas. As figuras de proa, chegaram até o interior do país, especialmente em cidades à margem do rio São Francisco e foram transformando-se de acordo com a realidade cultural de cada localidade. Podemos observar com relação a nomenclatura que existe distinção entre figura de proa e carranca, contudo, devemos fazer algumas considerações, o termo carranca ficou popular nas margens do São Francisco, onde, é específico para denominar uma escultura com características próprias, e que não pode ser encontrada em nenhuma outra parte do mundo.

Zanoni Neves (1998) faz uma distinção pertinente entre figura de proa e Carranca. De acordo com o autor: "o primeiro termo era amplamente utilizado até os anos 1940-1950 para designar as figuras antropomorfos, zoomorfos e zooantropomorfos, que identificavam as barcas onde trabalhavam os remeiros, já o termo Carranca cujo uso foi difundido mais recentemente, refere-se também às antigas figuras de proa, mas sobretudo, diz respeito ao artesanato que, seguindo a tradição das esculturas zoomorfos e zooantropomorfos, serve na atualidade como objetos decorativos de residências, escritórios etc.". (BENJAMIN, 1980, p. 83).

Mas segundo Pardal (2006) consegue conceituar o termo carrancas, sendo designado para representar as esculturas entalhadas pelos mestres carranqueiros às margens do Rio São Francisco, para ele, o termo carranca, era usado para indicar esculturas feitas até o ano de 1940, abrindo pressuposto também para as réplicas que segue com características e fidelidade das carrancas navegáveis.

Carranca, lato sensu, é a figura de proa não erudita e, stricto sensu, como será nesta obra, é a figura de proa originária do trecho médio do São Francisco, produzida até 1940 e utilizada em barcas até 1955. Por extensão, também usarei o termo “carranca” para as réplicas atuais que guardam relativa fidelidade ao modelo original, embora frequentemente renovando-o. (PARDAL, 2006, p. 6).

Aqui podemos notar no pensamento de Pardal (2006), que as carrancas originais entalhadas pelos mestres carranqueiros, figuram-se numa escultura singular do São Francisco, abrindo reflexão, sobre o ciclo cultural que se desenvolve entre as barcas, o rio, as lendas, as pessoas e as carrancas. Nesse ciclo o termo carranca ganha força, cria uma gênese cultural brasileira no espaço territorial do São Francisco. Quando encerra-se o ciclo das embarcações⁴⁸ nos anos 40, conseqüentemente teve uma ruptura entre as embarcações e as carrancas, houve uma separação de corpos, possivelmente, e o que se esperava era o fim paulatino também das carrancas, mas, isso não acontece, as carrancas encontraram outros nichos para ancorar a sua força, foram transladadas para outros lugares, passaram a ocupar outros espaços como casas, museus, salões, feiras entre outros, e nesse momento, poderia entender que a carranca perderia o poder totêmico. Entretanto, não é isso que acontece, algo mágico continua sucedendo, mesmo mudando de lugar não perde a força de conjurar, de afastar energias negativas.

As genuínas carrancas, motivadas e consumidas em seu meio de origem, ornavam as embarcações, e com relação ao formato, elas seguem padrões apresentando-se de forma antropomórfica, zoomórfica e zooantropomorfas, sendo mais empregada as duas últimas. Essas formas são criadas a partir da inspiração de animais como: leão, dragão, cavalo, jacaré, entre outros, apresentando-se com fusões entre a forma humana e a forma de animais.

Antropomorfa - descrito ou concebido sob uma forma humana ou com atributos humanos; Zoomórfica - que apresenta forma de animal; Zooantropomorfa - que estabelece associação entre a forma humana e a animal. (Dicionário Eletrônico Houaiss, verão 1.0 dezembro de 2001).

48 O declínio das barcas começou com a instalação de dependências da Capitania dos Portos em Juazeiro e Pirapora, que passaram a fazer cumprir regulamentos até então ignorados pelos proprietários das barcas. “Pretenderam regulamentar a profissão de remeiros e o serviço de barcas, e tal atividade desaparece do grande rio... Começaram então a se adoradas as grandes canoas, provindas do baixo São Francisco. Mais leves, velejavam com vento de qualquer quadrante e com ótima velocidade... A introdução destas canoas acelerou o desaparecimento das barcas... (PARDAL, 1979, p. 8).

Nas Figuras 36, 37 e 38 temos exemplos de carrancas com tipologias antropomorfa, zoomórfica e zooantropomorfa, nessa ordem. É possível que um dos primeiros animais representados fosse um leão, o que explicaria a generalização das longas cabeleiras, como juba. Talvez por encomenda de alguns ricos proprietários de embarcações que navegavam no rio São Francisco, que teriam se impressionado com figuras de proa representando o rei dos animais, o que era muito comum nos navios europeus. Pardal (2006) define assim:

Carranca – Figura zooantropomorfa, ambígua, esculpida em madeira e que encima a proa das barcas do Rio São Francisco. Essas figuras caracterizam o tipo de embarcação mais comumente empregada no rio da unidade nacional, e que marcaram época até meados do século⁴⁹. O que não se conhece ainda é a verdadeira função da carranca – mágica ou ornamental. Já disseram que só serve para dar imponência à barca. Mas, os barqueiros acreditam que ela afasta os perigos das águas e atrai benefícios – tranquiliza os navegantes. (PARDAL, 2006, p. 115).

Como exemplos, podemos verificar a Figura 26. Considerado um símbolo muito forte e comum em navios de guerra europeus, eram fixados na proa das embarcações a figura de um leão. Símbolo poderoso e majestoso, rei dos animais, o leão é um símbolo solar e luminoso. Manifesta poder, sabedoria, e justiça, mas também orgulho, domínio e segurança. Em Várias religiões do mundo, o leão está também associado à figura do patriarcal, do mestre, ou do imperador, que pode ser protetor ou tirano.

Por isso, é comparado a Krishna na literatura épica indiana, a Buda e a Cristo, chamado de Leão de Judá. No Livro do Apocalipse, o trono de Deus é guardado por um leão e, em Ezequiel, o carro de Jeová é conduzido por animais fantásticos de quatro caras, uma das quais com o aspeto de leão. As armas da Índia têm a esfinge de três leões simbolizando o triunfo da verdade. Podendo também representar os Juízes do Tribunal do Carma, que se apresenta para condenar ora para salvar.

49 O autor possivelmente se refere ao século XIX.

Figura 36 – Carranca-
Antropomorfa, (1950).



Fonte: (PARDAL,
1974, p. 186)

Figura 37 – Carranca - Zoomorfa, 1ª
fase de Guarany.



Fonte: (MAMMÌ, 2015, p. 52)

Figura 38 –
Carranca-
Zooantropomorfa.



Fonte: (MAMMÌ,
2015, p. 52)

Outro animal que serviu de inspiração para criar carrancas zoomorfas foi a figura do cavalo. Foram catalogadas várias carrancas com a forma de equino, como hipótese, isso pode ter acontecido devido a inúmeros cavalos que ajudavam o homem ribeirinho, através da tração animal. Pensando nisso, os ribeirinhos inspiraram-se na imagem do cavalo, representação de força, de movimento, esculpindo a carranca em forma de cavalo, colocando-a na proa das embarcações do São Francisco, Figura 39, com a intenção em obter imponência, movimento e rapidez para as barcas. Contudo, vários outros animais serviram de inspiração para criar carrancas zoomorfa, entre eles o jacaré. Ainda sobre as carrancas com formato de cavalo acrescentamos:

“O barqueiro era um comerciante ambulante... ” Talvez as cabeças de cavalo recordassem as tropas do sertão, cujas madrinhas, muito enfeitadas, levavam um pequeno espanador nas carrancas ele tinha também a função de espantar o mau-olhado. Com a mesma finalidade usavam um pé de cróton pendurado no teto da cabine de comando. Isso ainda vi em 1977, em embarcação da Companhia de Navegação do São Francisco. (PARDAL, 2006, p. 72).

A utilização das carrancas na proa das embarcações, além de espantar os animais que habitavam o rio, revela também a intenção de espantar o olho gordo, para não atrapalhar os negócios, observa-se também, os enfeites colocados nas carrancas com o intuito de atrair mais pessoas para comercializar os produtos contidos nas barcas.

Figura 39 – Carranca, zoomorfa – cavalo com espanador. (1977).



Fonte: (PARDAL, 2006, p. 72)

Esse pode ser um dos exemplos de continuação e utilização das carrancas. Embora, haja outros apontamentos para a funcionalidade das figuras de proa no interior do país, especialmente em cidade ribeirinha nas margens do rio São Francisco.

Sempre nos perguntamos qual o motivo original das carrancas? São muitos os apontamentos para responder a essa pergunta, acredito que todos tem um significado importante e que se complementam. Podemos pensar no legado deixado pelas figuras de proa de navios portugueses, que tem a interpretação entre estética e função mágica, amuleto de proteção.

Refletindo sobre o pensamento de proteção das carrancas, penso que houve uma simbiose com a cultura ribeirinha, pois, para eles, as carrancas desempenhavam uma função mágica, afugentava as lendas⁵⁰ que vivem no rio, especialmente o Nego D'água, a Mãe D'água, a Serpente e o Minhocão, dentre esses, o Nego D'água tem destaque nas estórias do povo ribeirinho.

Inclusive vários moradores afirmam ter visto esse ser das águas do rio. Observamos também que essas lendas eram comuns nas cidades ribeirinhas, essas criaturas

⁵⁰ Burton cita os seguintes personagens mitológicos do São Francisco: Duende ou Goijara, Lobisomem, Anhangá, Angai, Alma, Esqueleto, Galo-Preto, Capetinha, Cavalo-d'Água, Cachorrinha-d'Água, Mãe-d'Água, e o clássico Minhocão. Joaquim Ribeiro (1970:119), em 1959, observou as seguintes entidades que frequentavam as águas do São Francisco, em Januária (MG), pelo menos: Caboclo-d'Água, Mãe-d'Água, Cachorro-d'Água, Cobra d'Água, Cavalo-do-Rio, a Serepente-do-Rio, Bicho-d'Água, e um Carro-de-Boi encantado, que canta, de noite, no fundo do rio. (PARDAL, 1979, p. 10).

emergiam sorrateiramente do fundo do rio, levando a embarcação à deriva. O Caboclo D'Água, também conhecido no Submédio do São Francisco como Nego D'Água, Figura 40.

Figura 40 – *Nego D'água* – Juazeiro/BA, (2017).



Fonte: Foto do autor, escultor - Lêdo Ivo, concreto armado, 5 m de altura.

Pode-se dizer que nas lendas do rio São Francisco, o Nego D'Água seja o algoz, que impõe combate direto com as carrancas, talvez seja a lenda que mais importuna os ribeirinhos.

O ser que traz prejuízos para os barqueiros, pois, cardumes de peixes são afastados, dificultando a pesca. Reza a lenda que ele sai à noite para tentar as mulheres que moram na beira do rio. São várias as lendas do rio, muitos mistérios escondidos no lençol d'água, uma riqueza com muitos atributos místicos, capaz de fornecer escrita para milhares de páginas, e mesmo assim, ter muitos temas para serem explorados:

Uma criatura fantástica que vive no rio São Francisco, tendo o domínio sobre as águas e os peixes. Favorece tudo aos amigos. Compadres do Caboclo D'Água, e persegue ferozmente aos pescadores e barranqueiros, com que antipatiza, virando canoas, erguendo ondas, derrubando as barreiras, afugentando pescarias. (CASCUDO, 2012, p. 148).

As carrancas são utilizadas com essa função totêmica, como amuleto, que servem para afugentar os seres mitológicos do rio, seres que dificultam a vida e o trabalho da população ribeirinha.

Nesse ponto é, importante ressaltar a grande contribuição que utilizo para esta dissertação, em que estabeleço dialogo do meu processo de criação artística com a função mágica das carrancas. Isso tem valor para a pesquisa, pois, é um campo aberto, que deixa o pensamento livre para criar inúmeras alternativas, estabelecendo várias possibilidades criativas, aprofundarei nesse assunto no capítulo que discorre sobre o meu processo criativo.

Outra função de proteção que foi desempenhada pelas carrancas segundo os ribeirinhos, diz respeito em salvar as barcas e os seus tripulantes, conta-se que a carranca era indispensável para qualquer viagem longa, no qual, as barcas levavam muitos mantimentos, nesse sentido, a carranca era necessária, pois avisava que ia acontecer algum perigo com a embarcação, logo, o timoneiro, tinha que procurar resolver os perigos que rondavam a embarcação.

C. Vasconcellos Maia: "Ouvi dizer, por exemplo, que surgiram nas proas das barcas, como meio eficaz de salvaguardá-las de tempestades e desgraças, e como a maneira segura de esconjurar espíritos maléficos, moradores do rio, que, de noite, saíam das profundas do Velho Chico para assombrar barqueiros, tentar mulheres, roubar crianças. Vendo as carrancas nas proas, de olhos esbugalhados, de bocarras escancaradas, feitas agressivas e horrendas, de propósito, os duendes espantavam-se e recolhiam-se, trêmulos, ao lodo do rio... A carranca era a garantia da barca, pois dava três gemidos quando ela estivesse em perigo de naufrágio, o que é repetido por Cavalcanti Proença, Carlos Lacerda e J. V Costa Pereira. Excetuando o artigo de T. Andrade, em O Cruzeiro, os demais artigos de imprensa, que após 1950 têm surgido sobre o assunto, geralmente apresentam, como motivo original das carrancas, a proteção contra os duendes do rio, especialmente o Nego d'Água e o Minhocão. (PARDAL, 2006, p. 113).

Isso revela o quão significativo e inspirador são as histórias das carrancas, cheia de riquezas. Relatos como esses fizeram-me cada vez mais mergulhar nesse universo tão singular da nossa cultura popular brasileira, intercalando com meu processo de criação.

Todavia, além da função protetora, é mencionado outras funções que eram atribuídas às carrancas, a parte estética, era de suma importância para as embarcações e principalmente para os proprietários não só, no que diz respeito à escultura da carranca em si, mas ao conjunto da obra, ou seja, a carranca na proa da barca formava uma só escultura, era nessa junção que os pescadores, remeiros e ribeirinhos acreditavam.

O barco tem com a madeira uma identificação harmoniosa do material, essa identificação como que garante à cabeça da carranca, colocada na ponta da proa, a condição de vigia, de cabeça do barco personificado ou a fusão num vivente, cuja cabeça é a carranca e o corpo o próprio barco.

Para eles, uma barca sem carranca é uma barca mutilada, desprotegida. Por isso existe a simbiose entre elas, e os proprietários dessas embarcações tiravam partido disso. Nesse contexto, a figura da carranca era vista também da seguinte forma:

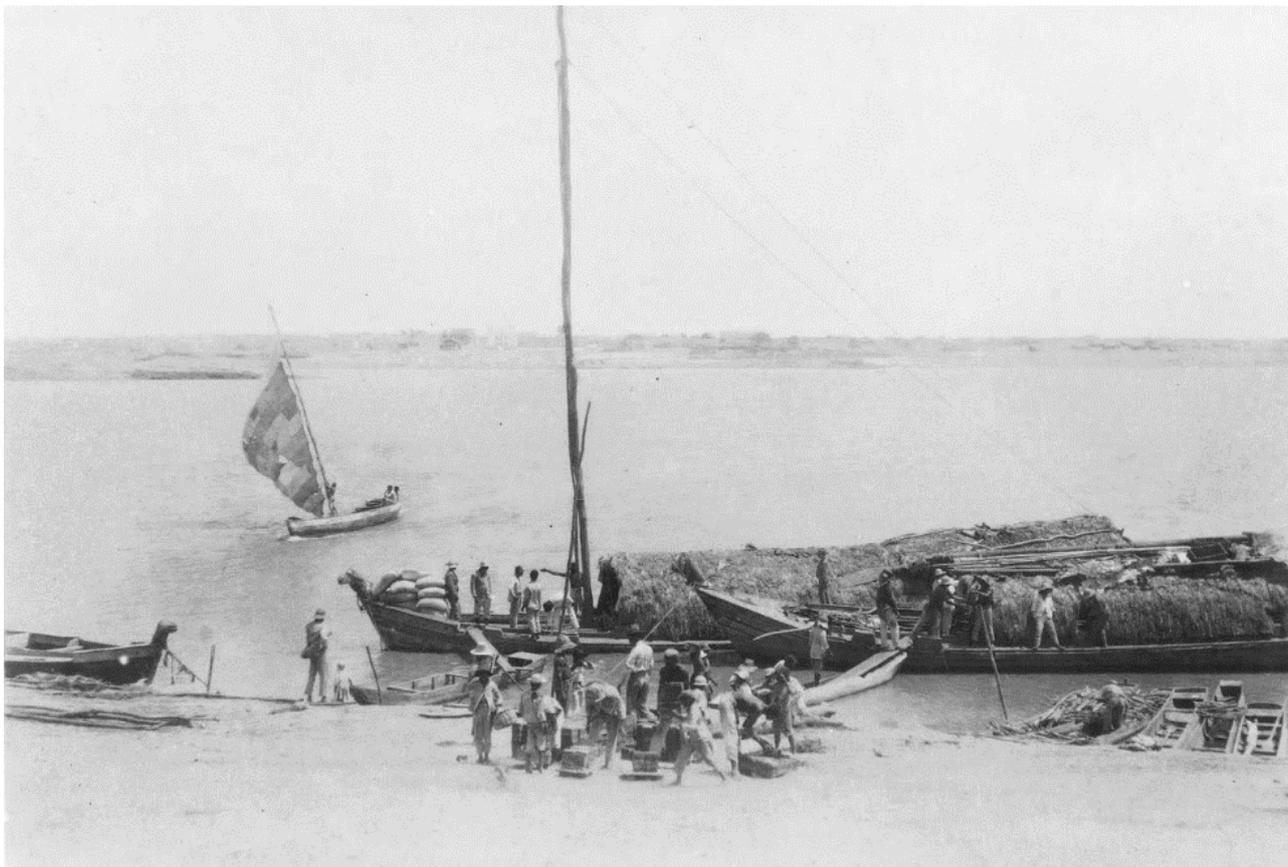
Quanto ao motivo original, mais lógico poderia ser o que diz Wilson Lins: "Acredita-se que os donos de barcas tenham adotado o uso das figuras de proa como meio de atrair a curiosidade da gente das fazendas sobre as embarcações e, assim, aumentar as possibilidades de negócios." Aí está um motivo econômico que poderia tornar rentável o investimento do proprietário da barca na aquisição da carranca. Este fato é corroborado pelo que me foi dito por Osório Alves de Castro: "A originalidade das carrancas era a principal preocupação dos proprietários." (PARDAL, 1979, p. 16).

Pardal (1979), cita um motivo peculiar para a utilização das carrancas, que o fator econômico, Figura 41. Os donos das barcas utilizavam as carrancas como escultura para divulgar a sua barca, como publicidade para atrair mais pessoas e comerciantes em geral, com o intuito de vender mais produtos que estavam nas embarcações, pois a concorrência era grande, várias barcas ficavam ancoradas na orla do rio em muitas cidades ribeirinhas. Desta forma:

Creio que este foi o motivo da generalização das carrancas, pois, tendo um primeiro proprietário decorado a proa de sua barca, a emulação comercial provocou a imitação, para que também melhor pudessem enfrentar a concorrência dos novos vapores. (PARDAL, 1979, p. 16).

Menciona a possibilidade da popularização das carrancas através de motivos econômicos, mas, junto com essa disseminação, era inevitável que as carrancas deixassem toda a sua carga de proteção, então, as variantes se agregam na funcionalidade da figura de proa, sem aniquilá-las.

Figura 41 – Portuário de Juazeiro/BA, (1923).



Fotografia, portuário de JOAZEIRO/BA (1923). Fonte: <https://bit.ly/2ZogWWQ>, acesso em: 15 jun. 2018.

Contudo, podemos parafrasear, por meio dos apontamentos de Pardal (1979), que, através da intenção decorativa, proteção ou econômica/comercial, em uma sociedade distante dos grandes centros, eles estavam interessados em apresentar peças originais, e não representações exatas. Por conseguinte, observamos que a funcionalidade de sua Arte atinge outras soluções plásticas, outros conceitos, interessando a indicação visual dos símbolos exigidos pela finalidade da forma. Daí encontra-se na escultura dos povos ribeirinhos a beleza de criar as suas peças, com muita destreza de forma simplificada e com distorções propositais de alguns detalhes anatômicos. Comprovando a capacidade criadora e servindo como tema para muitos artistas contemporâneos, assim como, a escultura africana serviu de inspiração e renovação para a pintura ocidental, a partir das experiências cubistas de Picasso e Braque, entre outros.

O motivo original das figuras de proa foi provavelmente facilitar a caça e a pesca. Em seguida veio a interpretação mística. Mais tarde outros motivos as explicaram: pura decoração artística, intimidação do inimigo, sinal de prestígio, indicação de propriedade ou origem, facilidade de comércio. Conclui-se que todas as causas que originaram o uso destas peças contribuíram para o surgimento e a generalização das Carrancas do São Francisco. (PARDAL, 1974, p. 76).

Acredito que todas as qualificações que foram apresentadas para justificar a utilização e funcionalidade das carrancas, em si só, já formam um processo criativo formidável, contudo, é significativo ressaltar, que do ponto de vista histórico seja importante catalogar qual foi o real motivo para a função das carrancas.

Mas, para uma pesquisa em arte, que trata do objeto como processo de criação, isso se torna algo muito simbólico, capaz de potencializar ainda mais a cultura das carrancas em nosso país, principalmente em se tratando de uma escultura genuína, única no mundo, fazendo parte da cultura popular brasileira.

Conquanto, para a minha pesquisa em processo de criação, utilizarei do conceito da carranca através da função de proteção, penso que, essa reflexão será mais adequada para a minha pesquisa, isso não significa, que as outras funcionalidades citadas serão descartadas, contudo, dialogarei com o conceito da função mística das carrancas.

Dessa forma, o rio São Francisco apresenta as famosas carrancas um enigma de nossa arte popular, que ocupam um lugar de especial destaque, tanto pela notável expressão artística como, principalmente, por sua originalidade.

As barcas do São Francisco são as únicas embarcações populares de povos ocidentais que apresentaram, de modo generalizado, figuras de proa, pelo menos nos últimos séculos. E estas constituem exemplo único no mundo de esculturas de proa zooantropomorfas.

4 PROCESSOS METODOLÓGICOS: DAS REFLEXÕES SOBRE O TEMA ÀS PRODUÇÕES DAS OBRAS ARTÍSTICAS

Quando decidi refletir mais a fundo sobre o meu processo teórico-prático artístico, encaminhei o projeto para participar do edital e concorrer a uma vaga no Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes na UFBA em 2017, para minha felicidade acabei entrando no mestrado. Naquele momento, a minha obra carranca queimada, já estava percorrendo o cenário nacional, participando de várias exposições Figura 42.

Figura 42 – Carranca Queimada, (2016).



Fonte: Jorge Calfo – Exposição, Rio esculturas Monumentais II, Praça Paris, Rio de Janeiro, 2016. Carranca com quase 4 m de altura.

Esses acontecimentos me motivaram cada vez mais em continuar pesquisando sobre a materialidade do carvão, com o olhar sobre a perspectiva da escultura, estudando a forma da carranca. Então necessitava parar e investigar o que estava criando, com o objetivo em estabelecer laços com as carrancas do São Francisco, analisar o objeto de estudo, identificar as memórias, dialogar com as obras de outros artistas, refletir sobre o conceito operacional, identificar como a técnica aplicada se processa, quais materiais usados, e que metodologia ou procedimentos metodológicos seguir.

No entanto, para falar sobre a minha obra, é preciso mencionar algumas reflexões, que muito dizem respeito a minha memória afetiva, o meu interesse pela escultura dentro das linguagens das Artes Visuais, e sobretudo a respeito das carrancas culminando com a grande problemática (falta de cuidado) que o rio São Francisco vem enfrentando. Todas essas informações, são partes importantes para percorrer o caminho que trilhei construindo a minha pesquisa. Cada uma dessas partes juntas, conduziu o meu processo de criação artística sobre as carrancas feitas a partir do carvão. Deste modo, não tem como se referir ao processo de criação apenas em um único segmento ou momento, visto que, é uma rede de informações que se cruzam, dialogam, repelem, afastam e juntam.

Refletindo sobre isso, focar num determinado estágio da obra é importante para identificar esse instante central, e ter consciência que a partir desse ponto existem progressões e regressões infinitas, ou seja, não omitir os processos anteriores que a obra teve para chegar até esse momento, e não negligenciar o futuro da construção e flexibilização da obra como técnica e processos contínuos, abandonando a ideia da obra pronta concluída. Seguindo o pensamento de Brites e Tessler (2002) e Salles (2013).

A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam. O artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão. Um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que o artista vai lhe oferecendo. A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente. (SALLES, 2013, p. 34)

É nessa confluência de informações que muitas obras surgem, e em muitos momentos não as percebemos, às vezes no ímpeto de criar, passamos por cima delas, muitas destas são sucumbidas para revelar a obra que está no foco da criação. Esse pensamento pode auxiliar para não se perder nada da criação, visto que, as obras ocultadas podem ficar num estado de incubação, podendo retornar à tona em outro

momento, elas podem ficar resguardadas em registros, anotações, vídeos, entre outros, por isso, a importância de falar sobre, não com o intuito de explicar o que é a obra, pois, nesse campo, tento externar o meu processo de criação com o carvão, como um percurso, que muitos e muitas artistas convivem dia a dia, gestando obras. São como:

Gestos construtores que, para sua eficácia são, paradoxalmente, aliados a gestos destruidores: constrói-se à custa de destruições. "Diante de cada obra de arte importante, lembre-se de que talvez outra, mais importante ainda, tenha tido que ser abandonada" (Klee, 1990: 190). "Os quadros são uma soma de destruições. Eu faço uma pintura e em seguida a destruo. Mas, no fundo, nada é perdido. O vermelho que retirei de um lugar qualquer pode ser encontrado em outra parte do quadro", explica Picasso (1985: 13). (SALLES, 2013, p. 35)

O objetivo dessa minha pesquisa é falar sobre as carrancas feitas a partir do carvão vegetal, mas, quero indicar também sobre a possibilidade do surgimento de futuras obras a partir desse processo de criação das carrancas. Isso nos leva a pensar sobre não desperdiçar a energia criadora, visto que, para criar uma obra de arte, é desprendida muita energia, o ato criador exige muito para materializar uma obra. Mesmo em momento de lazer ou trabalho, fora da pesquisa, ficava sempre pensando na obra, nos materiais, no conceito, nas referências, nos artistas; e como de alguma forma, tudo chama à atenção, então permanecia fazendo associações, exercícios no que poderia encaixar e dialogar com a pesquisa, e de que maneira associar todas essas informações, em um espaço de tempo tão curto para a dissertação. Assim:

...O artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico. (SALLES, 2013, p. 42)

Nesse pensamento de Salles é interessante, como o artista faz essas associações, mas, no meu caso, procuro filtrar aquilo que realmente é interessante para a pesquisa. Todo esse processo é uma mistura de múltiplas sensações, angustias, incerteza, alegria, o fazer, o desfazer; isso levou-me a perceber o quão é necessário o processo de maturação da obra, e o momento em que essas ações vão se encaixando de forma estruturada, mas sempre fica a sensação que por algum motivo a obra ainda não encontra-se totalmente pronta. Como vemos em processos de outros artistas:

[...] Dias Gomes (1982: 142) explica que, na verdade, o que vem primeiro não é a ideia, nem a história ou os personagens, mas a angústia. "Vem aquela angústia, aquela necessidade compulsiva que me leva a um estado de infelicidade, a um descontentamento comigo mesmo insuportável"... Um processo que fica sempre por se completar; um desejo que fica por ser totalmente satisfeito. O próprio Mário de Andrade (1982: 210), quando termina uma de suas obras, diz a seu amigo Drummond que fez ainda várias modificações, mas que agora está, senão satisfeito, mais sossegado. (SALLES, 2013, p. 39-41)

Na busca pela satisfação momentânea, percorro todos esses obstáculos, mas, que são importantes de alguma forma para o amadurecimento artístico, é preciso sair da zona de conforto, e confrontar com os sentimentos que fragiliza os procedimentos de criação. Passando por todas essas ações, é considerável não perder nada que se utiliza para criar a obra, pois a energia para gestar o processo criativo é alto.

Tentei seguir uma metodologia que estabelecesse interligação entre a prática e a teoria, penso que essas duas ações andam alinhadas, inseparáveis. Na minha pesquisa a obra em si já estava criada, falando da prática, antes de ingressar meus estudos na pós-graduação, isso não quer dizer que negligenciei sobre a teoria/conceito alinhado a prática. O que aconteceu com o meu processo no mestrado, é que houve uma ampliação sobre esses dois campos, teve uma dilatação, incluí a possibilidade de analisar a minha obra sobre outros aspectos, inclusive aprofundando no tema sobre as carrancas, do mesmo modo, observei como o carvão reagiu quando foi associado a outros materiais. É pertinente mencionar também, que a técnica aplicada, nesse caso o carvão, falando a nível de percurso, surge no trabalho dos procedimentos metodológicos próprios dessa pesquisa. Por exemplo, quando se analisa a teoria intercalando-se com a prática, nasce procedimentos próprios do processo de criação, especialmente observando o processo da prática, pois o material aplicado, também sugere caminhos que complementa a pesquisa. Não se trata apenas em narrar um processo de criação artística, como menciona Salles (2006), mas refletir sobre os fenômenos que uma pesquisa apresenta, dentro de uma perspectiva de processo.

Apesar disso, pretendo mencionar também na pesquisa, os caminhos que a obra vai percorrendo, procurando acompanhar a nível de tendências⁵¹, quais princípios éticos, culturais, econômicos, sociais, políticos e ambientais que estão conectados com o meu

51 Projeto Poético: Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único. (SALLES, 2013, p. 44)

ato de criar, dentro do grande projeto estético. Por que o grito da carranca possa ser apenas uma parte do todo, mesmo segmentada a priori, quais os princípios estou seguindo para construir essa obra? Inspirado em que? Talvez, não seja uma pergunta fácil de responder agora, pode ser que essas respostas surjam com o tempo, e com o nascimento de futuras obras. Como sabemos:

O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no conteúdo das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto. Como já foi dito em relação à natureza da tendência em sentido amplo, o percurso criativo conhece uma lenta definição do projeto poético do artista. O tempo da criação seria o tempo da configuração do projeto. Pode-se, assim, dizer que o processo de criação de uma obra é a forma de o artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral. Cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se pensar cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto. (SALLES, 2013, p. 46)

Essas reflexões, são importantes para falar sobre o processo de criação das carrancas, visto que, é considerável pensar, no contexto político e ambiental que o rio São Francisco vem enfrentando, e como todas essas mazelas que sugam a vitalidade do rio, ao mesmo tempo, estão me arrebatando para criar uma obra que possa ecoar o seu grito de alerta, chamando a atenção da população e do governo, para que tenhamos mais zelo e políticas públicas efetivas e que garantam projetos governamentais para a revitalização do Velho Chico. Ao criar a obra em carvão vegetal, ela estabelece um vínculo de comunicação com o observador e o mundo, nesse ponto é importante mencionar a dupla ligação com o ato de se comunicar: primeiro, recebi a comunicação por parte dos acontecimentos degradantes que o rio vem passando, ao processar essas informações, criei a obra carranca queimada; e segundo, depois da obra criada ela passa a se comunicar com o ambiente que serviu de inspiração para criá-la. Desse modo:

A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade. Ao discutir o projeto poético vimos como este ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (SALLES, 2013, p. 49)

Isso implica na constatação de que o meu processo nesse ponto se inspira através das relações do ambiente em que estou vivendo. A obra provocada, codificada e decodificada, agora interage, no sentido de interrogar, gritar, comunicar, chamar a atenção, estando imbuída no pensamento do artista, que também questiona, mas a obra vai na frente, revelando o seu descontentamento com a falta de cuidado com os recursos hídricos naturais. Isso levou-me a criar um universo próprio do processo de criação inspirado nas carrancas e no rio São Francisco.

4.1 MEMORIA AFETIVA

Nestes momentos em que escrevo nostalgicamente, lembro-me da minha infância, dos primeiros contatos que tive com a arte. Percebo que esse processo criativo sempre foi inspirado através de várias experiências multissensoriais, experimentando objetos e materiais orgânicos do universo agrícola e da agricultura familiar, porém, o meu processo artístico sempre esteve direcionado para o desenvolvimento da escultura. Na minha pré-iniciação-artística, vem a memória as mãos habilidosas da minha mãe, que com muito esmero gestava suas obras mágicas, arrebatando-me para o universo da Arte.

Sou natural de Presidente Dutra - BA, vivi parte da minha infância em Barro Branco, um povoado desta cidade. Desde criança, comecei a ter aptidões artísticas; como qualquer criança, as primeiras manifestações foram através do desenho, no primeiro contato que tive com a folha e o lápis, surgiu então, as primeiras garatujas. A vontade de criar era algo que me preenchia, sempre curioso, queria descobrir como tudo era criado. Vários brinquedos contribuíram para a minha visualidade criativa, entre eles, uma coleção de brinquedos especiais que me marcou bastante, desenvolvidos pela empresa Gulliver, destacando-se: a coleção *muscle*, de super-heróis, zoológico, soldadinhos, entre outros. Inspirado nesses personagens comecei a criar os meus próprios brinquedos de argila, era cada um com personalidades e poderes diferentes, o contato com esses brinquedos tridimensionais despertou o meu interesse pela escultura, que através da argila – modelava os animais que faziam parte do quintal de casa, eram: (boi, vacas, cabras, modéstia à parte, como referência, as modelagens de mestre Vitalino). Outro material que ajudou a mergulhar no universo da escultura foi a massa de modelar, descobri

infinitas possibilidades, podia fazer e desfazer, as formas não tinham limites, foi um momento marcante.

No entanto, era costume no interior, acender brasas e colocar ervas, gerando a fumaça para espantar insetos, assim também, como serpentina inseticidas, certa noite estava brincando, de repente pisei no carvão em brasa os meus pés ficaram cheios de bolhas, isso me marcou muito. Sempre que via o carvão tinha aquele estranhamento, asco, mas, o tempo foi passando e comecei a me interessar mais sobre essa matéria, tinha que superar esse trauma, pois a arte tem a possibilidade de transformar impressões, então, comecei a pesquisar o carvão que é capaz imprimir múltiplas sensações.

Em 2012 quando cheguei em Juazeiro, percebi o celeiro cultural pulsante da cidade, entre essas manifestações artísticas estão as carrancas, esculturas horripilantes, mas tem uma função por ela ser assim, esse lado assombroso me fez lembrar do carvão que feriu os meus pés, então, comecei a integrar o carvão com a carranca, pois ela descreve exatamente esse momento de grito e dor que senti naquele instante, assim como, a minha angustia em ver o Rio São Francisco em estado de abandono.

Então, através dessa memória afetiva, tentei entender essa materialidade do carvão, que está tão presente em algumas criações artísticas, trabalhar com o carvão fazendo esculturas, é algo renovador na minha vida. Outra inspiração que tive foi quando o Comitê da Bacia Hidrográfica do Rio São Francisco – CBHSF lançou, em 2014, uma campanha, “Eu viro carranca pra defender o Velho Chico”, que comemora no dia 03 de junho, o Dia Nacional em Defesa do rio São Francisco, e tem como objetivo, conscientizar a população sobre a preservação do rio e mobilizar todos pelo uso responsável dos seus recursos hídricos. Esse título caiu como uma luva para a minha pesquisa, pois representa muito sobre o que estou pensando a respeito de toda a problemática que envolve o rio.

Dessa forma, tanto a memória afetiva, o gosto pela escultura, a cultura regional das carrancas, as obras dos mestres ribeirinhos, a situação ambiental do rio, entre outros, foram importantes para chegar nesse processo, a obra enquanto fatura, em que todos esses fenômenos que cercam o artista, revelam o rastro percorrido, assim como, uma interligação, uma rede, uma teia, que une o fazer artístico e o social.

4.2 MESTRES CARRANQUEIROS: A INSPIRAÇÃO

É sabido que em boa parte das cidades ribeirinhas, existiu a manifestação das carrancas, mas, não é o foco da pesquisa falar sobre todas elas, porém, como recorte, cito algumas cidades e alguns mestres carranqueiros que foram escolhidos pela originalidade do seus trabalhos, e a importância dessas cidades com destaque para a cultura ribeirinha.

Analisei algumas dessas cidades e conseqüentemente os mestres que fizeram/fazem parte da cultura das carrancas do rio São Francisco, são homens e mulheres, que dedicaram suas vidas para criar carrancas e conseguiram sustentar suas famílias. Das mãos dos mestres surgiram obras genuínas, entalhadas na madeira, adotando formas do imaginário do homem ribeirinho.

Seguindo o fluxo natural do rio, analisei essas cinco cidades: Pirapora (MG), Santa Maria da Vitória (BA), Barreiras (BA), Juazeiro (BA) e Petrolina (PE). Dentro dessas cidades respectivamente destacaram-se os seguintes carranqueiros: Mestre Davi, Mestre Afrânio, Mestre Guarany, Mestre Paulo Queimado e a Mestra Ana das Carrancas. Como observação: existiram e existem outros mestres, entretanto, selecionei os mestres citados, com o intuito de contemplar a todos(as), visto que, o objetivo desta pesquisa está voltado para o processo de criação das carrancas, através da matéria prima do carvão.

A cada ano a quantidade de mestres carranqueiros está diminuindo, essa é uma triste realidade que vem colocando a cultura das carrancas em um processo paulatino de extinção. Preocupado com essa situação, como artista visual, tento colocar em evidência a história, a valorização, e a preservação do trabalho desses mestres, e sobretudo a continuidade da cultura ribeirinha das carrancas para a cultura nacional e internacional.

Através de estudos e práticas em disciplinas durante a Pós-Graduação, foi oportuno traçar várias possibilidades. Inclusive, na disciplina EBAA40/20151 – Documentos de Percurso: Registros e Reflexões em Processos Criativos, ministrada pela Professora Viga Gordilho, no segundo semestre de 2018. Foi por meio das práticas dessa disciplina que criei um trabalho intitulado “Carvão de São Francisco” Figura 43, ajudando-me a construir e seguir uma metodologia sugerido pelo próprio processo de criação e dos materiais da pesquisa, nesse caso o carvão, com o intuito de criar diálogos com o meu processo de criação e as obras dos mestres carranqueiros.

Figura 43 – Carvão de São Francisco, (2018).



Fonte: Foto do autor – Exercício sobre o conceito operacional da obra.

Através dos exercícios em sala de aula, a pedido da professora, tinha que transformar o tridimensional no bidimensional. Primeiro recortei vários papéis de tamanho A3, depois cole-os até atingir o comprimento de 12 metros por 9,9 cm de altura, logo em seguida, comecei a desfragmentar o carvão, transformando em desenho do rio São Francisco, Figura 44, assim, brincando com a poética de constante mutação do carvão, que nesse trabalho passou a ser o rio. Em cada ponto específico no desenho do rio, demarquei o local a onde se encontra as cinco cidades, sinalizei desenhando no papel vegetal as carrancas que correspondiam a cada mestre e nome das cidades, depois costurei no desenho do rio. Para finalizar dobrei todo o papel formando um zigue-zague. Podem ser observadas nas Figuras 45, 48, 64, e 68.

Esse trabalho considero importante, porque dialoga com o processo histórico das carrancas. De forma metodológica, auxiliou-me para contar a história dessas cidades e dos mestres, mesclando com o meu processo de criação. Foi a partir desse trabalho que despertei ainda mais o meu olhar para o Rio São Francisco, observei com cuidado o seu potencial, e percebi a sua magnitude, apresentando-se, como uma fonte, alimentando muitas culturas. Pensando em toda essa riqueza, coloco o rio como o fio condutor da minha pesquisa, desdobrando-o, redimensionei-o com a poesia do traço transmutado do carvão, para contar a minha angustia, sobre a triste realidade que o rio se encontra.

Figura 44 – Processo de Criação com carvão, (2018).



Fotógrafa: Steffane Leal, 2018.

Figura 45 – Pirapora - MG, (2018).



Fonte: Foto do autor – Detalhe do trabalho metodológico Carvão de São Francisco.

Em época distante, Índios Cariris teriam subindo o rio São Francisco, movidos pelo medo de aproximação dos brancos pelo litoral brasileiro e perseguidos também pelas tribos vizinhas. Estabelecendo-se na área hoje compreendida pelo município de Pirapora, fixaram-se defronte à corredeira, estabelecendo sua aldeia precisamente no local onde atualmente situa-se a Praça Cariris. Foram sucessivamente chegando à localidade alguns poucos garimpeiros, pescadores, pequenos criadores de gado e aventureiros que, residindo em casinhas de enchimento, cobertas de palha de buriti, construídas segundo a influência indígena, se dedicavam às diversas atividades.

Destas a de maior relevância era a pesca, sendo comercializado o peixe secado em varais, com tropeiros que demandavam de outras regiões. Estes moradores pioneiros foram paulatinamente enraizando-se à localidade, exercendo e desenvolvendo suas funções, constituindo suas famílias e, por fim, fixando suas residências, em definitivo. Pirapora na região e na língua indígena significa "lugar onde saltam os peixes", isto porque na época da piracema - período de reprodução - os peixes saltavam para vencer as corredeiras à procura de um local mais calmo para a desova. Com a chegada de pescadores, garimpeiros e aventureiros, o pequeno vilarejo foi crescendo e em 1871 a navegação a vapor chamou a atenção de empresários que viram aquele lugar propício para construir um galpão para estoque de algodão e venda de tecidos, era a Companhia Cedro e Cachoeira. Nunca mais Pirapora voltaria a ser a mesma, tornando-se uma das

maiores cidades do norte de Minas, sobretudo como uma das principais cidades na produção da cultura das carrancas.

A cultura em nosso meio é extremamente significativa, consiste em fortalecer a identidade do povo, possibilitando ainda mais o entendimento acerca das manifestações culturais da humanidade. É por meio da cultura que o passado se conecta com o presente, mantendo, traços culturais como herança dos antepassados. Refletindo sobre isso, não há um grupo humano sem cultura, seja ela qual for. Dessa forma, os ribeirinhos do médio São Francisco criaram um tipo de cultura singular, com tamanha criatividade e ousadia; essa cultura constitui-se no ícone das carrancas, símbolo de intensa expressão cultural.

Pirapora, cidade marcada pela diversidade, especialmente no que diz respeito a cultura das carrancas, os mestres carranqueiros criam esculturas talhadas na madeira, dando um formato diferente para essas esculturas, com um estilo mais geométrico, bastante influenciado pelos desenhos indígenas. Podemos citar vários outros mestres, como exemplo: a mestra carranqueira Dona Lourdes Barroso⁵², o mestre Davi (Davi José Miranda Filho) e o Mestre Sabino⁵³.

O trabalho do mestre Davi era muito procurado, especialmente pela singularidade de suas carrancas, Figura 46. Com um formato diferenciado, podemos observar, que os olhos da carranca da esquerda, dá a impressão que está quase chorando, isso é peculiar, a fisionomia da carranca parece expressar sentimento; na outra carranca da direita, observamos também que a direção do olhar mudou, em comparação com as demais carrancas já analisadas até aqui. O mestre Sabino, também lançou luz a forma exótica de suas carrancas Figura 47, uma forma bem original, referenciando a cultura indígena, aplicando incisões no corpo da carranca com formas geométricas, e que são chamadas de carranca vampiresca, devido aos enormes dentes caninos; essa forma até hoje é desenvolvida na casa do artesão, em Pirapora MG.

52 <https://www.youtube.com/watch?v=nKhHvgzsJf8>, acesso em: 17 jun. 2019, às 13:59;

53 Um dos fundadores da Associação dos Carranqueiros. Mestre Sabino criou uma forma própria para esculpir as figuras que permanece até hoje na criação dos associados. (SANTOS, 2008, p. 09).

Figura 46 – Carrancas, Mestre Davi, (1970).



Carrancas de madeira. Fonte: <https://bit.ly/2KQG5NI>, acesso em: 17 jun. 2019 às 18:10

Mestre Davi, tem suas obras espalhadas pelo mundo afora, sua destreza, foi procurada pela embaixada brasileira a pedido do cientista francês Jacques-Yves Cousteau, que ficou fascinado pela lenda das carrancas. Mas, o mestre Davi era comprometido com outros afazeres, inclusive ele também dedicava o seu tempo para outras paixões como a música. Certa ocasião, depois de muita insistência, ele aceitou o pedido, e fez uma carranca com 2,1m de altura, pesando 320 kg, que precisou de um guindaste para ser colocado na proa do Calypso⁵⁴.

Figura 47 – Estilo de carranca criada pelo Mestre Sabino, (2017).



Carrancas esculpidas em madeira. Fonte: <https://bit.ly/3iLehht>, acesso em: 17 jun. 2019 às 19:26

⁵⁴ Fonte: Gazeta Mercantil, 20 jul. 2001; até o momento não consegui encontrar imagens dessa carranca, na proa da embarcação Calypso!

As carrancas até hoje, representam a cultura da bacia hidrográfica do Rio São Francisco. Em Pirapora, cidade ribeirinha banhada pelas águas do rio São Francisco, tem uma Associação dos Carranqueiros que mantém viva essa tradição. “A Casa do Artesão - Associação dos Carranqueiros de Pirapora é de grande importância para a preservação dessa cultura no município. Apesar de os carranqueiros não conservarem a forma inicial das carrancas, estas não deixaram de ser um símbolo da cultura local e regional. As carrancas tornaram-se uma identidade cultural dos ribeirinhos do município de Pirapora”, como menciona Santos (2008). No primeiro olhar parecem assustadoras, mas, analisando essas esculturas, logo se percebe os belos traços e ricos detalhes que as carrancas de Pirapora possuem, atraindo turistas de todo o Brasil e do mundo.

Os Carranqueiros dessa associação sentem orgulho no que fazem. Dedicando cerca de quatro dias para confeccionar o objeto, a depender do tipo da madeira e do tamanho da carranca. Beneficiando economia do povo ribeirinho, elas são um pedaço da história desses povos, transmitem pelo mundo afora uma singularidade do Velho Chico e, como diz a lenda, espantam os maus espíritos e ainda atraem muitos peixes.

Figura 48 – Santa Maria da Vitória - BA, (2018).



Fonte: Foto do autor – Detalhe do trabalho metodológico Carvão de São Francisco.

“Popularmente conhecida como SAMAVI, a cidade de Santa Maria da Vitória, é uma das principais cidades do Oeste da Bahia, e a principal cidade da Bacia do Rio Corrente, bacia esta composta por 11 municípios: Brejolândia, Canápolis, Cocos, Coribe, Correntina, Jaborandi, Santana, Santa Maria da Vitória, São Felix do Coribe, Serra Dourada e Tabocas do Brejo Velho. Samavi está localizada a 867,2 km de Salvador e a 221 km de Barreiras, faz fronteira com Santana, Baianópolis, Canápolis, São Desidério, Correntina, Jaborandi e São Félix do Coribe. Localizada na margem esquerda do Rio Corrente⁵⁵, unida por uma ponte e uma passarela com a cidade de São Félix do Coribe. O Rio Corrente é um dos principais afluentes da margem esquerda do Rio São Francisco. Há em suas margens enormes pedreiras com até 15 metros de altura. Atrai turistas do Centro-Oeste, principalmente nas suas festas: Carnaval festa junina Além do tradicional Festejo do Divino Espírito Santo, organizado no interior do município, nas comunidades de São João, Currais, Água-Quente, Nova Franca, Mocambo e Porco Branco, movimentando uma parte maciça da população, inclusive de outras cidades do interior”⁵⁶.

É nesta cidade, às margens do rio Corrente, que surge um dos principais mestres na arte de fazer carrancas, Francisco Biquiba *dy* Lafuente Guarany Figura 49, o mestre Guarany⁵⁷. Suas carrancas se caracterizaram pelo tratamento diferenciado que dá às sobancelhas, ao bigode e à cabeleira das carrancas, com relevo definido, ou mesmo exuberante, sempre abundante, chegando a cobrir quase todo o pescoço.

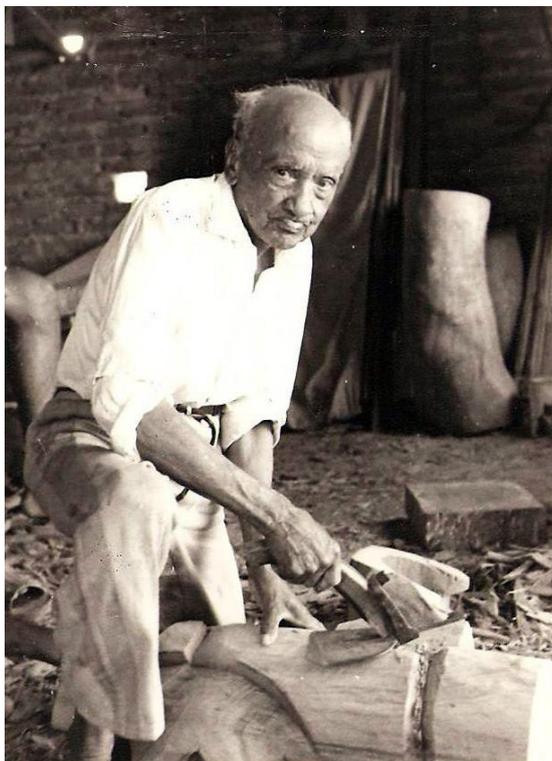
A obra do mestre Guarany é conhecida mundialmente, com traços marcantes em suas carrancas, dar-se o tom como escultura de forma orgânica, sendo o seu trabalho reconhecido, pela sensibilidade, destreza, originalidade e foge da normalidade, em que cada carranca recebe um tratamento personalizado, inclusive desde a escolha da madeira, até o batismo do nome.

55 É um rio brasileiro localizado no estado da Bahia, na mesorregião do Extremo Oeste Baiano, possui aproximadamente 120 km de extensão entre a confluência dos seus formadores, os rios Formoso e Correntina (ou das Éguas), e a sua foz no rio São Francisco. Sua largura média é de 80 metros.

56 Fonte: <http://santamariadavitoria.ba.gov.br/site/about/>; <https://bit.ly/32Wfljj>, acesso em: 17 jun. 2019;

57 Em 1884, nasce Francisco Biquiba, na pequena vila de Santa Maria da Vitória, BA. Aprende a lidar com a madeira atuando como ajudante na carpintaria e marcenaria. Com o santeiro João Alves de Souza, especializa-se na feitura de santos, entalhando também altares para Igrejas e pequenos oratórios domésticos. Por falta de trabalho suficiente nessa área, se dedica a todo tipo de serviço: executa barris para o transporte de água, móveis, madeiramento para telhados etc. Participa da construção de barcas em Santa Maria, dando início à escultura de carrancas para embarcações em 1901. A partir de 1963, atribui nome às suas esculturas, passando a assiná-las como F. Guarany. É reconhecido como o mais importante artista nessa especialidade. Em 1974, aos 90 anos, Mestre Guarany permanecia vivo e ativo. Segundo assinala Paulo Pardal, o principal pesquisador do assunto, nessa ocasião, o artista parecia demonstrar "(...) a mesma inspiração e habilidade, pureza, honestidade, entusiasmo com que fez a primeira carranca, aos 17 anos de idade." Mestre Guarany morreu em 1985. Fonte: (<http://www.museucasadopontal.com.br/pt-br/mestre-guarany>, acesso em: 18 jun. 2019, às 15:45).

Figura 49 – Biquiba Guarany, (1978).



Fonte: <https://bit.ly/2FmY0xj>, acesso em: 19/06/2019, às 13:38.

Guarany é um grande artista genuinamente brasileiro, através da miscigenação dos seus antepassados, que, desde seu bisavô, viveram às margens do São Francisco, onde seu avô foi barqueiro e seu pai construtor de barcas. Isso pode ter contribuído e reunido assim em Guarany todas as condições para ser o grande artista das carrancas. Isso mostra, como o meio em que o artista está inserido, pode contribuir para sua percepção artística, especialmente em se tratando de continuidade genética, isso pode ser observado no caso do mestre Guarany.

Conforme assinala Renato Almeida, em artigo sobre Vitalino, "o artista folclórico é sempre um portador, um continuador (...) porque ele é movido pela corrente do seu meio dentro da temática de sua gente (...). Daí a uniformidade da arte popular em determinadas regiões". (ALMEIDA apud PARDAL, 2006, p. 227).

O meio é um dos agentes em que influencia o artista para realizar as suas obras, isso pode acontecer de muitas maneiras, por indagações, questionamentos que surgem sobre o mundo em que vivemos, ou até mesmo, através do imaginário coletivo popular. Acredita-se que foi através desse conjunto de informações do meio, que o mestre Guarany, utilizou do seu imaginário inter-relacionado com o coletivo, encontrou para criar

obras de expressivo material artístico, contribuiu para que o seu trabalho fosse difundido para o mundo. Tal riqueza cultural é registrada por Pardal:

O vigor da escultura de Guarany, marcada pelo fantástico, resulta de sua autenticidade. *Capinãgo*, o cavalo encantado, *Curupema*, a índia que vira onça, Megatério, o animal pré-histórico, e todas as demais carrancas estão em seu mundo interior. Em 1972, em casa de sua filha, em São Paulo, diante da família reunida, gravou em fita cerca de 100 minutos, apresentados por uma sua neta como As histórias da vida do vô. Durante cerca de 60 minutos, isto é, mais da metade da gravação, Guarany não conta histórias de sua vida, mas as do sertão, povoadas de reis, príncipes, ladrões, cobra que era satanás e outros encantamentos. (PARDAL, 2006, p. 215).

Guarany cria um estilo distinto, mesmo com referências de outros mestres carranqueiros que antecedeu a ele, as suas esculturas passam uma mensagem singular, isso não quer dizer que as outras carrancas não são importantes, mas para o meu trabalho investigo o trabalho do mestre Guarany. Para a minha pesquisa é importante entender como foi o processo de criação que ele percorreu para criar a suas obras, visto que, considerado como possível artista que mais criou carrancas do São Francisco, com obras de grande valor artístico. Não só escolhi o seu trabalho por conta da quantidade ou qualidade, mas sobretudo, através da continuidade do seu processo de criação, que utilizo, como forma de diálogo para criação da minha obra, carranca queimada.

Diz Guarany, sobre as figuras de barca, que às vezes lhe encomendavam a representação de uma cabeça de cavalo, de um busto de moça etc. Mas geralmente era ele que escolhia o motivo, de sua imaginação, inspirando-se inclusive em figuras, como as de um baralho português antigo, e note-se que até hoje as figuras de baralhos são bem medievais. Baseou-se também no dragão de São Jorge e em figuras de leão e cavalo. Para as carrancas mais recentes, tem também observado figuras de jornais e de revistas, citando: macaco, deus hindu, animais pré-históricos etc. (PARDAL, 2006, p. 216).

Mas, a imaginação de Guarany mostra-se muito fértil e é regada pela inspiração, que ele utiliza como aliada para construir as suas esculturas, ele consegue dar soluções próprias para as suas carrancas, mas sempre inspirado em cartas de baralho, história em quadrinho, dragões, entre outros.

Mas a inspiração é somente um ponto, a partir do qual, como artista de grande poder criador que é, Guarany desenvolve sua imaginação e utiliza recursos plásticos próprios, o que faz com que suas carrancas possam ser imediatamente reconhecidas. (PARDAL, 2006, p. 217).

Guarany segue um estilo autêntico, através do meio em que ele se insere, intercalando, através do seu imaginário, cria esculturas fabulosas, inspirando-se em

muitas imagens e lendas. As carrancas criadas pelos mestres carranqueiros antecessores de Guarany, também contribuíram, inserindo as figuras de proa, abrindo caminho para o início de nova forma de escultura que ficava na proa das barcas do São Francisco, ficando conhecida com carranca entre os ribeirinhos. Esse percurso seguido por Guarany é mostrado como o seu trabalho foi construído, e como ele vai se transformando com o tempo.

Podemos observar a imagem do leão na Figura 50, que ele se inspirou para criar a carranca *Curupan*⁵⁸ Figura 51. Assim como, utilizou do desenho como estudo da Figura 52 para criar a carranca *Zézê* Figura 53), mencionado por Pardal (2006).

Figura 50 – Leão de história em quadrinho, inspirou Guarany para esculpir *Curupan*.



Fonte: (PARDAL, 2006, p. 217)

Figura 51 – Carranca *Curupan*, 3ª fase de Guarany.



Fonte: (PARDAL, 2006, p.135)

Como já mencionei anteriormente, como a fisionomia do leão, inspirou carranqueiros para criar as suas carrancas, essa hipótese também foi evidenciada por Pardal (2006). Sendo assim, analisando o processos de criação que Guarany teve para esculpir seus trabalhos, ele também se inspirou na figura do leão, ao folhear história em quadrinho e ter deparado com uma cena que tinha a imagem de um leão em movimento, na Figura 50, observa-se no desenho que a juba do leão encontra-se com muita oscilação, deixando o traço do desenho bem dinâmico e definido, isso pode ter chamado

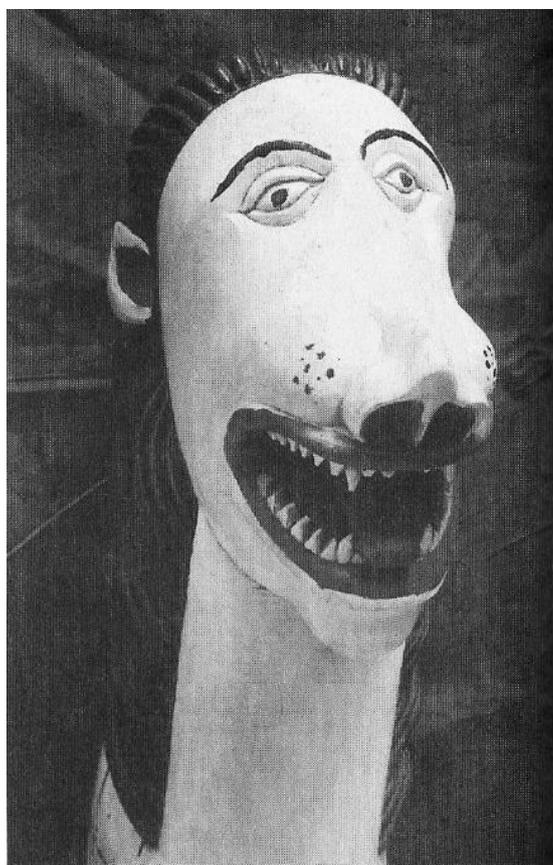
⁵⁸ Penso que Guarany, se inspirou através do desenho do leão, também em grande parte de suas carrancas, ele cria a cabeleira inspirado na juba do rei dos animais. Sendo assim, não se restringindo apenas na carranca *Curupan*.

a atenção de Guarany, visto que, ele levou esse traço para a cabeleira das carrancas dando uma forma bastante peculiar, chamando a atenção de proprietários das barcas na região. Nota-se também que Guarany trabalhou como santeiro, estudando a anatomia humana pode ser observado no crucifixo Figura 54, especialmente realizando os contornos dos cabelos das imagens. Todos esses artifícios vão dando fortalecimento e destreza para a escultura.

Figura 52 – Estudo de Guarany para a carranca Zézê. (1972). **Figura 53** – Carranca Zèzê, (1972).



Fonte: (PARDAL, 2006, p. 217)



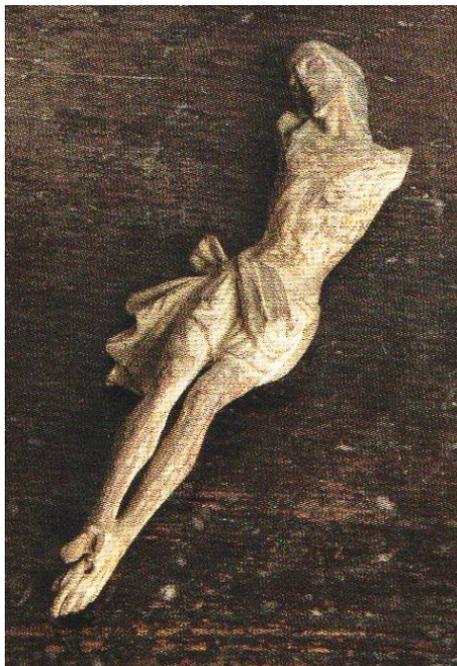
Fonte: (PARDAL, 2006, p. 212)

A Figura 52 revela que Guarany, empregava o desenho como método de estudo, ou seja, ele não utilizava exclusivamente do procedimento de esculpir direto da madeira, usando apenas a imaginação e intuição, ele precisou projetar, externalizar no papel antes de ir para a madeira, revelando outros métodos para a escultura. Outro aspecto que chama bastante atenção, é como ele dá nomes às suas carrancas. Como destacamos a seguir:

Alguns dos nomes de batismo das carrancas pertencem à mitologia indígena, fornecidos por um seu sobrinho, Oswaldo Biquiba Dy La- Fuente, Era também escultor, especializado em iconografia indígena, falecido em 1968, em Brasília, onde se tinha fixado. Outros nomes são de animais antediluvianos⁵⁹, cujas fotografias, vistas em jornais e revistas, impressionaram Guarany Entre os animais pré-históricos, ele utilizou: Mastodonte, Megatério, Galocéfalo, Medostantheo, Brontosário, Bromosário, Igalosário. Da mitologia indígena vieram: Chipam Igaloni; Brutuan; Capelobo, índio que vira lobisomem; Curupema, índia que vira onça; Curupan, que é marido de Cunipema; Capinágo, inspirado numa lenda francesa de um cavalo encantado. Outros nomes com que foram batizadas peças mais recentes: Aratuy, Maturã, Salaô, Tôrian, Jerome, Melozán, Zézê, Futhech, Caipora, Caipira, Cury, Bulcão, Boreta, Jurema, Page, Galego, Pirajá, Zulcão, Muritan, Peroni, Xateiro, Caxalot, Tatuy, Zucuidro, Zulco, Latuip, Babó, Babau (Babau é personagem de bumba-meu-boi). Cada um dos nomes Zézê, Boreta e Salaô foi utilizado em duas carrancas, provavelmente por lapso de memória. (PARDAL, 2006, p. 209-210).

Com toda sua criatividade, Guarany vai se destacando, construindo a sua história como mestre carranqueiro. Pardal (2006) classificou a linha de criação do mestre Guarany, distinguindo-a em três fases distintas, desde as primeiras carrancas navegáveis chegando até as carrancas feitas por encomendas, exclusivas para colecionadores, museus e críticos de arte.

Figura 54 – Crucifixo feito por Guarany



Fonte: (MAMMI, 2015, p. 32)

As carrancas catalogadas como a primeira fase de Guarany Figuras 55 e 56 segundo Pardal (2006), são carrancas navegáveis, mostra-se com uma cabeleira com

59 Que existiu antes do dilúvio. [Figurado] muito antigo, obsoleto, arcaico: um veículo antediluviano.

um formato bem geométrico, rica em detalhe, talhada com sucos que formam um franzido zigue-zague, em policromia.

Figura 55 – Carranca da 1ª fase de Guarany.



Fonte: (MAMMÌ, 2015, p. 80)

Figura 56 – Carranca da 1ª fase de Guarany, foto atual.



Fonte: (MAMMÌ, 2015, p. 82)

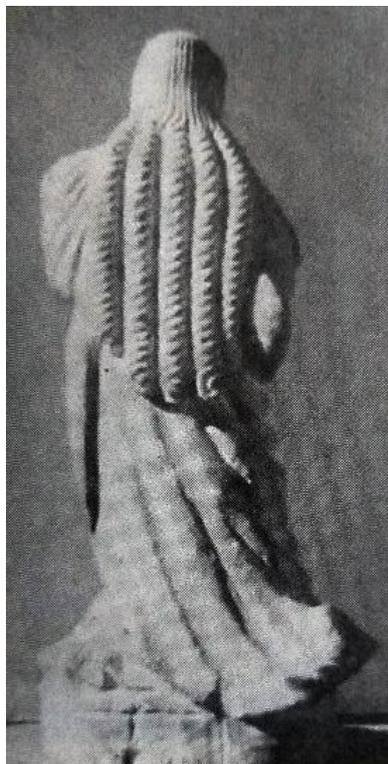
A policromia nas carrancas de Guarany é também outro traço característico do seu trabalho, apresentando-se como técnica para dar destaque entre a cabeleira, sobrancelha, bigode, olho e a cara da carranca. Podemos observar que os dentes estão cerrados, presos em um único bloco⁶⁰, a pintura nesse ponto é importante para destaca-los, porém a grande maioria das carrancas dessa fase geralmente têm a cara pintada com a tonalidade branca e a cabeleira, bigode e sobrancelha com uma tonalidade escura próxima ao preto. A cabeleira cobre quase todo o pescoço da carranca, bastante semelhante com a juba do leão, com um traço marcante, e que repete o traço geométrico da cabeleira no bigode e na sobrancelha – esse traço pode ser herança da sua experiência quando fazia arte sacra, especialmente observando as carrancas de outros mestres carranqueiros. Ainda sobre a primeira fase:

⁶⁰ Por se tratar das primeiras carrancas feitas por Guarany, pode ser que o seu processo como escultor estava passando pelo processo de maturação, criando consciência da anatomia nessa região da boca em especial os dentes.

[...] Guarany esculpia a cabeleira num estilo que chamarei em corda, pois se assemelha a um conjunto de cordas grossas, justapostas, como se pode constatar. E curiosa a semelhança deste tratamento com o dispensado à cabeleira de uma santa baiana, do século XVII. Diz Guarany que esta cabeleira ele "aprendeu vendo uma do Moreira do Prado (carranqueiro), da barca Araripe, de Tranquilino (dono da embarcação)". (PARDAL, 2006, p. 218).

A santa que Pardal (2006), se refere pode ser observada na Figura 57, em que apresenta o cabelo bem semelhante ao traço da cabeleira que Guarany usou em suas carrancas da primeira fase.

Figura 57 – Santa baiana do sec. XVII, com a cabeleira semelhante à das carrancas de Guarany.

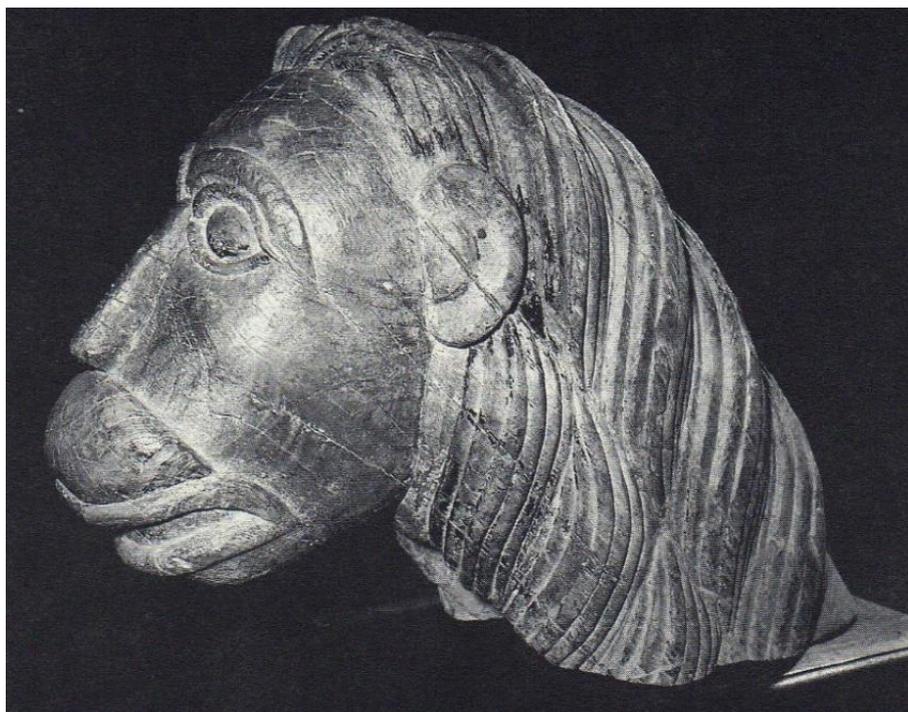


Fonte: (PARDAL, 2006, p. 182).

As carrancas criadas por Guarany, ao longo do tempo, vão ganhando formas diferentes, e é significativo acompanhar o seu processo de criação, analisando os caminhos que ele percorreu para dar forma às suas impressionantes figuras de proa. Na segunda fase, pode-se notar algumas diferenças com relação às carrancas da primeira fase, especialmente observando o tratamento que foi dado na cabeleira das carrancas dessa fase Figura 58, assim, como a posição da orelha, que mostra a dinâmica que o

mestre Guarany aplicava em suas esculturas, soluções cada vez mais orgânicas, formas e movimentos mais naturais, fazendo com que cada carranca tenha uma identidade própria (falando em singularidade essa carranca também foi esculpida como figura de proa navegável).

Figura 58 – Carranca da 2ª fase de Guarany.



Fonte: (PARDAL, 2006, p. 223).

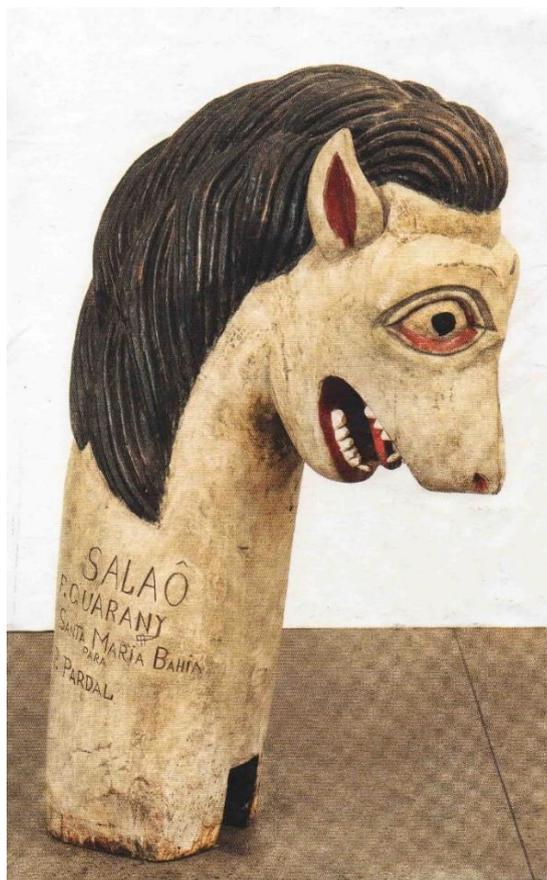
Observando a Figura 58, é notório a transformação da cabeleira das carrancas dessa fase em comparação com a anterior, sai de um traço geométrico para uma forma mais ondulada, indicando movimento, com caimento na vertical, que dá sensação de leveza, ao passo que a brisa do rio movimentava a cabeleira da carranca fixada na proa das barcas. A orelha por sua vez também ganha destaque, apresenta-se diferente, esculpida em posição semelhante ao corpo humano. O nariz continua reto, com sobrancelha e bigode, os dentes apresentam-se cerrados, com pouco detalhes, no qual, a pintura foi necessária para sobressair os detalhes, inclusive os dentes. Sobre essa segunda fase, acrescenta-se:

[...] suas esculturas apresentaram uma quebra ou onda, no sentido longitudinal do pescoço, na altura de cada orelha, quando está em sua posição correta na cabeça humana. Isso se verifica claramente. Pouco mais da metade das carrancas antigas de Guarany que classifiquei tem cabeleira em onda. (PARDAL, 2006, p. 218).

Esse movimento da cabeleira nessa fase, é bem semelhante ao tratamento desenvolvido nas crinas do cavalo, modelagem vista também em cavalos de carrossel em parque de diversões. Segundo Pardal (2006), pode ser que Guarany, em seu processo de criação, tenha observado essa modelagem em alguns parques ou até mesmo no movimento natural dos cavalos.

Graças a constantes investigações do Mestre Guarany, é possível observar o seu desdobramento criativo numa terceira fase, Figura 59. Nessa fase, as carrancas de Guarany ganham ainda mais vida, com muita expressividade, penso que ele pode ter alcançado um desdobramento intuitivo e orgânico no seu trabalho, percorrendo um caminho com muita criatividade. Cada fase revelou o potencial do seu desenvolvimento criativo, como mostrou Salles (2006) em suas pesquisas, ao falar que cada obra é uma parte do todo. Isso se configura no trabalho de Guarany, no qual, ao se tratar de processo criativo, é importante analisar suas obras de diferentes períodos, e compará-las juntas, sendo possível enxergar partes que formam o seu trabalho na arte.

Figura 59 – Salaô, Carranca da 3ª fase de Guarany.



Fonte: (MAMMÌ, 2015, p. 111)

Em comparação com as outras fases, podemos observar que a cabeleira conservou o formato de onda; outro detalhe importante foi o tratamento especial que Guarany deu na boca da carranca, saindo de um formato simplificado para uma anatomia mais fidedigna, o detalhamento dos dentes, abertura na boca, aparecendo a língua, mostrando forma e profundidade. Das carrancas dessa fase, poucas foram feitas como figuras de proa navegáveis, mas devido ao esmaecimento das embarcações após 1940, surgiram encomendas, assim, as carrancas dessa fase foram feitas também com o intuito de preencher os espaços culturais entre museus, galerias e sobretudo para colecionadores. É notório o desaparecimento total das sobancelhas e o bigode, é possível observar também cunhada na própria carranca a assinatura de Guarany, a cidade de Santa Maria da Vitória, o nome do proprietário e o nome que foi dado para batizar a carranca, nesse caso Salaô. Comparando a segunda fase com a terceira, Pardal (2006) detalha:

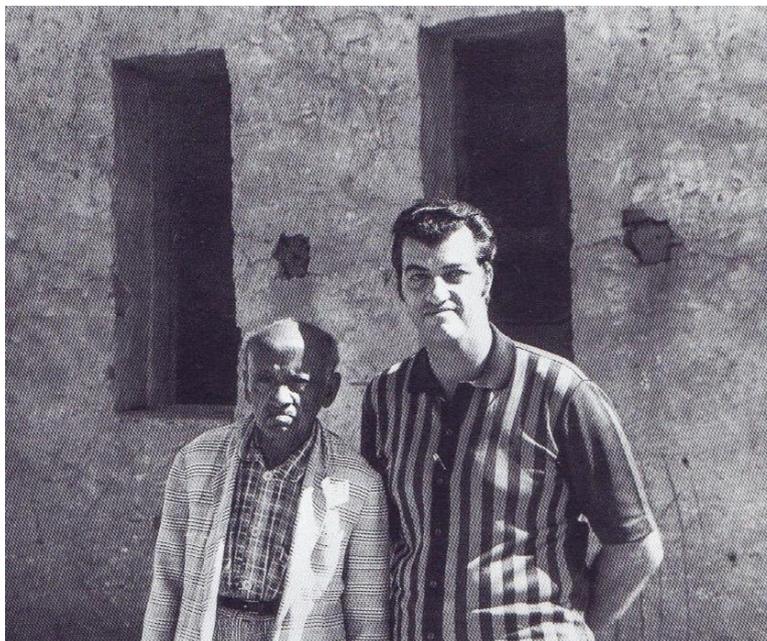
No que chamarei a terceira fase Guarany, após 1950, quando produziu para colecionadores, a cabeleira manteve sempre o estilo em onda. A distinção entre as peças da segunda e terceira fases podem ser feita por detalhes que revelam sua idade e seu possível uso com barcas, e pela observação do entalhe que as carrancas apresentavam em sua base, para o encaixe na roda-de-proa. Nas peças da segunda fase que serviram em barcas, o entalhe era geralmente grande e irregular, enquanto nas da terceira fase é menor e regular. (PARDAL, 2006, p. 219).

Observa-se também, que as carrancas da terceira fase criadas por Guarany, geralmente foram esculpidas em um tronco único, diferente das carrancas da primeira e segunda fase, que eram esculpidas a partir da escolha da madeira em forquilha. Isso mostra o quanto o processo de Guarany é instigante, visto que, ao se deparar com determinado tronco de árvore, previamente selecionava-o, aproveitando do formato encontrado na madeira para criar suas carrancas. Outro ponto em comum com as carrancas das fases anteriores é a cor, a policromia era uma técnica indispensável para o mestre Guarany, deixando suas carrancas fantasmagóricas criando uma técnica para destacar ainda mais as formas das suas esculturas.

Contudo, é importante observar que, através dos estudos e entrevistas que Pardal (2006) fez com o mestre Guarany Figura 60, foi possível catalogar as suas carrancas, numa pesquisa que oferece muitos detalhes sobre a vida e a obra deste que talvez seja o maior mestre carranqueiro que viveu na bacia hidrográfica do rio São Francisco. Um detalhe notável sobre a popularização do trabalho de Guarany, foi possível devido ao seu

genial talento em esculpir carrancas, mas, observo que Paulo Pardal⁶¹ atuou como um “*marchand*” e contribuiu significativamente ampliando e difundindo o trabalho de Guarany tanto em território nacional como internacional.

Figura 60 – Guarany e Paulo Pardal, (1968).



Fonte: (MAMMÌ, 2015, p. 196)

A obra de Guarany teve mais notoriedade através de Paulo Pardal e das reportagens com fotografias de Marcel Gautherot, em revistas e jornais de circulação nacional. A partir do conhecimento nacional sobre o trabalho do mestre Guarany, em 1981 foi promovida uma mostra⁶², “Guarany: 80 anos de carrancas”, que foi realizada em Brasília. Apesar da idade, seu estado mental e físico era bom, comprovado ao viajar com sua esposa Benvinda, em um pequeno avião Figura 61, de sua cidade natal, Santa Maria da Vitória, no interior da Bahia, para a inauguração da mostra.

61 Imortalizou o trabalho do mestre Guarany, através de estudos e principalmente na publicação do livro *Carrancas do São Francisco*, é notório que o foco do livro faz referências sobre as carrancas, mas menciona tantos outros mestres carranqueiros, porém estabelece destaque para a obra de Francisco Biquiba de La Fuente Guarany.

62 Em comemoração ao centenário de Francisco Guarany o Serviço de Documentação Geral da Marinha organiza, *Guarany: 80 anos de carrancas*, uma grande exposição itinerante apresentada no Rio de Janeiro, em Brasília, em São Paulo, em Salvador, no Recife e em Petrolina, O catálogo da mostra traz ensaios de Clarival do Prado Valladares e Paulo Pardal. Em sua coluna no *Jornal do Brasil*, Carlos Drummond de Andrade recomenda aos leitores que “não percam as carrancas de Guarany. A exposição mais quente de agosto, a mais comovedora, a mais lírica, a mais funcional, a mais gratificante, a mais brasileira, a mais tudo, como diria madame de Sevigné, é a de carrancas de Guarany no Serviço de Documentação Geral da Marinha”. Guarany recebe o prêmio de “artista revelação” da Associação Paulista. O livro de Paulo Pardal, *Carrancas do São Francisco*, é reeditado, revisto e ampliado. (MAMMÌ, 2015, p. 198).

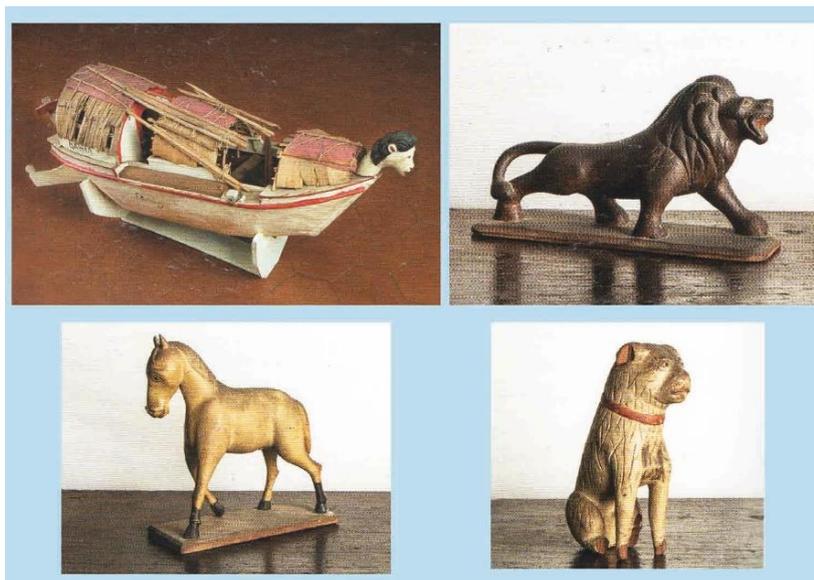
Figura 61 – Viagem de Guarany com sua esposa Benvinda, para mostra, em Brasília, (1981).



Fonte: (MAMMÌ, 2015, p. 197)

O trabalho de Guarany teve predominância para a criação das carrancas, é comum que ele apresente grande inspiração e domínio técnico com um tipo e tamanho para essa arte, contudo, ele criou outras peças distintas das carrancas, cujo desdobramento pode ser analisado observando a Figura 62, que mostra a destreza que ele teve para esculpir diferentes temas, comprovando sua versatilidade: como o Cristo, anatomicamente proporcional na Figura 54, demonstra seu domínio na escultura barroca, que praticava quando jovem. O leão e o cavalo ele fez para um presépio, constituindo exemplos expressivos para a escultura brasileira. Outro modelo é a maquete de barca do São Francisco que fez aos 88 anos, confirmando sua habilidade ao construir uma barca tão pequena e esculpindo uma pequena carranquinha na proa, que pode ser observada na Figura 63, com dez centímetros de comprimento, mas que está à altura das suas carrancas de um metro.

Figura 62 – Esculturas feitas por Guarany, maquete de barca, leão, cavalo e cachorro. (1970).



Fonte: (MAMMI, 2015, p. 32)

Figura 63 – Detalhe, carranca da maquete de barca feita por Guarany, (1970).



Fonte: (PARDAL, 2006, p. 226)

O trabalho do mestre Guarany, de elevado potencial artístico, deixou um legado genuinamente brasileiro, com notoriedade também a nível internacional. Mas, o foco foi voltado em analisar o processo de criação de Biquiba Guarany, observando a maneira como ele encontrava soluções próprias para esculpir suas carrancas, é importante, pois, instiga, impulsiona a minha pesquisa, uma vez que as esculturas feitas de carvão estabelecem diálogo com o trabalho de Guarany – falarei mais adiante sobre essa ligação. Existem muitas outras carrancas feitas por Guarany, mas devido a delimitação, não foi possível mostrar toda a sua obra, no entanto, as esculturas aqui apresentadas são importantes para revelar o potencial desse genial mestre em criar carrancas.

Figura 64 – Barreiras-BA, (2018).



Fonte: Foto do autor – Detalhe do trabalho mitológico Carvão do São Francisco.

“O território do atual município de Barreiras, fazia parte da imensa sesmaria de Antônio Guedes de Brito - o conde fundador do Morgado da Casa da Ponte. Eram terrenos que proporcionavam à lavoura e criação. Foram vendidas no século XVII por seus descendentes a José Alves Martins, Domingos Afonso Serra e outros, ficando devolutas as chapadas das serras. Domingos Afonso Serra fez a Fazenda Tapera, onde criou gado. Após sua morte, a fazenda foi inventariada e vendida a diversos, onde, surgiram as primeiras moradias. Em 1850, o barqueiro Plácido Barbosa habitava uma casinha junto ao porto, em terreno da Fazenda Malhada, e, juntamente com seu patrão, Francisco José das Chagas, se ocupava de receber e descarregar as barcas que chegavam, cujas mercadorias fazia seguir em tropas de animais para localidades vizinhas do estado de Goiás ou para Fadas da Ribeira. A grande abundância nas matas locais da mangabeira, de cuja seiva se faz a borracha, foi fator definitivo de crescimento e de uma nova atividade econômica”⁶³.

“Com a comercialização da borracha e as facilidades do escoamento da produção através do porto, um grande número de imigrantes começou a se estabelecer na região, o que determinou um rápido crescimento da economia e do lugarejo, fazendo surgir o

⁶³ Fonte: IBGE, <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/barreiras/historico>, acesso em: 20 jul. 2019.

povoado de São João das Barreiras, que passou a crescer e prosperar como entreposto comercial, pois era o entroncamento das estradas de Goiás e do Piauí com o rio navegável, onde boiadeiros e tropeiros se encontravam com as barcas que faziam o transporte de seus produtos. São João das Barreiras foi elevado a condição de Vila em 06 de abril de 1891 pelo ato Estadual nº 237 assinado pelo governador baiano Dr. José Gonçalves da Silva. Em 26 de maio de 1891, foi decretada a emancipação política de São João das Barreiras, com a instalação do município com o nome de Barreiras”⁶⁴.

A cidade é um importante centro urbano, educacional, político, econômico, tecnológico, cultural e turístico na região Oeste da Bahia somando com as cidades circunvizinhas, formando a maior região agrícola do Nordeste, presente também no município o destaque para a agricultura familiar, com evidência na produção de frutas. Desenvolvendo-se não só no setor do agronegócio, mas, crescendo também como cidade universitária, funcionando pelo menos seis instituições de ensino superior, sendo duas públicas.

Hoje, por força de seu grande desempenho nos setores do comércio e da prestação de serviços, Barreiras ocupa posição de destaque entre os maiores centros econômicos e populacionais do estado, e é uma das principais cidades da região nacionalmente conhecida como Matopiba⁶⁵. Barreiras é o décimo segundo município baiano mais populoso. Cortada pelo Rio Grande⁶⁶, principal afluente da margem esquerda do rio São Francisco, a cidade é atravessada por três rodovias federais⁶⁷.

“A História e a Cultura, a presença do homem em Barreiras remonta à pré-história. Sítios arqueológicos, com material significativo para o estudo da presença do homem, na região. Foram encontrados. Urnas funerárias, com esqueletos, armas e objetos de pedra lascada e polida hoje fazem parte do acervo em exposição no Museu Municipal. As

64Fonte (<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=427868>), acesso em: 30 jul. 2019, às 13:37).

65 A expressão MATOPIBA, também chamada de MAPITOBA, resulta de um acrônimo formado com as iniciais dos estados do Maranhão, Tocantins, Piauí e Bahia.

66 O Rio Grande nasce na Serra Geral de Goiás, no município de São Desidério (BA) e atravessa a Bahia em direção nordeste até encontrar o Rio São Francisco na cidade de Barra. A bacia do Rio Grande faz limite com a dos altos formadores do Parnaíba, ao norte e, a oeste, com a bacia do Tocantins. Com uma extensão de 580 km, sendo 366 km navegáveis. É um importante afluente da margem esquerda do Rio São Francisco, sendo o último antes do Rio formado pela Represa de Sobradinho. O Oeste da Bahia é banhado pelo Rio Grande, mais precisamente, as cidades de Barreiras, Boqueirão e Estreito.

(Fonte: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=427868>), acesso em: 30 jul. /2019, às 14:45).

67 <https://jornalgazetadoeste.com.br/noticias/barreiras-125-anos-de-historia/>, acesso em: 30 jul. 2019, às 18:48).

pinturas rupestres deixadas nas paredes das grutas são outros vestígios legados por esses habitantes. São achados importantes, que deram início à pesquisa arqueológica na região. Em 1908, um jornal semanal "Correio de Barreiras" era publicado e editado pela Tipografia Lima. No início do século XX o progresso chega a Barreiras e deixa marcas dessa época, nos imponentes casarões de arquitetura neoclássica, monumento arquitetônico, que em parte sobrevive até hoje"⁶⁸.

Tratando-se de uma cidade banhada por um dos afluentes do rio São Francisco, Barreiras também produziu a arte de criar carrancas, na qual, sobressai o trabalho do mestre Afrânio (tido como o primeiro escultor de carrancas conhecido). A obra dele antecede as carrancas do mestre Guarany. Existem poucos registros da sua vida e obra, mas o que encontramos foi suficiente para dar mais suporte nessa dissertação e sobretudo inspirando-me no processo de criação artística.

Na Figura 65 podemos observar uma carranca de proa, navegável, atribuída ao mestre Afrânio como cita Mammi (2015), a carranca apresenta-se desgastada pela ação do tempo esculpida em madeira (93 x 32 x 55 cm), não apresentando policromia⁶⁹, mas, mesmo assim, é possível notar a sua expressividade, com olhos redondos e esbugalhados e sobancelhas arqueadas, fixa-se no horizonte, como sentinela, vigiando qualquer movimento brusco no lençol d'água, ocasionado pelo Nego D'água.

Pode se notar também nessa figura as formas zooantropomorfas, analisando o nariz que se assemelha na forma de um nariz humano, mesclando com o formato de animais, mesmo a região da boca estando deteriorada, é possível notar uma saliência que se aproxima de um bigode. Devido ao desgaste, não existe mais orelha ou até mesmo a cabeleira dessa carranca, se é que existiu em sua forma original.

68 <https://www.achetudoeregiao.com.br/ba/barreiras/historia.htm>, acesso em: 30 jul. 2019, às 13:48).

69 Se houve algum tipo de pintura, também foi desgastada pelo tempo, ou ação do homem.

Figura 65 – Carranca atribuída ao mestre Afrânio.



Fonte: (MAMMÌ, 2015, p. 61).

Outra carranca Figura 66, que também é atribuída ao mestre Afrânio, pertencia a barca Minas Geraes – talvez a maior embarcação navegável e mais admirada do rio São Francisco, na sua proa ficava essa portentosa carranca, rica em muitos detalhes, como se atesta a seguir:

“As carrancas eram usadas por embelezamento...” Como bem se comprova vendo a Minas Geraes, ex-Casa Vermelha, a barca mais bela e famosa do seu tempo. Sua Carranca, segundo Clarival Valladares, demonstra a característica da multifacialidade, a possibilidade de se perceber numa mesma cara, numa mesma máscara, várias faces. (PARDAL, 2006, p. 209).

Isso demonstra a genialidade do mestre Afrânio, esculpindo com riqueza de detalhes essa carranca, que se apresenta com olhos esbugalhados e sobrancelhas arqueadas e franzida, esculpida em madeira como carranca navegável, mesmo a fotografia sendo em preto e branco é possível notar diferentes tonalidades entre o rosto, cabelo, sobrancelha e boca, possuindo contornos feitos com uma tinta de cor negra, destacando os olhos, sobrancelha e alguns detalhes do nariz, chama a atenção também o detalhamento que Afrânio deu para a cabeleira dessa carranca. Devido a ação do tempo é possível analisar a mesma carranca na Figura 67, fez parte da exposição A

Viagem das Carrancas, organizada pelo Instituto Moreira Salles em 2015-2016⁷⁰. Nessa foto atual, a carranca aparece *in natura*, com a cor da madeira, supomos que ação do tempo ou ação do homem contribuiu para o desaparecimento da policromia.

Figura 66 – Carranca da barca Minas Geraes, mestre Afrânio, (1946).



Fotógrafo: Marcel Gautherot (1946).

Figura 67 – Imagem atual da Carranca da barca Minas Geraes, mestre Afrânio, (2015).



Fonte: (MAMMÌ, 2015, p. 61)

Conquanto, através da observação dessas imagens, é possível, notar a qualidade que o mestre Afrânio dava para suas carrancas, cheias de expressividades, e com riqueza de detalhes. É possível encontrar outras carrancas atribuídas a Afrânio, no entanto, essas aqui citadas, tanto por Paulo Pardal como pelo Instituto Moreira Salles, atestam a uniformidade e autenticidade com a forma que Afrânio dava para suas carrancas, como um dos primeiros mestres carranqueiros do rio São Francisco.

⁷⁰ A viagem das carrancas, que abriu em 5 de dezembro de 2015, no Instituto Moreira Salles, apresentando ao público 40 carrancas de coleções públicas e particulares e 42 fotografias de Marcel Gautherot pertencentes ao acervo do IMS, além de pequenas esculturas, um modelo de barco e documentos diversos. Entre os destaques da mostra, está a figura de proa da lendária barca Minas Geraes, a maior embarcação que já navegou o São Francisco, esculpida por Afrânio – primeiro escultor de carrancas conhecido, ainda no fim do século XIX. (Fonte: <https://siteantigo.ims.com.br/ims/visite/exposicoes/viagem-das-carrancas>, acesso em: 30 jul. 2019, às 21:19).

Figura 68 – Juazeiro – BA e Petrolina – PE, (2018).



Fonte: Foto do autor – Detalhe do trabalho metodológico Carvão de São Francisco.

“A cidade de Juazeiro, localiza-se no extremo norte do estado da Bahia, fixou-se à margem direita do Velho Chico, situa-se no ponto exato onde ocorria o cruzamento de duas importantes e estratégicas estradas do interior do país, a primeira, fluvial, representada pelo rio São Francisco, integrando o norte ao sul do país e a segunda, a rota das bandeiras”⁷¹.

“Sendo assim, o desenvolvimento da cidade de Juazeiro, iniciou-se por volta do século XVI, quando o território foi percorrido pelos bandeirantes, dentre eles destacou-se a figura de Belchior Dias Moreira, bandeirante que desbravou essas terras, encontrando sob as frondosas árvores do Juazeiro, (árvore que deu origem ao nome do município⁷²), os mascates e tropeiros que descansavam e ouviam as histórias dos índios Guaisquais, Tamoqueus, Galache e outras tribos da nação Cariri, primeiros habitantes dessa região. Iniciada com uma pequena aglomeração, conhecida como, “Passagem do

⁷¹ Fonte: IBGE, <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/juazeiro/historico>, acesso em: 04 ago. 2019.

⁷² Revitalização do marco zero, em comemoração aos 140 anos da Juazeiro/BA, em 2018. A professora Maria Izabel Figueiredo (Bebela) relatou fatos da história de Juazeiro e revelou que estava realizando um sonho de mais de 50 anos. “Hoje recebo com alegria... o melhor presente da minha vida. Há 58 anos esperava por esse momento de festejar o aniversário de Juazeiro no ponto onde tudo começou. Aqui foi a passagem dos tropeiros que faziam a integração entre o Nordeste e as demais regiões do país. A criação deste Marco Zero preserva este belo juazeiro e resgata essa rica história que não deve ser esquecida”. (Fonte: <https://www6.juazeiro.ba.gov.br/prefeito-paulo-bomfim-revitaliza-marco-zero-de-juazeiro/>), acesso em: 06 ago. 2019, às 14:29.

Juazeiro”, povoava-se de casas de taipa e taperas, tendo suas terras abarcadas sobre os domínios da casa da torre dos García D’Ávilas, propiciando as condições de nascimento do primeiro povoado que deu origem à cidade, ainda no século XX”.

Em 1706 chegaram os Franciscanos empenhados com a missão de catequizar, aldeando os índios Tamoquins, alojando assim a missão franciscana. Nessa estabilização, uma capela e o convento foi edificada onde hoje se situa a rua 15 de novembro, no centro da cidade. Nessa época foi encontrada a imagem de Nossa Senhora das Grotas – “reza a lenda que, um índio vaqueiro à procura de animais desgarrados, encontra nas grotas do rio (imediações da vila Amália) uma imagem de Nossa Senhora, talhada em madeira, conduzindo-a até a presença dos capuchinhos franciscanos”. A imagem da Nossa Senhora foi colocada em um nicho na primeira igreja construída em 1710, local da atual catedral de Nossa Senhora das Grotas, padroeira de Juazeiro, o fato foi logo aceito como um milagre e motivo para as crenças e romarias.

Do porto de Juazeiro partiam as embarcações conhecidas como vapor, inclusive destes, destacou-se o Saldanha Marinho (Figura 69), foi o primeiro vapor a singrar os rios das Velhas e o rio São Francisco, em 1871, com passageiros e mercadorias, (atualmente ele encontra-se na orla nova da cidade Juazeiro/BA, funcionando como Centro de Formação Turística, e obra de museu a céu aberto). O porto mais importante do São Francisco se comunicava com outros municípios ribeirinhos Baianos e diretamente com Minas Gerais através deste meio de transporte, e daí para a antiga Capital do País, o Rio de Janeiro.

Figura 69 – Saldanha Marinho, Orla Nova, Juazeiro/BA, 2019.



Fonte: foto do autor.

Durante 45 anos, Juazeiro viveu sua existência de vila com escola primária, agências de correios, vibrou com a promulgação da Lei que autorizava a construção da estrada de ferro do São Francisco. Em 15 de julho de 1878, a vila de Juazeiro foi elevada à categoria de cidade por força de Lei n.º 1.814 e daí por diante o presidente da Câmara, Francisco Martins Duarte, assumiu função executiva como o primeiro prefeito de Juazeiro (BA). Indicativos não faltam da grandeza dos fatores históricos, geográficos e econômicos que dimensionam em visão de futuro, o potencial e a perspectiva desenvolvimentista de Juazeiro: “Oásis do Sertão”, “Califórnia Brasileira”, “Eldorado da Fruticultura Irrigada”, Capital da Irrigação”. Devido a todo esse desenvolvimento Juazeiro hoje é constituído dos seguintes distritos: Abobora, Pinhões, Maniçoba, Itamotinga, Massaroca, Juremal, Carnaíba do Sertão, Junco e Mandacaru I e II.

Juazeiro possivelmente é considerada como uma das cidades mais industrializadas do vale do São Francisco, pois a mesma conta em seu distrito industrial DISF - Distrito Industrial do São Francisco, com diversas indústrias e outros tipos de empresas. Na fruticultura, Juazeiro e Petrolina tornaram-se no maior centro produtor de frutas tropicais, na região do Vale do São Francisco, obtendo destaque para os cultivos de uva, manga, melão, melancia, banana, coco, dentre outros; este comportamento é responsável pela crescente exportação de frutas além da produção de vegetais, colocando a região conhecida a nível nacional e internacionalmente pela produção e qualidade dos vinhos, que tiveram grande crescimento com a implantação de mecanismos de irrigação, tornando-se a única região do país a colher duas safras de uvas por ano, e a maior exportadora e produtora de frutas do Brasil, mesmo se localizando no centro do polígono das secas. Podemos observar, que em Juazeiro, encontra-se também uma das maiores Centrais de Abastecimento (CEASAS) do Brasil, sendo o maior do interior do norte-nordeste do país. Para o desenvolvimento educacional conta com duas universidades públicas, a Universidade Federal do Vale do São Francisco (UNIVASF), a Universidade Estadual do Estado da Bahia (UNEB) e o Instituto Federal Baiano (IFBA).

“A história cultural de Juazeiro também é bastante rica e próspera, um celeiro cultural, a exemplo de Ivete Sangalo, Galvão integrante dos Novos Baianos, João Gilberto, considerado, o pai da Bossa Nova, são nomes com projeção nacional e internacional, mas, existe tantos outros artistas que atua na cidade, e tem o potencial criador como qualquer outro, há exemplo de Wanderley do Nordeste, Raimundinho do Acordeon, Hertz Felix e tantos outros que tem o seu processo criativo voltado para as artes, contribuindo para o fomento artístico e cultural de Juazeiro. As obras de arte em

qualquer cidade são guardadas e veladas por museus, e em Juazeiro existe o Museu Regional do São Francisco construído do início do século XX, uma casa com arquitetura neoclássica, sendo conhecida como "palácio" ou "palacete" entre os moradores da cidade, por causa da sua imponência e da sua distinção entre as demais edificações da região. O acervo do Museu, possui cerca de cinco mil peças, contando a história da região do São Francisco através de quadros, mobílias, itens da navegação, fotografias, ferramentas de trabalho variadas, documentos antigos, louças e, não poderia faltar, uma grande e interessante coleção de carrancas⁷³. É possível conhecer um pouco mais das obras dos artistas locais na Casa do Artesão, que fica localizada na orla nova, onde avista-se logo na entrada uma carranca, considerada a maior do mundo! Figura 70, obra do artista Flávio Mota. Nesse estabelecimento, vários artesãos mostram outras obras típicas da cultura nordestina, com diferentes tipos e materiais.

Figura 70 – Maior Carranca do Mundo, Juazeiro/BA, (2019).



Fonte: Steffane Leal, 2019.

⁷³ Fonte: IBGE, <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ba/juazeiro/historico>, acesso em: 05 ago. 2019.

As carrancas por sua vez, tornam-se protagonistas na cultura da cidade, contribuindo para o surgimento de muitos mestres carranqueiros, como: Mestre Chico, Seu Bitinho, Zé Carranqueiro, Paulo Queimado, entre tantos outros. Dentre estes, podemos destacar a figura de Paulo Queimado (Figura 71), mestre carranqueiro, que esculpia suas carrancas inspirado no trabalho de Guarany.

Figura 71 – Paulo Queimado, (2019).



Fonte: http://artedobrasil.com.br/paulo_roberto.html, acesso em: 15 ago. 2019.

Paulo Roberto de Jesus Santos, conhecido na cidade de Juazeiro como Paulo Queimado, devido a cicatrizes que carrega em seu corpo. Foi discípulo do mestre Chico, o seu trabalho foi pautado seguindo o estilo de Guarany⁷⁴, podemos analisar isso na Figura 72, na qual é possível notar as semelhanças com as carrancas de Guarany. Sem policromia, apenas na cor natural da madeira, é notório a influência de Guarany, especialmente no formato dos olhos e detalhamento da cabeleira, como foi apresentado na Figura 51.

Figura 72 – Carranca feita por Paulo Queimado.



Carranca estilo Guarany, Imburana, 80 cm de altura. Coleção particular. Fonte: http://artedobrasil.com.br/paulo_roberto1.html, acesso em: 15 ago. 2019.

74 <https://www.youtube.com/watch?v=d2zGFymrvC0>, acesso em: 17 ago. 2019 às 15:40.

No entanto, para realizar esse tipo de carranca, necessitava-se de muitas horas de trabalho, devido a quantidade de entalhe e detalhes, com isso, o preço era considerável, inviabilizando o comércio. Então, houve a necessidade de seguir outro formato, a carranca vampira Figura 73, com o objetivo de obter rapidez e melhor preço para comercialização.

Figura 73 – Carranca Vampira, Juazeiro/BA, (2019).



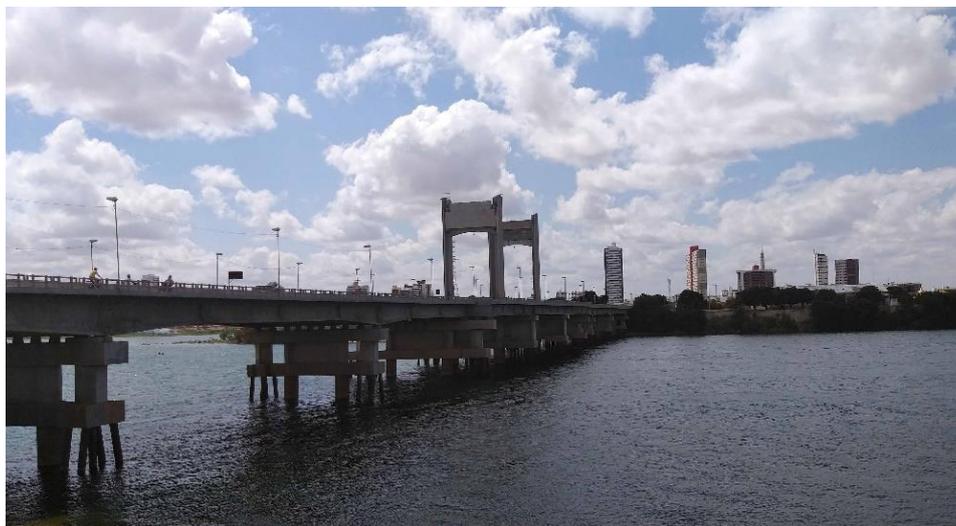
Carrancas de madeira, Juazeiro-BA. Fonte: <https://bit.ly/2z4beM3>, acesso em: 18 ago. 2019 às 18:40.

Dessa forma, Paulo Queimado e mestre Bitinho ajudaram a popularizar o estilo da carranca vampira. Para esse formato da carranca vampira, os mestres carranqueiros, seguiam um padrão, escolhiam um tronco de madeira geralmente de umburana⁷⁵, para ser entalhada na vertical, formando a carranca, já com a figura previamente definida, dando cortes precisos e decisivos, através de ferramentas como a machadinha e enxó, sendo assim, essa técnica proporcionou mais velocidade para fazer as suas peças. No entanto, devido ao grande volume de carrancas criadas, surge o preconceito, por serem feitas em série, mas, mesmo seguindo um padrão, um método, cada carranca ganha a sua forma própria, por mais similar que seja, uma peça nunca é igual a outra. Hoje, Paulo Queimado não faz mais carrancas, está desgostoso, com a falta de incentivo e reconhecimento da sua arte, atualmente ele trabalha na fabricação de móveis rústicos

⁷⁵ É uma árvore nativa da caatinga, é apreciada pelos artesãos de Juazeiro e Petrolina, pela qualidade e por ser especialmente uma madeira mole e de fácil entalhe.

(mesas, cadeiras, balanços, entre outros), ele trabalha com seus filhos, aceitando também pedidos por encomenda. Para celebrar as figuras de proa, em Juazeiro foi instituído o dia municipal das carrancas⁷⁶.

Figura 74 – Ponte Presidente Dutra, Juazeiro/Petrolina, 2019.



Fonte: Foto do autor

A vizinha Petrolina está localizada no outro lado do rio, no estado de Pernambuco, interligada com Juazeiro através da Ponte Presidente Dutra, Figura 74, sobre o rio São Francisco pela BR 407. Em sua origem Petrolina era conhecida como “Passagem de Juazeiro” pois era caminho para a vizinha cidade de Juazeiro.

A passagem servia como ponto de apoio para o desenvolvimento da zona sertaneja do Estado, com vias de acesso para vários estados – Piauí, Ceará, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo, por isso, Petrolina é denominada como Encruzilhada do Progresso, por ser passagem obrigatória para o norte e via de escoamento para o Centro Sul do País. (OLIVEIRA, 2007)

“O bispo Dom Malan, foi o grande visionário de Petrolina, era italiano de nascimento, chegou na cidade em 15 de agosto de 1924. Foi responsável pela construção de vários edifícios, entre eles o Palácio Diocesano, os Colégios Nossa Senhora Auxiliadora e Dom Bosco, a Catedral e o Hospital Dom Malan. Sobre a origem do nome de Petrolina, há versões em que o nome da cidade foi em homenagem ao então Imperador Dom Pedro II

⁷⁶ LEI MUNICIPAL Nº 1.796/2004, Juazeiro BA – Institui o Dia Municipal das Figura de Proa e dá outras providências. Art. 1º - Fica instituído no calendário municipal, o dia 02 de abril, como o Dia Municipal das Figuras de Proa, popularmente conhecida como Carrancas. Câmara de Vereadores de Juazeiro/BA.

e sua esposa Dona Leopoldina. Outra história menciona a existência de uma pedra linda que havia na margem do rio, pedreira da qual foi retirada matéria-prima para a construção de um dos maiores monumentos históricos da cidade, a Igreja Catedral. O escritor Santana Padilha deixou escrito em seu livro Pedro e Lina que o nome da cidade se daria pelo fato de os dois primeiros moradores se chamarem Pedro e Lina e na ocasião do seu casamento o Frei Henrique, de sotaque italiano, ao pronunciar seus nomes fez-se ouvir Petrolina”⁷⁷.

Petrolina, também constitui uma cidade rica em potencial artístico, são muitos artistas em diversos seguimentos, que são conhecidos pelo mundo afora, vários mestres carranqueiros, como: Gago, Roque Santeiro, Rei do Sol, Mestre Quincas e Ana das Carrancas Figura 75.

Destacamos a figura de Ana Leopoldina dos Santos muitos foram outros títulos atribuídos a ela como Ana Louceira, “A Dama do Barro” e o mais popular Ana das Carrancas. Pernambucana do interior do sertão de Ouricuri, Ana sempre apresentou no barro como seu instrumento de trabalho e de expressão artística. Filha de artesã, desde menina já ajudava sua mãe na produção de brinquedos de barro que eram vendidos em feiras. Anos depois, jovem viúva e com duas filhas, tornou-se famosa pela produção de panelas e outros utensílios de cerâmica.

Figura 75 – Ana das Carrancas



Fonte: <https://bit.ly/3fpeDsp>, acesso em: 22 ago. 2019 às 18:40.

⁷⁷ Fonte: IBGE, <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/petrolina/historico>, acesso em: 17 ago. 2019.

Mas, foi com José Vicente, marido do segundo casamento, que a sua história artística modifica radicalmente. Ana das Carrancas mudou-se para Petrolina, na esperança por melhores condições de vida, suplicou ajuda aos santos para que iluminasse a sua vida ajudando a encontrar uma solução para sair da condição humilde em que se encontrava. Dias seguintes, às margens do rio São Francisco, observando as embarcações que navegam em suas águas, Ana percebe a imponência das carrancas, inspirada, ali mesmo produz sua primeira carranca de barro. O sucesso foi tamanho que posteriormente, exigindo a formação de uma equipe para produção em larga escala.

O processo de criação artístico da mestra Ana, se deu através da impressão da sua identidade com o barro, que ficou marcada com sua frase – "O barro é a minha vida, eu me sinto realizada com meu barro", com isso fez as suas carrancas através de um longo processo de produção. Um dos conceitos mais curioso da sua obra é que todas as suas peças possuem os olhos vazados Figura 76, homenagem que Ana faz para o seu marido que era cego. Por conta desse processo, a obra peculiar da artista ganha reconhecimento nacional e internacional espalhando-se pelas feiras e exposições do país, e conquistando também admiradores de todo o mundo.

Figura 76 – Carranca feita por Ana das Carrancas, (2018).



Fonte: Foto do autor. Cerâmica (70x45x37cm).

Em 2006, Ana das Carrancas recebeu o título de Patrimônio Vivo de Pernambuco, dois anos mais tarde, morreu aos 85 anos, tendo transmitido seus conhecimentos a suas filhas que dão continuidade à marca da “dama do barro”, administram um Centro de Arte e cultura Ana das Carrancas, localizado na Rua Cid Bezerra Bandeira - COHAB Massangano, Petrolina-PE.

Tive a oportunidade de conhecer esse espaço cultural, fomos recebidos por umas das filhas de Ana das Carrancas, Dona Maria da Cruz, Figura 77. O local é um lugar encantador, cheio de arte, foi uma experiência maravilhosa conhecer os pertences e ver as obras da Dama do Barro. Essa experiência foi muito rica para a minha pesquisa em processos criativos. Dona Maria apresentou como funciona o ateliê, mostrando desde a modelagem das peças, a queima e até o processo administrativo e comercial das obras. Contudo, Dona Maria da Cruz junto com a sua irmã Ângela Aparecida de Lima, continuam levando o legado da sua mãe, sempre participando de feiras em todo o país.

Figura 77 – Foto com Dona Maria, filha de Ana das Carrancas, (2018).



Fotógrafa: Steffane Leal, 2018.

4.3 CARVÃO DE SÃO FRANCISCO: O PROCESSO

O rio é um ser vivo, dele nasce muitas outras vidas, muitas comunidades, indígenas, quilombolas, pescadores, geraizeiros⁷⁸, barranqueiros, comunidades dos fundos e fechos de pasto, todos, dependem diretamente da água do rio, alimento que nutre não só o ecossistema e a vida humana, mas também a cultura e as lendas, que faz parte da identidade cultural do povo ribeirinho.

As lendas onde o Velho Chico é o personagem principal, estão presentes nas comunidades ribeirinhas quando o contexto é cultura e tradição popular. Muitas estórias são cultuadas e contadas pelos povos ribeirinhos, índios, caboclos. Inclusive existe uma lenda que descreve a origem do rio.

“Reza a lenda que antes do rio São Francisco ser formado, viviam tribos indígenas nos chapadões. Uma grande tribo indígena, conta a lenda que há muito tempo na Serra da Canastra existia uma linda índia chamada Iati. Com o início de uma grande guerra no norte, todas as tribos do sul foram convocadas e o noivo de Iati partiu entre os guerreiros. Eles eram muitos e seus passos afundaram no sulco do Cerrado. Iati, ficou com tanta saudade, triste e desolada, que chorou copiosamente pela falta do seu noivo. Suas lágrimas escorreram pelo chapadão, despencando do alto da serra e deu forma a uma linda cascata, e seguiram o sulco afundando pelos passos dos guerreiros formando assim, o rio São Francisco”⁷⁹.

Inspirado na lenda da índia Iati, procurei dialogar por meio de procedimentos metodológicos próprios, a criação do rio carvão, mas, era uma ideia ainda vaga. Esse conceito criou forma graças aos estudos na disciplina Documentos de Percurso, ministrada pela professora Viga Gordilho. Através de exercícios de criação, a partir de

78 Reconhecidos como agricultores dos planaltos, encostas e vales do Cerrado, os geraizeiros habitam a área de transição entre o Cerrado e a Caatinga, no oeste da Bahia. Muitas vezes eles dividem uma propriedade comum, popularmente chamada de quintal, onde plantam e criam animais. O espaço é solidariamente ocupado, com uma diversidade de culturas produtivas, e as tradições locais selam laços de um comunitarismo único. Fonte: <https://bit.ly/2WtGtON>, p. 63-66, acesso em: 04 de jun. 2019, às 16:53.

79 Fonte: CBHSF, https://cbhsaofrancisco.org.br/noticias/cultura_blog/a-lenda-da-origem-do-rio-sao-francisco/, acesso em: 04 jun.2019, às 13:23

análises pontuais sobre o processo prático, foi possível pensar em outras probabilidades, tomando como referência o processo de criação de artistas como: Hélio Oiticica e Lygia Clark, assim como, apresentações do projeto de cada colega exposto em sala de aula, com ponderações pertinentes e abordagem também sobre arte contemporânea e processo de criação, contribuindo para um desdobramento e expansão da minha obra.

Exponho um pouco do meu processo, no que diz respeito ao método, visto que não tem como mostrar tudo, levando em consideração questões internas íntimas, mas procuro apontar os caminhos que trilhei para construir esse trabalho, dando importância também para: anotações, dúvidas, angústias, interrelações com disciplina do programa de mestrado, e a dialética constante com os materiais e os conceitos que a obra pode apresentar. Dessa forma:

Os estudos de processo, como parte de sua própria metodologia, necessitam observar o modo de ação do artista, que é, muitas vezes, tratado como sendo somente desse método que o artista lança mão. É com essa preocupação que se pergunta se o artista faz ou não esboços e anotações, quais as cores de canetas usadas e quais são seus horários de trabalho, estamos, agora, no campo da rotina de trabalho: como e quando a obra é construída. É importante ressaltar que a ideia de método, como está sendo colocada nesse primeiro momento, não está ligada ao conceito de ordem, em oposição à "bagunça", nem à ideia de rotina rígida e fixa... Não se pode negar que a produção da obra vai se dando por meio de uma sequência de gestos e, quando acompanhamos um processo, percebemos certas regularidades no modo do artista trabalhar. São recorrências de seu modo de ação, com marcas de caráter prático. São gestos, muitas vezes, envoltos em um clima ritualístico. (SALLES, 2013, p. 65)

Nesse procedimento metodológico, foram muitos experimentos até chegar num trabalho que dialogasse e fortalecesse a obra da carranca, cada material experimentado eram novas descobertas. O encontro e desencontro dos exercícios é um processo inspirador, pois, consegue-se conectar a obra com outros conceitos, mostrando o percurso criador do artista.

Para criar o trabalho Carvão de São Francisco, passei por outros estudos, inclusive pensei na possibilidade de minimizar a grandiosidade do rio, em apenas no espaço da barra de grafite para desenho Figura 78, abri sucos, criando baixo relevo, e formando o desenho geográfico do rio. Esse trabalho foi um dos exercícios que fiz sobre o conceito operacional da obra, reflito sobre a ideia do efêmero, o carvão toma a posição de alerta numa situação em que o rio também pode se acabar. Há o redimensionamento brincando

com as escalas gigantescas reduzidas a sete centímetros, cunhado no próprio carvão o rio tende a se desfazer no instante em que o grafite vai se desmaterializando. Ao abrir os sucos na barra de grafite, dialogo com a lenda de lati, na qual os passos dos guerreiros criaram sucos, formando o rio São Francisco, só que aqui o rio é criado pelas cachoeiras de lagrimas de desespero, de angústia, ao ver o Velho Chico nessa situação as lágrimas secaram deixando apenas o vale sem lágrimas.

Figura 78 – KOH-I-NOOR-GRAPHITE*4390/6B – Tamanho 7 cm, 2018.



Fonte: Foto do autor – Exercício sobre o conceito operacional da obra.

Esses experimentos foram de grande relevância para a prática e reflexão da poética dentro da dissertação, proporcionando um norteamento para a pesquisa, aprofundando nas questões que estavam relacionadas ao objeto estudado. Com isso, aumentei o interesse para explorar mais o carvão, que foi desdobrando-se e pouco a pouco expandindo-se em múltiplas direções, inclusive, apontando o rio São Francisco como possível fio condutor da pesquisa, ao estendê-lo como engendrador de significado vital para o processo. Essa disciplina abriu portas, potencializou a investigação e a materialidade do carvão, sendo assim, foi possível aproximar ainda mais a carranca e o rio, conectando-os através do material, formando o carvão de São Francisco.

Esse trabalho possibilitou o desenvolvimento como procedimento metodológico, foi uma forma de percurso que encontrei para dar prosseguimento na pesquisa, criando um rio próprio, sempre interligado ao rio São Francisco, ressignificando um desdobramento extra rio, o rio carvão.

É pertinente mencionar como a pesquisa e o refletir sobre os materiais são significantes para apontar formas metodológicas sugeridas pela pesquisa, isso é possível, porque, esses materiais dizem muito sobre o que estou pesquisando, o carvão, o papel, o desenho do rio feito de carvão, como elementos próprios da minha pesquisa. Apesar disso, esse método foi a maneira que encontrei para chegar nesse processo, que talvez esteja conectado, com o desenvolvimento processual de outros artistas, que Salles (2006), não determina fórmulas prontas, isto é cada pesquisa requer uma metodologia própria, não encerrada em si mesma.

No rio carvão foi feito o mapeamento das principais cidades ribeirinhas, ajudando a apresentar a história das obras em processos Figura 79.

Figura 79 – Detalhe - Carvão de São Francisco, (2018).



Fonte: Foto do autor

4.4 O CARVÃO COMO MATERIAL E AS CARRANCAS COMO INSPIRAÇÃO DE REFLEXÃO CRIATIVA

O material poético que utilizo para dar vida às esculturas é o carvão. Ele possui várias características e utilidades, no dia-a-dia é empregado como combustível de aquecedores, churrasqueiras, lareira, e fogões movidos a lenha, além de abastecer alguns setores industriais, como as siderúrgicas.

“O carvão, além disso, é usado também na medicina, nesse caso passa por outros processos, transformando-se em carvão ativado, proveniente de determinadas madeiras de aspecto mole e não resinosas. Esse material tem sido usado desde a Antiguidade, como na civilização egípcia, que aplicava o seu uso difundido na purificação de óleos e uso medicinais. Na Segunda Guerra serviu para a retirada de gases tóxicos a partir de sua elevada capacidade de absorver impurezas sem alterar sua estrutura, em razão de sua composição porosa”⁸⁰.

“Os índios no Brasil utilizam do carvão vegetal com mistura de substância com gorduras de animais com a finalidade de combater doenças como tumores e úlceras. O carvão também se destaca na condução de oxigênio e um eficiente disseminador de toxinas. Diante de várias indicações positivas do carvão, pode-se destacar o seu uso no tratamento de dores estomacais, mau hálito, aftas, gases intestinais, diarreias infecciosas, desinteria hepática e intoxicações. São exemplos, para compreendermos a versatilidade desse material”⁸¹.

Apesar disso, o carvão vegetal, é uma matéria expressiva para ser explorada, principalmente referente a sua importância para os processos do ensino e da pesquisa nas artes visuais, tornando seu estudo relevante, visto que proporciona um conhecimento significativo para as manifestações artísticas, como por exemplo, na arte rupestre, quando

⁸⁰ Fonte: Brasil Escola, <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/carvao-vegetal.htm>, acesso em: 22 jun. 2020, às 12:40

⁸¹ Fonte: Brasil Escola, <https://brasilecola.uol.com.br/geografia/carvao-vegetal.htm>, acesso em: 23 jun. 2020, às 12:58

nossos ancestrais dominaram o uso do fogo, conseqüentemente descobriram o carvão e os ossos carbonizados, que foram provavelmente os primeiros lápis conhecidos na pré-história, usados como técnica de desenho e pintura registrando animais, ora cenas da vida pré-histórica, como danças, lutas, caça, sexo e parto nas paredes das cavernas⁸². Provavelmente, um dos materiais mais antigos na história da arte.

Antes de ser transformado em carvão, a madeira é composta basicamente de oxigênio, água, carbono, hidrogênio, nitrogênio e sais minerais que certamente são: hemicelulose, celulose e lignina⁸³, substâncias que, ao entrarem em contato com o aquecimento, se degradam e se tornam ricas em carbono, formando por meio da lignina, o carvão. Nesse processo foram utilizados outros tipos de carvão: o carvão prensado, o lápis de carvão e o carvão comprimido, que é produzido com pigmentos e aglutinante.

No método de carbonização na carvoaria, depois da madeira colocada no forno, a incineração é feita em baixa temperatura, a primeira fumaça a sair indica a perda de umidade. Quando a fumaça parar de sair é sinal que o carvão está pronto, pode ser observado na Figura 80.

O tempo máximo de carbonização depende, podendo variar de acordo com a espessura, tipo de madeira, e sua umidade. A madeira mais seca carboniza mais rápido. No entanto, para obter diferentes tipos de carvão, depende dos vários tipos de madeira, por exemplo: algaroba, carvalho entre outras são madeira duras, conseqüentemente o carvão será mais compacto, já as madeiras como umburana, eucalipto, goiabeira, entre outras, o carvão dessas madeiras é mais macio.

As carrancas foram construídas com esse carvão que foi produzido na carvoaria, derivado da madeira da Algaroba.

⁸² Parque Nacional Serra da Capivara, o maior parque de pintura rupestre do mundo, Piauí/Brasil, <http://fumdam.org.br/>, acesso em: 22 jun. 2020, às 19:48;

⁸³ É uma macromolécula tridimensional amorfa encontrada nas plantas terrestres, associada à celulose na parede celular cuja função é de conferir rigidez, impermeabilidade e resistência a ataques microbiológicos e mecânicos aos tecidos vegetais. A lignina representa entre 18% e 35% da massa seca da parede celular dos vegetais. <https://www.infoescola.com/compostos-quimicos/lignina/>, acesso em: 22 jun. 2020, às 20:10;

Figura 80 – Processo para fabricação do carvão, a partir da madeira da algaroba, (2019).



Fonte: Fotos do Autor.

Este processo para fabricar carvão foi feito pelo senhor Valmir, que herdou essa técnica do seu pai, dando prosseguimento até hoje, esse trabalho gera renda, de onde ele consegue tira o sustento para a sua família. O carvão foi produzido no distrito de Mandacaru I, em Juazeiro/BA. Fiz questão de conhecer e verificar o processo que o senhor Valmir faz, principalmente para garantir que o carvão fosse derivado da madeira da algaroba. Pois, devido a fiscalização do IBAMA, não é permitida a extração de madeiras de plantas nativas da região da Caatinga. Então, acompanhei de perto todo o trabalho, registrando cada etapa, e sensibilizando-o, para que continue utilizando a madeira da algaroba. Pois, o carvão produzido dessa árvore, agrega valor para a minha pesquisa. Existem também outras formas ecológicas para fabricar o carvão⁸⁴.

⁸⁴ Produção sustentável de carvão vegetal. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=lpp4bPXPxrw>, acesso em: 19 jun. 2020, às 12:27;

O carvão que usei para criar as carrancas, foi exclusivamente derivado através da madeira da Algaroba. Essa é uma planta emblemática para a pesquisa, pois, muitas pessoas confundem-na, acreditando ser uma árvore nativa do nordeste brasileiro, especificamente da caatinga, mas isso, é um equívoco, porque essa árvore é originária do deserto do Piúra, no Peru e encontrada também em outros países da América Central.

No Brasil, é cultivada, principalmente, na Região Nordeste, sendo que a sua introdução ocorreu a partir de 1942, em Serra Talhada, PE, com sementes procedentes de Piúra, no Peru. Existem também registros de duas outras introduções que foram realizadas em Angicos, RN, em 1946, por meio de sementes oriundas do Peru e, em 1948, com sementes do Sudão. A partir daí, sua expansão para os demais estados ocorreu através da regeneração natural e plantios. (RIBASKI, 2009, p. 1-2)

A Algaroba veio para o semiárido brasileiro na década de 40, com a finalidade de fornecer alimento para os animais no período da seca. É uma planta que pode ser explorada de várias formas, e que produz muitos benefícios para a agropecuária e para o homem, mas, devido a disseminação desenfreada, ocorre o fenômeno da invasão biológica dessa planta Figura 81, que vem causando problemas na vegetação da caatinga, na bacia hidrográfica especificamente na mata ciliar do rio São Francisco.

Figura 81 – Invasão Biológica da Algaroba, Mandacaru I, Juazeiro/BA, (2019).



Fonte: Fotos do Autor.

Como exemplo, o vale do Salitre em Juazeiro/BA é uma região com bastante foco dessa invasão, inclusive a sua propagação possivelmente contribuiu para o enfraquecimento do rio Salitre, que hoje não consegue mais desembocar no Velho Chico.

A maior contribuição para o processo de invasão ocorre pela dispersão das sementes. Como os bovinos, muares e caprinos não são capazes de digerir totalmente as vagens da algaroba, ocorre a disseminação das sementes nos esterco. (RIBASKI, 2009, p. 3).

Com essa proliferação descontrolada, ela vai se multiplicando, pois, é fácil a sua adaptação, além de ser bastante resistente. Quando chega na fase adulta, cerca de dois anos, a Algaroba consome em média duzentos litros de água por dia, no período de estiagem, a mata nativa da caatinga cai toda as folhas, com o intuito de poupar água, mas, com a algaroba acontece o contrário absorvendo toda a água ela se mantém com a folhagem verde o ano todo. Outro agravante, é que essa árvore libera uma espécie de toxinas através das suas folhas, não permitindo que nenhuma outra planta nasça em baixo dela e nem ao seu redor.

As espécies invasoras apresentam uma grande capacidade de adaptação ao ambiente onde foram implantadas, efeito esse verificado principalmente em regiões degradadas. Algumas dessas espécies têm a capacidade de liberar toxinas que impedem que outras plantas cresçam nas suas imediações o que pode ser entendido como uma forma de [alelopatia]⁸⁵. (ZILLER, 2001, p. 77-79).

No estudo sobre alelopatia, a Algaroba, estabelece uma relação negativa com as demais plantas, tornando-se uma planta predatória, quase um sistema de parasitismo, com infestações que sufocam e aniquilam as plantas nativas da Caatinga. Podendo ser observada na Figura 81, como a Algaroba vem invadindo o espaço da vegetação nativa, fixando-se como uma praga, podendo até contribuir para a extinção de algumas espécies da Caatinga, que é o único bioma exclusivamente brasileiro.

Diante da abordagem sobre a invasão biológica da Algaroba, foi “importante” o conhecimento dessa planta, visto que, a utilização dessa madeira agrega valor para a pesquisa. Quando pensei em utilizar o carvão, fazendo uso da sua materialidade, através da forma das carrancas, para falar sobre os problemas ambientais que degradam o rio São

⁸⁵ Do grego *allulon*, que significa oposto, e *patos*, *pátio*, que significa sofrimento, é um termo criado em 1937 pelo pesquisador austríaco Hans Molisch para designar o efeito favorável ou desfavorável de uma planta sobre outra. <https://www.ecycle.com.br/6489-alelopatia.html>, acesso em: 24 jun. 2020, às 17:31.

Francisco, foi uma angustia, pois, era uma incógnita, visto que, era necessário escolher uma madeira adequada, para ter coerência no discurso sobre a obra e principalmente, zelar pela consciência ambiental do Velho Chico e do bioma da Caatinga, e sobretudo averiguar quais as políticas ambientais que regularizam a extração de madeira, como a Lei do Código Florestal nº 4.771/65⁸⁶, sendo complementada pela Instrução normativa nº 8, de 24 de agosto de 2004⁸⁷.

Desse modo, o carvão extraído da madeira da Algaroba surgiu como uma luva para a pesquisa, possibilitando um diálogo mais coerente com o processo poético da obra. Não obstante, foi um momento difícil, pois, as peças do quebra-cabeça não se encaixavam, porque, faltava fortalecer a parte conceitual da obra. No entanto, não podia fazer as esculturas com o carvão derivado de madeiras nativas, e o carvão que é vendido não se sabe a procedência do mesmo, visto que, infelizmente existe o desmatamento ilegal de madeiras nativas da Caatinga, como a Umburana, Baraúna, Caraiibeiras, entre outras, então, para essa pesquisa não fazia sentido utilizar do carvão procedente dessas madeiras, porque enfraquece o processo de criação.

Depois de muitas reflexões, em um determinado momento indo para o trabalho em Juazeiro/BA no distrito de Goiabeira II/Salitre, deparei-me com uma vegetação exuberante da Caatinga, mas infelizmente estava infestada pela Algaroba, aquela visão me incomodava, o contraste era gritante, a mata da Algaroba era como uma cicatriz entre as plantas nativas. Então, comecei a investigar como esse fenômeno aconteceu, busquei orientações através de palestras com profissionais do IRPAA – Instituto Regional da Pequena Agropecuária Apropriada. Foi a partir desse momento que tomei conhecimento sobre todos os agravantes que essa planta causa no bioma da Caatinga devido ao crescimento desordenado. Com essas informações foi possível preencher essa lacuna, no qual, pude dar continuidade com a pesquisa.

⁸⁶ Lei código florestal nº 4.771/65, Art. 12. Nas florestas plantadas, não consideradas de preservação permanente, é livre a extração de lenha e demais produtos florestais ou a fabricação de carvão. Nas demais florestas dependerá de norma estabelecida em ato do Poder Federal ou Estadual, em obediência às prescrições ditadas pela técnica e às peculiaridades locais.

⁸⁷ Art. 1º O plantio e condução de espécies florestais, nativas ou exóticas, com a finalidade de produção e corte, em áreas de cultivo agrícola e pecuária, alteradas, subutilizadas ou abandonadas, localizadas fora das Áreas de Preservação Permanente e de Reserva Legal, são isentas de apresentação de projeto e de vistoria técnica.

O interesse pelo carvão, foi proporcionando um pensamento em construção, uma modelagem, voltada para a criação artística, assim como a integração com outras esferas do conhecimento, possibilitando a verticalização da inter-relação em rede, fortalecendo a poética da obra.

A necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. (SALLES, 2006, p. 10).

Essas conexões em rede estão presentes no trabalho, formando um conjunto de diálogos com as mais distintas áreas, inclusive há intersecções com outros conhecimentos que não percebemos. Portanto, devemos refletir sobre a criação com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados, uma teorização que se ocupa dos fenômenos dos processos, gerando metodologias para pensar sobre a criação da obra.

Todas essas informações, como construção em rede, memória afetiva, problemas ambientais, entre outros, foram importantes para explorar a maneira de construção do processo criativo. Entretanto, a obra não surgiu como um passe de mágica, foram muitas dúvidas, incertezas, fragilidades, até chegar nessa construção criativa.

Por exemplo, a primeira carranca que fiz na Figura 82, pode-se dizer, que foi a gênese física desse trabalho, digo isso, porque antes da obra se concretizar, primeiro ela passa pela incubação mental, sendo gestada na mente, fazendo relações com vários materiais, conceitos, sentimentos, formas, histórias, lendas, enfim, parece ser um caos na mente, até que o artista comece a esculpir no mundo mental.

Salles (2006) descreve que muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo.

Figura 82 – A Primeira Carranca de Carvão, (50x20x15 cm) 2014.



Fonte: Foto do Autor.

Reflexionando sobre isso, o objeto artístico pode ser gestado nesse emaranhado de informações, mas, depois de um tempo forma-se uma organização que é necessária para pôr em ordem todo o processo. Quando Salles (2006) fala do caos ao cosmos, isso também diz respeito ao meu processo, pois é do caos que surge todas as coisas. E pensando em arte como processo de criação é significativo refletir da mesma forma sobre outros dois conceitos de fluxo e refluxo, porque pode ser que o fluxo, a priori, não é suficiente por si só, para dar conta da criação das obras, é necessário ter um refluxo para afirmá-lo, negá-lo, interrogá-lo, investigá-lo, ou vice e versa, esses processos podem estar em constantes estados de circuitos criativos, não só com o trabalho individual, mas, com o processo criativo de outros artistas. Porém, dentro desses percursos é importante falar sobre o estudo dos materiais empregados nesta pesquisa e os diálogos entre eles.

A flexibilidade de aplicação e condução dos materiais para concepção da obra em processo de criação é indispensável, visto que, pensa-se na pesquisa como um sistema orgânico, que pode sofrer alterações diversas, refletindo sobre isso, atentei-me sobre a escolha dos materiais, porque eles contam uma história, e precisam estar em consonância poética, em alinhamento com o processo.

Por exemplo, a primeira carranca que fiz na Figura 82, foi o primeiro *insight* que tive para fazer a carranca de carvão. Naquele momento, não pensei sobre a importância dos diálogos estabelecidos entre os materiais, queria ver o resultado, a escultura pronta. Então, como foi o início, entendo como uma forma de estudo, sendo que, a obra foi sofrendo algumas alterações, com relação a forma e principalmente na substituição de alguns materiais. Apesar disso, a realização da técnica está pautada na seleção adequada de cada carvão, como também na aplicação do aglutinante com o uso da cola quente Figura 83.

Figura 83 – Cola Quente, Processo de criação da Carranca de Carvão, (2015).



Fonte: Steffane Leal.

Entretanto, depois de algumas conversas com a Professora Nanci Santos Novais, chegamos à conclusão que a cola quente, mesmo desempenhando boa função, era um material que destoava completamente da pesquisa, principalmente sobre o conceito da obra, porque a cola quente (material sintético), entrando em contato com o carvão (material orgânico), causava desarmonia, ou seja, os materiais não agregavam valor para a pesquisa, pois, apresentavam afinidades distintas entre eles. Outro ponto, é referente a textura e brilho desses materiais, o carvão por sua vez com uma textura áspera e opaca, e a cola quente, com uma textura lisa translúcida e brilhante, como podemos observar na Figura 84. Com essas observações surgiu outra incógnita, qual material deveria substituir a cola quente? Mais uma vez, tinha outro problema para ser solucionado.

Diante dessa situação, precisávamos encontrar um aglutinante com poder de aderência, proporcionando firmeza e solidez para a obra. E principalmente, pesquisar materiais que dialogasse com o conceito da obra.

Figura 84 – Máscara Carranca Matusqueira, (2018).



Fonte: Foto do Autor. Dimensões (80x35x25 cm).

Esse desafio para encontrar outro tipo de cola, só foi possível através de pesquisas, e com ajuda de alguns artistas pesquisadores, como a Professora Nanci Novais e o Professor Anderson Marinho. Depois de testar vários materiais, através de tentativas, entre erros e acertos, chegamos à utilização de materiais viáveis, encontramos um aglutinante natural especial, mais adequado para essa proposta. Esse aglutinante é formado por: cera de abelha, cera de carnaúba e breu, numa proporção de um para um, criando uma cola resistente e maleável Figura 85, e para ficar com a tonalidade preta utilizei o carvão triturado.

Figura 85 – Materiais para fabricação da Cera, (2019).



Fonte: Da esquerda para a direita, temos: Pó de Carvão, Cera de Abelha, Cera de Carnaúba, Breu e o resultado da união desses materiais. Foto do Autor.

Como mencionei, essa “cola” foi criada através do método de erros e acertos. A priori, comecei utilizando a cera de abelha, mas, com a alta temperatura na cidade de Juazeiro/BA, a escultura ficava mole porque a cera de abelha amolecia, então, acrescentei outro material que foi a cera de carnaúba, com o intuito de encorpar a mistura, mas, mesmo assim ela continuava ficando mole. Todavia, tinha que encontrar um material que pudesse dar rigidez, então, lembrei que nas aulas de gravura em metal, é utilizado o pó de breu para criar uma camada nas chapas, foi a partir da experiência com outras disciplinas que tive o conhecimento do breu. Para minha surpresa, o breu funcionou perfeitamente, além de

combinar com os outros materiais, ele foi responsável por completar a fórmula, criando uma cera maleável e com rigidez.

A Preparação desse aglutinante segue algumas recomendações específicas, por exemplo: coloca-se todos os materiais dentro de um recipiente de metal aquecido no fogo em banho maria, a quantidade é de um para um, deixando-os derreter até atingir uma mistura homogênea, em seguida, é acrescentado o pó de carvão até alcançar uma tonalidade preta, misturando bem até tingir toda a cera. Logo após, a cera líquida é colocada em uma fôrma⁸⁸, após o resfriamento ficam prontos para serem usados Figura 86.

Figura 86 – Processo criativo de Cera Especial, (2019).



Fonte: Carvão Triturado, Recipiente com (Cera de Abelha e de Carnaúba, Breu), Fôrma de Silicone, Bastões de Cera. Foto do Autor e Steffane Leal.

⁸⁸ Tive que confeccionar uma fôrma específica – fiz o molde de silicone dos bastões da cola quente, com o intuito de substituí-los pelos bastões de cera, mas, aproveitando a pistola para aquecer os novos bastões de cera.

Com ação e perseverança, aos poucos os materiais para construir a carranca foram criando conexões mais fortes e uniformes para a pesquisa, esses diálogos entre os materiais, de alguma forma, contribuíram para o processo de criação das obras, proporcionando experiências relevantes endossando o trabalho, principalmente, no que diz respeito aos desafios e na tentativa de solucioná-los.

Após a criação desse aglutinante, foi possível averiguar um melhor diálogo entre a cera e o carvão, pois, estes são oriundos de matérias orgânicas, criando afinidades. Sendo assim, a aplicação da técnica entre o carvão e cera, soou com mais leveza, visto que, o próprio trabalho pedia uma linha mais limpa, especialmente para falar como mais propriedade e cuidado sobre a problemática que o Velho Chico vem enfrentando, possibilitando ao trabalho mais coerência.

Mas, ainda falando da técnica, houve também a necessidade de criar uma ferramenta específica chamo de “Ferro-Mole” para auxiliar no processo de colagem do carvão, porque a cera que foi criada derretia muito rápido quando usada na pistola, então precisava fazer alguns ajustes com essa ferramenta Figura 87.

Figura 87 – Ferro-Mole, ferramenta para construir carranca, 2019.



Fonte: Ferramenta para aquecer a cera e colar o Carvão. Foto do Autor.

Para criar essa ferramenta, utilizei um pedaço da folha de zinco, que é usada para fazer calha em residências, fiz um corte no formato de funil, depois para fazer a ponta aproximei as extremidades sem fechar totalmente, deixando um estreito espaço entre elas e um pequeno buraco na ponta, para passar a cera quente. Na outra extremidade fechei completamente para armazenar a cera aquecida, e na parte superior uma abertura para colocar a cera já preparada, coloquei também um suporte de madeira para servir como cabo, pois a parte de metal esquenta muito para derreter completamente a cera. A sua utilização é bem simples, basta colocar a parte de metal no pavio aceso, para derreter a cera, assim que ela estiver bem quente saindo fumaça, é o ponto ideal para fazer as correções na carranca de carvão Figura 88.

Figura 88 – Aplicação da Cera com Ferro-Mole, 2019.



Fonte: Foto Steffane Leal.

O processo crítico da criação artística é um universo de descobertas, desde que o artista esteja atento as mudanças de comportamentos dos materiais em relação ao conceito da obra. Foi através dessas experimentações, que a linha do tempo da obra foi sendo modelada, pois, as análises, as observações e alterações contribuíram para revestir a obra e o seu conceito com plasticidade e continuidade. Isto é, pensando a criação como um processo em construção, que pode sofrer adaptações quando necessárias, nesse caso aconteceu na relação direta com a escolha dos materiais, desde a seleção da madeira da algaroba, a cera e ferramentas proporcionando fluidez, interação e compreensão inseridos nesse trabalho escultural.

Dentro da Escultura, existem muitas técnicas para realizar obras tridimensionais, como: a Talha, a Modelagem, a Cinzelação, a Fundição, entre outras, mas, para falar do processo de criação das carrancas, a técnica que mais se aproxima do meu processo é a técnica de Construção, que consiste na aglomeração de partículas ou montagem.

Então, dentro dessa técnica de construção tive que criar adaptações específicas para esse processo de montagem das carrancas, são características próprias para executar o que estava pensando. No entanto, durante o percurso surgem desafios, como já citei anteriormente. Depois de ter suplantado esses desafios, passei a pensar como o meu processo de criação se desenvolve, qual o percurso que ele segue, até chegar na forma das carrancas?

Pensando nisso, tive que fazer um mapeamento do processo de construção das obras, porque as questões que envolviam a madeira, o carvão, o aglutinante, foram ajustadas de alguma forma. Entretanto, faltava mergulhar mais no aspecto do fazer artístico. A técnica que desenvolvi para criar as carrancas de carvão é bem singela, não há nada de especial, ela se aplica aglutinado carvão por carvão com a cera até chegar no formato da carranca, isto se configura a parte básica para construir todas as peças.

Há outros aspectos que merecem ser destacados para ter um melhor entendimento desse percurso. Inclusive, tudo que já mencionei como a memória afetiva, as carrancas e os problemas que o rio São Francisco vem enfrentando fazem parte da estrutura conceitual dessa pesquisa, sempre através do método teórico-prático. Sendo assim, tentarei expor como a construção das peças aconteceu na prática.

Para o início de qualquer carranca feita de carvão, sempre tomo como referência as lendárias carrancas do rio São Francisco, elas são a principal base para as minhas criações.

Utilizo também de outros suportes: antes de partir para a materialidade de fato, trabalho a obra no campo da mente, raramente faço algum esboço ou modelagem previamente. Trabalho com o conceito do acaso, no campo da incerteza, como intervenção do imprevisto, no qual, vou colando cada carvão, e deixando que o próprio material revele a obra, lógico que na mente surge algumas configurações pré-estabelecidas, como por exemplo: vou esculpindo alguns formatos e tipologias, como tamanho, se vai ter a boca mais aberta ou mais fechada, olhos grandes ou pequenos, qual o formato dos dentes, enfim, existe uma pré-formatação no mundo mental, mas a obra só se revela por inteira devido ao formato que cada carvão vai agregando a escultura, pois tiro proveito ao máximo do formato de cada carvão.

Sem desbaste, tento utilizar da forma que o carvão se apresenta naquele momento, ele é aglomerado de tal forma, até obter a estrutura tridimensional desejada Figura 89. É no acaso do processo que encontramos soluções:

Essa intervenção do acaso é observada nos relatos dos artistas dos imprevistos externos e internos ao processo, que são enfrentados de diferentes maneiras e recebem tratamentos diversos; podem, porém, ser responsáveis por interessantes descobertas. Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo. (SALLES, 2006, p. 16).

Salles (2006) aponta ainda para a consideração de outros aspectos do processo criativo como a casualidade, que age aumentando a variedade do mundo; abdução – denominado entrada de ideias novas –, um processo de formulação de hipóteses responsável pela introdução de novas ideias; ausência de hierarquia, na medida em que toda cognição é feita de signos e, portanto, têm o mesmo valor; e comunicação, uma vez que por ser uma teoria da interpretação, a semiose seria também uma teoria da comunicação.

Figura 89 – O acaso no Processo de Criação da Carranca, (2019).



Fonte: Steffane Leal.

No momento da criação tento deixar o processo bem flexível, podendo a obra em estágio de construção, através dos materiais, revelar e velar outros caminhos. A carranca feita de carvão instiga devido a forma como é construída, pois, sugestiona vários caminhos, mesmo assim, existe um método que vou seguindo, seleciono cada carvão de acordo com o formato, para encaixar na forma da carranca, evitando ao máximo fazer desbastes ou cortes. Resumindo:

No Gesto Inacabado, demos destaque a esse trajeto com tendências incertas e indeterminadas, que direcionam o artista em sua incansável busca pela construção de obras que satisfaçam seu grande projeto poético; construção essa, fortemente marcada por questões comunicativas. (SALLES, 2006, p. 7).

Penso que, o fato de deixar o carvão como ele se encontra, sem sofrer alterações, vai criando formas e texturas diferentes, inclusive sugestionando outros formatos para a escultura. Mas, tento explorar ao máximo da materialidade do carvão enquanto matéria expressiva, bastante rica em textura, assim como a sua tonalidade preta opaca. Sendo assim, a comunicação entre os materiais e o conceito da obra vão proporcionando mais nitidez para o artista.

Outro ponto sobre a construção das carrancas é com relação ao seu formato, que devido a técnica de construção, depois de pronta, ela apresenta-se com a configuração oca, sem nenhum preenchimento no interior do espaço, isso ocorre porque, os carvões são colados em blocos, criando uma parede, deixando a escultura vazia Figura 90.

Como as Carrancas de Carvão apresentam-se ocas, há uma ligação corporal entre as Carrancas tradicionais podendo ser a representação do corpo esquelético das Figuras de Proa do rio São Francisco, relacionando com o conceito de vida e morte, assim como, o trabalho Carvão de São Francisco Figura 42. A árvore vira madeira, que por sua vez transforma-se em carvão, o carvão vira brasas e as brasas decompõem-se em cinzas e as cinzas por sua vez retornam à terra para alimentar outras árvores. Assim as carrancas navegáveis do Velho Chico apresentaram talhadas na madeira, e por sua vez criei Carrancas de Carvão como uma outra figura imagética, sensibilizado com o maltrato do Rio. A energia presente na árvore até ser transformada em cinzas e depois retornar para a vida, nos faz pensar no poder da Arte, pois ela sempre se renova, mesmo com alto custo de resiliência, mas consecutivamente mostra caminhos novas formas de expressão artísticas que podem ser manifestadas de muitas maneiras.

Figura 90 – Carranca Queimada, Exposição Centro Cultural Justiça Federal - RJ, dimensões (1,20x0,45x0,30 m) 2015.



Fonte: Foto do Autor.

Para construir algumas carrancas, me inspirei no trabalho do Mestre Carranqueiro Francisco Biquiba de Lafuente Guarany, conhecido popularmente com Mestre Guarany, como já citei anteriormente. A maneira como ele dedicou a sua vida fazendo carrancas, chega nos emocionar. Motivado pelas suas obras construí uma carranca de carvão inspirado em um de seus trabalhos, a Carranca Salaô Figura 59.

Foi uma experiência arrebatadora, pois admiro muito o trabalho dele, além do mais, as suas carrancas foram criadas com formatos bem orgânicos, especialmente da 3ª fase, parece que ele aproveitava do formato da madeira para dar vida as suas obras. Outro ponto curioso do seu processo criativo era os nomes que ele batizava as suas carrancas, no qual, foi citado na página 94.

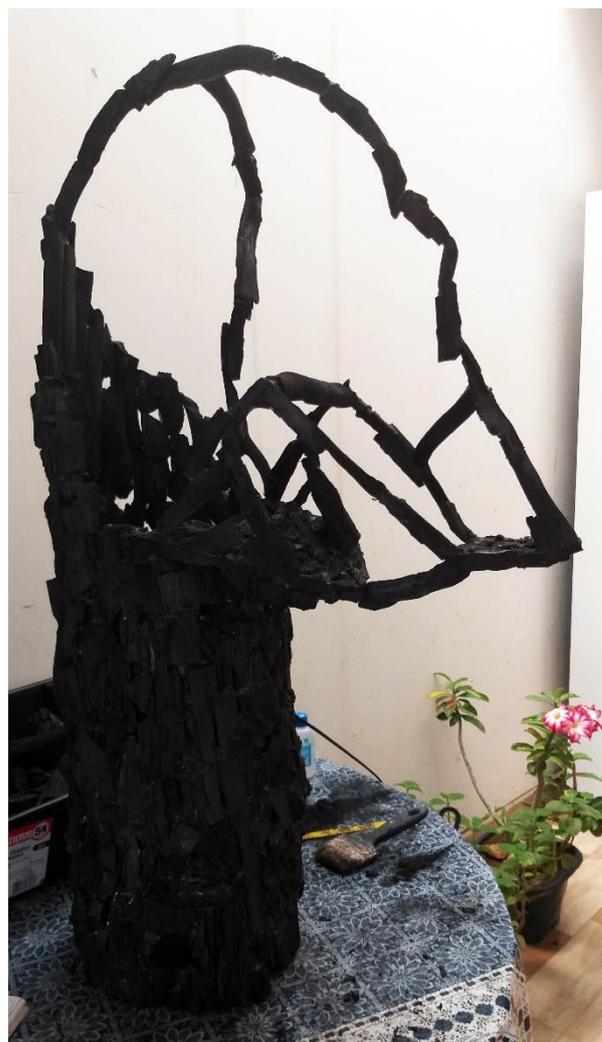
Nas Figuras 91 a 97 revelo como esse processo aconteceu, seguindo as técnicas de construção para criar as carrancas de carvão.

Figura 91 – Releitura da Carranca Salaô 01, (2019).



Fonte: Foto do Autor. Processo de criação

Figura 92 – Releitura da Carranca Salaô 02, (2019).



Fonte: Foto do Autor. Processo de criação

Figura 93 – Releitura da Carranca Salaô 03, (2019).



Fonte: Steffane Leal.

Figura 94 – Releitura da Carranca Salaô 04, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 95 – Releitura da Carranca Salaô 05, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 96 – Releitura da Carranca Salaô 06, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 97– Releitura da Carranca Salaô 07, dimensões (1,20x0,55x0,35 m) 2019.



Fonte: Foto do Autor.

Penso que para essa pesquisa, um dos pontos relevantes seja a força da carga expressiva do material, relacionados entre a textura e cor das obras. Assim também, quanto as provocações que a obra sugestiona. Com base na investigação da técnica detalhada, revelando diálogos entre a técnica e o conceito.

Outros aspectos também são revelados quando a obra participou de exposições, pois o retorno do público, proporciona outras intervenções que o artista pode explorar e aplicar em futuras obras, por exemplo, quando fiz uma Carranca com quase quatro metros de altura para participar da II Mostra Esculturas Monumentais do Rio, na praça Paris no Rio de Janeiro, que fez parte do circuito das Olimpíadas em 2016 Figura 77.

Em conversas com o público, várias pessoas sugeriram tocar fogo na obra, isso literalmente. Essa ideia pode ter ocorrido porque, o que é mais inerente do carvão? Senão a sua combustão! Isto está fixo no nosso subconsciente, mesmo trasladando esse material para o campo da arte, deslocando-o do seu local habitual, ainda assim sugere a queima. Isso também é tirar vantagem da memória da matéria, e quando se junta vários carvões formando uma carranca o que ela sugere é a obra incinerando-se, com isso pode-se refletir sobre vários conceitos operacionais, como – fogo, memória-cinzas, a plasticidade, fumaça-volátil, o efêmero entre outros. Ainda assim, essa é uma das inúmeras possibilidades de criar obras com a matéria carvão.

Pensando nessa possibilidade, recriei outra obra com 2,37 metros de altura, para a exposição como resultado dessa pesquisa. Para construir a obra, tive que pensar em uma estrutura de ferro, com o objetivo de dar suporte devido a quantidade de carvões. O tamanho em relação as outras carrancas, foi redimensionado com a intenção de amplificar ainda mais o conceito da pesquisa. Inclusive repensamos sobre a possibilidade de tocar fogo na obra, pois, queríamos que essa ideia continuasse reverberando no imaginário das pessoas, do público, pois, se essa ação acontecesse de fato, estancaria o imaginário, deixando o obvio acontecer.

Sendo assim, as Figuras 98 a 100, segue as etapas de construção dessa carranca. Foi feito uma armação metálica, revestida com tela, para receber os carvões. Com a intenção de facilitar o transporte da obra, ela foi dividida em duas partes.

Figura 98 – Processo de Criação, Carranca Grade, 01, (2019).



Fonte: Foto Steffane Leal

Figura 99 – Processo de Criação, Carranca Grade, 02, (2019).



Fonte: Foto Steffane Leal

Figura 100 – Processo de Criação, Carranca Grade, 03, (2019).



Fonte: Foto Steffane Leal

4.5 O GRITO DA CARRANCA

Sobre o olhar da crítica dos processos de criação artística, nos capítulos anteriores foi criado um arcabouço para contar a história da obra “Carranca Queimada”.

Sobretudo, continuaremos completando esse método: agora, falando das interrelações que envolveram o conceito na criação da carranca, interligadas com a questão ambiental do rio São Francisco, e diálogos com outros artistas.

Depois que criei a obra Carranca Queimada, percebi que o meu trabalho se aproximava com a poética de Frans Krajcberg, no que diz respeito a materialidade e ao conceito.

Em uma entrevista, Frans Krajcberg utilizou do seguinte discurso: "Como posso gritar? Se grito na rua, vão me levar ao hospital como doido. Eu gostaria de mostrar as três montanhas de corpos do campo de concentração... Então, trouxe comigo pedaços de árvores, que o fogo deixou, unidos em escultura, é o único grito que posso dar, para mostrar minha revolta contra uma sociedade"⁸⁹ Figura 101.

Nesse testemunho, Frans Krajcberg menciona a revolta que o artista sente ao ver a natureza sendo destruída. Através da Arte o artista com sua obra pode potencializar e impulsionar o sentimento de angústia. Com isso, percebi que a minha obra estabelece diálogo com o processo de criação de Frans Krajcberg.

Não obstante, a carranca queimada denota a situação de perigo, abandono da natureza, material como denuncia e transmitindo o Grito da Carranca Figura 102.

⁸⁹ Krajcberg - O Grito da Natureza. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=yXvaM_H1_As, acesso em: 20 jun. 2019.

Figura 101 – Obra de Frans Krajcberg, (2008).



Fonte: <https://bit.ly/3edBPZ1>, acesso em: 19 jun 2019.

Figura 102 – O Grito da Carranca, (2015).



Fonte: Foto do Autor

Na Arte Contemporânea, existe uma infinidade de ligações com inúmeros materiais, sendo assim, o carvão está presente como matéria prima para a poética da minha pesquisa, devido a sua versatilidade, possibilitando diversas inter-relações conceituais.

O processo de criação da carranca surge com o intuito de explorar as ligações entre o trabalho teórico-prático. Através de análise da técnica de construção das esculturas, assim como a parte conceitual que ressignifica as carrancas do Rio São Francisco. Especialmente por experiências vividas nas cidades de Juazeiro/BA e Petrolina/PE, confabulando esse mundo mágico do rio Opará.

Entretanto, na parte conceitual da obra, reflito sobre vários conceitos operacionais, como por exemplo: desmatar, invadir, polir, queimar, revitalizar, alertar, entre outros, mas, o conceito mais instigante talvez seja o efêmero, a fragilidade, proporcionando o poder de

alta combustão em diálogo com a situação do rio São Francisco, o qual vem agonizando há décadas. Sendo assim, o carvão toma a posição de denúncia e de alerta, numa situação em que o Rio também pode ser efêmero, se não tiver ações decisivas para a sua revitalização.

OPARÁ

Eis que do carvão, fruto da brasa extinta, e não das cinzas ouvem-se o renascer dos gritos de socorro em percurso caudaloso e também assoreado do Opará, em formas de Caveiras ocas de Carrancas espectrais carbonizadas em sua força agora frágil, quase roucas de tanto gritarem silenciosamente: “Salvem o Rio São Francisco!”. Rio - mar, “OPARÁ” que outrora os índios ancestrais viviam por te chamarem, oh! Velho Chico, o OPARÁ.

As eternas e sólidas Carrancas, símbolos de poder e proteção aos homens em suas naus contra os maus espíritos, ressurgem em frágil matéria carbonífera, Caveiras em preto-luto-carvão para chamar a atenção dos homens para cuidarem do Rio São Francisco. Pois estes mesmos indivíduos dantes protegidos pela força da Carranca, hoje se tornaram os algozes de quem estas, em sua velhice e decrepitude, devem proteger o São Francisco.

Da urgente necessidade de preservação do Rio, foi que veio à baila a poética recriadora das antigas e protetoras carrancas ora zoomorfas, ora antropomorfas. Outrora feitas de sólida madeira nativa da Umburana pelos Mestres Carranqueiros, nestes trabalhos foram usadas madeira da Algaroba por ser uma planta invasiva que destrói toda a caatinga. Agora se veem na condição de fracas e decadentes qual valores humanos em relação ao meio ambiente em tempos de globalização econômica, aonde se hasteiam a bandeira do sustentável quando conveniente lhe parece, ou meramente por modismos midiáticos.

O Mestrando em Processos Criativos em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFBA, Alex Moreira, expõe de maneira metafórica a realidade do São Francisco, personificando o sofrimento do rio em restos mortais de Carrancas, passíveis de se tornarem pó em suas obras de artes que elegem a impermanência como se lembrete de quão finito podem ser os recursos naturais se os homens não cuidarem dele a tempo.

Alex Moreira se vale de sua prática escultórica em prol da conscientização da sociedade para os valores imutáveis como o meio ambiente e sua importância à vida no planeta. Ele propõe sua crítica de forma simbólica, personificando como se em restos mortais de carrancas-caveiras, que se fazem tições apagados o atual estado de abandono do famoso Rio São Francisco, o OPARÁ.

Suas carrancas por vezes choram, por momentos calam-se, em outras ocasiões protestam sem se quer dizerem uma única palavra. Elas denunciam a ação predatória do homem capitalista, voraz, sem escrúpulos e sua perda total de valores.

Estas carrancas-carvão-caveiras são corpos escultóricos ancestrais ressurgidos da ignorância e da insensatez humana, que parece não mais se importar com nada.

(Ed Carlos Alves de Santana | Artista Plástico e Mestre em Artes Visuais em Processos Criativos pela EBA-UFBA).

Assim, a matéria carvão já tem uma memória, uma expressividade própria, que pode chegar a máxima transformação em cinzas. De caráter informativo e de cunho da arte como denúncia, a obra chama a atenção da sociedade alertando para um cuidado maior com os recursos naturais.

É sabido que ao trabalhar com o carvão referenciando o rio São Francisco, passa por todas essas questões: social, política, ambiental, entre outras. Por conseguinte, penso que ao utilizar o carvão no meu processo, ele esteja em algum momento mais relacionado com a questão ambiental e política, pois, reflete sobre a problemática em que o rio se encontra. Não é a minha intenção resolver todas essas questões, mas, tenho a intenção de chamar a atenção, sensibilizando a população e o poder público para refletir a respeito do Velho Chico, que é um bem comum e que precisa de cuidado.

Dessa forma, a Carranca Queimada surge como figura imagética, estabelecendo ligação com as lendas do rio, ressignificando a iconografia das carrancas. Utilizando-se do carvão vegetal como matéria prima para dar forma escultural as carrancas, dando outra roupagem para esse guardião das águas do Velho Chico, que surge não mais para espantar as lendas ribeirinhas, mas, para afugentar a inconsciência, a ingratidão, a inércia, a não preservação, a poluição, o assoreamento e o descaso para com o rio São Francisco.

5 EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL: “OPARA: ESCULTURAS EM CARVÃO” – Ressignificações das Carrancas do Rio São Francisco

A realização de uma exposição individual com a produção da prática artística, resultante da pesquisa, é um dos requisitos obrigatórios para a obtenção do Título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBA. Assim a exposição com o título **“OPARÁ: ESCULTURAS EM CARVÃO” – Ressignificações das Carrancas do Rio São Francisco** foi o resultado da minha pesquisa em processos de criação artística, onde apresentamos dez esculturas feitas de carvão vegetal no formato de carrancas, com tamanhos diferentes que variam entre 30 centímetros a 2,50 metros de altura.

A referida exposição foi realizada no MUNCAB – Museu Nacional de Cultura Afro-Brasileira, em Salvador BA, sob a curadoria da Profa. Nanci Novais, orientadora da pesquisa. Inaugurada às 12 horas do dia 12 de outubro de 2019, contou com a presença de um público, bastante representativo da área de artes visuais, um grande número de professores e colegas do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFBA, além de familiares e amigos.

Ocupando três grandes ambientes do referido Museu, a exposição foi montada utilizando a grande variedade do material produzido: as 10 (dez) peças escultóricas em dimensões variadas, um videoarte mostrando parte do processo. No piso de uma sala ampla foi instalado um texto de autoria do artista, plotado na dimensão de 4x4 metros; compondo outro ambiente estava exposto uma série de reproduções de fotografias plotadas com imagens das carrancas navegáveis no rio São Francisco de autoria do fotógrafo Marcel Gautherot. A parte do ambiente onde estavam expostas as esculturas foi montado todo material do percurso do processo criativo e da pesquisa teórica desenvolvido durante o curso, tais como livros, revistas, artefatos, rascunhos, desenhos, entre outros, que ficaram expostos em uma mesa de vidro. E também os trabalhos que foram feitos nas disciplinas; na parede escrito com carvão um pensamento de São Francisco de Assis, e outra frase da professora Nanci, ao lado foi plotado uma imagem do artista em processo de execução de uma das obras.

Registros da exposição.

Figura 103 – Cartaz de divulgação para a Exposição Opará, (100 x 80 cm), (2019).



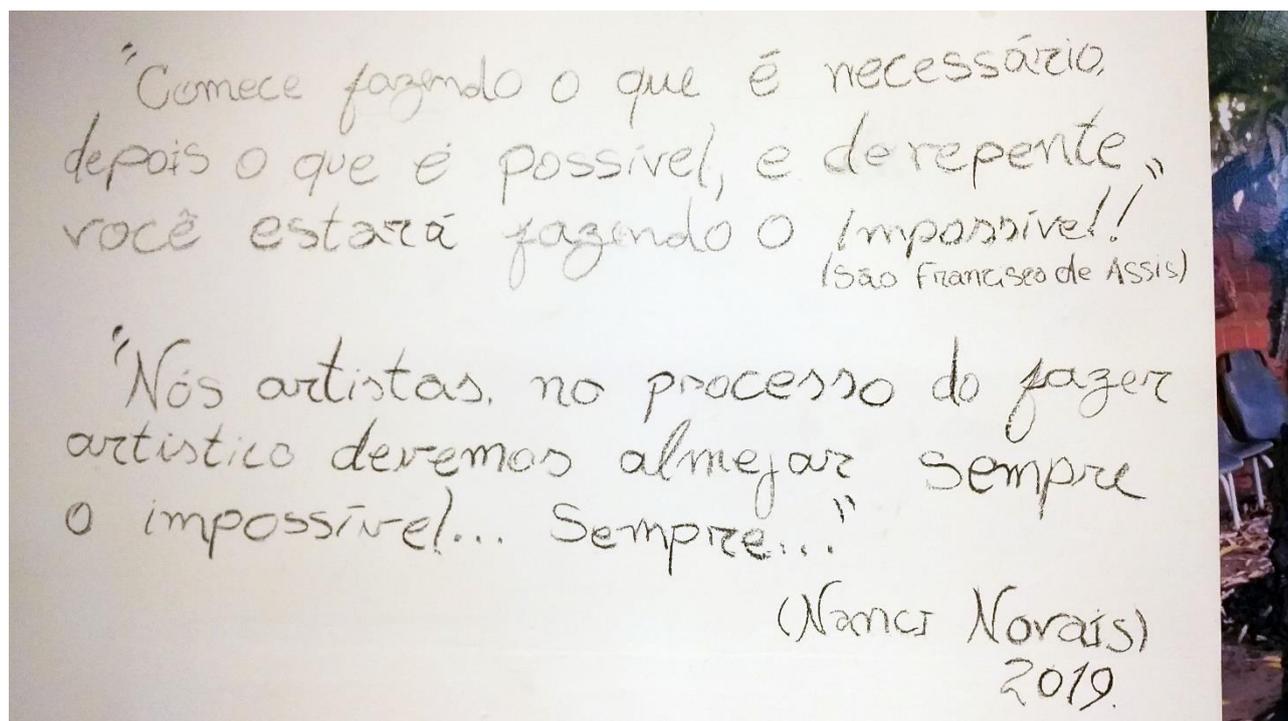
Fonte: Arte do Autor.

Figura 104 – Texto para a Exposição Opará, (80 x 60 cm), Curadora Nanci Novais, (2019).



Fonte: Foto do autor. Texto, Prof^a. Nanci Novais; Fotografia da carranca na embarcação: Marcel Gautherot.

Figura 105 – Frases transcrita na parede feitas com carvão para na Exposição Opará, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 106 – Exposição Opará 01, (2019).



Fonte: Foto Alan Alves

Figura 107 – Exposição Opará 02, (2019).



Fonte: Foto Márcio Jean.

Figura 108 – Exposição Opará 03, (2019).



Fonte: Autor desconhecido

Figura 109 – Carranca Queimada, Grande (2,37x1,07x1,02 m), Exposição Opará, 2019.



Fonte: Foto do Autor.

Figura 110 – Exposição Opará 04, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 111 – Carranca Queimada 01, Exposição Opará, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 112 – Carranca Queimada 02, Exposição Opará, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 113 – Carranca Queimada 03, Exposição Opará, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 114 – Mesa de Vidro, Documentos do processo de Criação, Exposição Opará, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 115 – Exposição Opará 05, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 116 – Exposição Opará 06, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 117 – Exposição Opará 07, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 118 – Carranca Queimada 04, Exposição Opará, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 119 – Carranca Queimada 05, Exposição Opará, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 120 – *Carvão de São Francisco*, papel, (120 x 9,9 cm) Exposição Opará, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 121 – Carranca Queimada 06, Exposição Opará, (2019).



Fonte: Foto do Autor.

Figura 122 – Videoarte, Exposição Opará, 4'29 min, (2019).



A Última Carranca, TV UFBA, também fez parte do Congresso Virtual da UFBA, Intervenção Artística. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=doQQjW8YCW0>, acesso em: 28 mai. 2020.

5.1 INTERVENÇÃO ARTÍSTICA: UMA PROPOSTA

A Intervenção Artística na Orla de Juazeiro/Ba e de Petrolina/PE, estava prevista para acontecer com algumas carrancas, entre elas a carranca grande (2,37x1,07x1,02 m), havendo também a interação de outros artistas, com músicas, apresentações teatrais, performance, declamação de poemas, cordel, repentistas, entre outros, acontecendo próximo as “barquinhas”.

Foi uma proposta que pensamos para acontecer logo após da Exposição em Salvador, mas devido a Pandemia Mundial do Covid-19, não foi possível a sua realização, pois, devido ao isolamento, todos as obras e materiais do meu processo ficaram no MUNCAB – Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira em Salvador. Com isso, fica a proposta para ser aplicada no futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa teórico-prática, na linha de Processos de Criação Artística, foi uma grande experiência para o meu crescimento e amadurecimento profissional como artista visual, pois tudo que foi produzido neste período do curso passou por uma mistura de sentimentos: angústia, incerteza, alegria, esperança, paciência, humildade entre outros. Passei por momentos difíceis que por hora pensei que não conseguiria terminar a pesquisa. Com todos os aparatos e pessoas ao nosso redor, tive a sensação que a pesquisa foi um processo interno solitário, onde, fui colocado frente a frente com as principais fragilidades do processo, o qual, tive que resolver sozinho.

Cada obra criada era um avanço formidável, visto que a caminhada ficava mais curta, então, segui esse método, fazer uma obra por vez, um dia após o outro, até concluir essa etapa. Em meio ao processo de criação, tinha as aulas para cumprir a carga horária. Morando em Juazeiro/BA, durante esse período, toda semana tinha que viajar para Salvador/BA para assistir as aulas, depois das aulas retornava para Juazeiro/BA, e assim aconteceu até a conclusão do Mestrado.

Todavia, muita coisa se passou para realizar o texto da dissertação e os trabalhos que foram apresentados na Exposição em Salvador, no MUNCAB – Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira. O mais importante é que tudo passa, e tenho a sensação de dever cumprido, levarei essas experiências para outros trabalhos artísticos, com a mente mais aberta com relação ao processo de criação, sabendo que ainda tem muito a ser explorado.

No momento que me dediquei para entrar no mestrado, sabia que era um processo de intensas correspondências, inclusive, imaginando que em algum momento a pesquisa poderia dar uma pausa, podendo enveredar por outros caminhos, até mesmo para pôr em xeque o meu processo de criação. Em algumas disciplinas isso aconteceu de fato como exercício. Não obstante, esta análise foi essencial, pois, pude-me distanciar do objeto, observá-lo de longe, de outra perspectiva, a fim de fazer projeções e regressões, especulando um fluxo e refluxo na tentativa de criar futuras obras. Mas, cada vez que ficava distante do objeto, tinha certeza que deveria seguir pesquisando sobre o processo de criação das carrancas através do carvão.

Deste modo, tinha que falar sobre a Arte das Carrancas, uma manifestação artística genuinamente brasileira, pois, existe pouco material acadêmico dando luz para esse tópico. Dialogar com esse tema das Carrancas, através da criação das Carrancas de Carvão para falar sobre os problemas ambientais que envolve o rio São Francisco foi um desafio muito grande, espero ter despertado nas pessoas mais sensibilidade para cuidar do Velho Chico.

A pesquisa sobre a Crítica do Processo de Criação Artística proporcionou um método para ser aplicado no meu trabalho, detalhando a minha pesquisa, dissecando a obra, observando-a nos mínimos detalhes, associando com a grande Rede de Criação. Com todos esses detalhes de investigação, abriu-se margem para futuros novos trabalhos. Levando em consideração a versatilidade do carvão, que pode ser utilizado de muitas formas dentro do campo da escultura. Aplicando a técnica aqui apresentada poderá construir outras formas esculturais. No entanto, a obra Carranca Queimada, pode ser apenas uma parte do Grande Projeto Poético do artista, no qual, vai se formando ao longo da vida, como menciona Salles (2006).

Dessa forma, na pesquisa poética, o artista debruça-se para criar a sua obra e ao mesmo tempo é preciso narrar o seu percurso criativo e analisar o que a obra para ele significa. O artista-pesquisador é sujeito-objeto de estudo da sua própria pesquisa e precisa saber clarear as linhas tortuosas que traça o seu trabalho poético. Contudo, aos poucos, fui percebendo como a arte de escrever e descrever sobre o processo de criação, tem muito a ver com a construção de uma escultura. É um trabalho de escultor, pois, o artista vai lapidando, modelando, esculpindo o texto, até surgir as primeiras formas, depois do texto formado, é necessário haver o duplo encaixe, entre a escultura textual com a escultura obra de arte. Um diálogo imbricado entre os métodos teórico-prático.

REFERÊNCIAS

Agência Nacional das Águas (ANA). 1 Vídeo (3:36 min). A Lei das Águas do Brasil. **Publicado pelo canal Anagovbr**, 2017. Disponível em <https://youtu.be/bH08pGb50-k>
Acesso em: 09 nov 2018;

'APROVADO' homenageia os 514 anos do Rio São Francisco. [S. l.]: Gshow, 05/10/2015. Disponível em: <http://gshow.globo.com/Rede-Bahia/Aprovado/noticia/2015/10/aprovado-homenageia-os-514-anos-do-rio-sao-francisco.html>. Acesso em: 10 out. 2018;

ARGAN, G. C. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992;

BARATA, Frederico et alii, **Artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro, Grupo Sul-América) 1952, v. I;

BARCA de alabastro. 2015. Fotografia. Disponível em: <https://image.slidesharecdn.com/tutankhamon-1222425857897364-9/95/tutankhamon-82-728.jpg?cb=1222400590>. Acesso em: 17 jun. 2019;

BARREIRAS. In: ENCICLOPÉDIA dos municípios brasileiros. Rio de Janeiro: IBGE, 1958. v. 20, p. 65-69. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv27295_20.pdf. Acesso em: maio. 2019;

BARROSO, Gustavo. **O livro dos enforcados**. Rio de Janeiro, G, M. Costa, 1943. 183 pp;
BAZIN, G. **Histoire de l'art**. Paris, Garamond, 1954. 462 pp;

BENJAMIN, Walter, **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. Textos escolhidos - In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980;

BIQUIBA. 4 abr. 1978. Fotografia. Disponível em: http://2.bp.blogspot.com/_3Z_9nUzGI4U/THW9b2UfcJI/AAAAAAAAAgo/aW2zYIPrj5c/s1600/GUARANY+3.jpg. Acesso em: 19 jun. 2019;

BLANCA, Brites, TESSLER, Elida (Orgs). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002;

BRASÃO-BRIGANTINA. 6 jun. 1581. Fotografia. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Brasao-Brigantina.png>. Acesso em: 6 out. 2018;

BURTON, Richard. **Viagens aos planaltos do Brasil**, 2ª ed., São Paulo: Ed. Nacional, brasileira, tomo III, v. 376, 1983, p. 11;

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997;

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005; Carrancas do São Francisco. 1 Vídeo (5:50 min). Carrancas do São Francisco. **Publicado pelo canal FulyFilme**, [s.d.] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vgvCHDxVAbI> Acesso em 24 out 2018;

CARRANCAS São Francisco. 11 jan. 2019. Fotografia. Disponível em: https://aventurasnahistoria.uol.com.br/media/_versions/legacy/2019/01/11/carrancassaofranciscocapa_widelg.jpeg. Acesso em: 5 out. 2018;

CARRANCAS. [S. l.], 2 mar. 2019. Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1078340275-carranca-mestre-davi-arteso-do-jacques-cousteau-calypso- JM?quantity=1>. Acesso em: 17 jun. 2019;

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 12. ed. São Paulo: Global, 2012;

CAVALCANTE, Neusa. **Codevasf 35 anos: uma história de trabalho e desenvolvimento**. Brasília: Codevasf, 2010;

CBHSF. **Regiões Hidrográficas**. [S. l.], 2 ago. 2018. Disponível em: <https://cbhsaofrancisco.org.br/o-cbhsf/>. Acesso em: 9 nov. 2018;

CELANO, Tomas. **Vida de São Francisco de Assis**. São Paulo: Editora Vozes, 2018;

CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de Arte. 2ª ed.**, São Paulo: Martins Fontes, 2001;

DA CUNHA, João Fernandes. **Memória História de Juazeiro**. Juazeiro/BA: p. 121. 1978;

DA SILVA, Wilson Dias. **Os remeiros do são Francisco**. Juazeiro/BA: pp. 41, 42.1982;

DESEMBARQUE. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61532/desembarque> . Acesso em: 04 de out. 2018;

DICIONÁRIO Ilustrado TUPIGUARANI. [S. /], 17 nov. 2017. Disponível em: <https://www.dicionariotupiguarani.com.br/section/o/>. Acesso em: 4 nov. 2018;

Dicionário Manuel Querino de arte na Bahia / Org. Luiz Alberto Ribeiro Freire, Maria Hermínia Oliveira Hernandez. – Salvador: EBA-UFBA, CAHL-UFRB, 2014;

DICIONÁRIO Manuel Querino de Arte na Bahia. **Mestre Guarany (Francisco Biquiba dy Lafuente)**, [s. /], 10/08/2014. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/mestre-guarany-francisco-biquiba-dy-lafuente/>. Acesso em: 18 jun. 2019;

DIRETORIA do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. [S. /], 14 abr. 2014. Disponível em: <https://www.marinha.mil.br/dphdm/>. Acesso em: 6 out. 2018;

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. 12ª ed. SP: Perspectiva, 1995;

Escultura de Madeira - Carranca. 1 Vídeo (3:28 min). Escultura de Madeira – Carranca. **Publicado pelo canal Squarcini**, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2200AcOmBvs> Acesso em 03 nov. 2018;

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986;

FQ Cinema & Vídeo. 1 Vídeo (5:51 min). Artesãos da cultura baiana – amuletos do Velho Chico. **Publicado pelo canal FQ Cinema & Vídeo**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZoMXGqd3ZfY> Acesso em: 24 out. 2018;

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993;

Francisco Guarany. 1 Vídeo (6:49 min). Francisco Guarany. **Publicado pelo Canal Guia Mab Publicidade**, [s.d.] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9UGqIRek0kY>, Acesso em: 24 out 2018;

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1995;

GORHAM, Reginald. **Joazeiro, 124: Ilha do Fogo**. Juazeiro, BA: [s.n.], ca. 1927]. 1 foto, Cópia fotográfica de gelatina e prata, p&b, 8 x 13,5 cm; Cartão-suporte: 15,8 x 22,5 cm. http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon669945/icon669945.html. Acesso em: 17 mar. 2018;

GREENHALGH, Juvenal. **O arsenal de Marinha do Rio de Janeiro na história, 1763-1822**. Rio de Janeiro, A Noite, 1951. 2v;

Guarany. 1 Vídeo (17:31 min). Guarany. **Publicado pelo canal Cnfcpgovbr**, [s.d.] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UJaAd5_qHVE, acesso em 24 out. 2018;

Guia do Louvre. Disponível em: <https://guiadolouvre.com/vitoria-de-samotracia-ou-nike-de-samotracia/>, acesso em 13 jul. 2020;

HERMUCHE, Potira Meirelles. **O rio São Francisco**. Brasília: Companhia de Desenvolvimento dos Vales do São Francisco e do Parnaíba, 2002;

<http://www.futuraplay.org/video/carranqueiros-de-francisco/403359/>, acesso em 11/03/2020, às 19:13;

INFOPÉDIA. **Leão (simbologia)**. [S. l.]: Porto Editora, 20 mar. 2020. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$leao-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/$leao-(simbologia)). Acesso em: 1 maio 2019;

INSTITUTO TERRA (Minas Gerais). **Instituto Terra recebe recursos da Vale para proteção e recuperação de 474 nascentes na bacia do rio Capim, município de Aimorés-MG**. 2016. Disponível em: <http://www.institutoterra.org/projetos/VALE/>. Acesso em: 10 out. 2018;

IPHOTOCHANNEL. **No Rio: exposição “A viagem das carrancas”, de Marcel Gautherot**. 1 maio 2017. Fotografia. Disponível em: <https://iphotochannel.com.br/exposicao-de-fotografia/no-rio-exposicao-a-viagem-das-carrancas-de-marcel-gautherot>. Acesso em: 7 maio 2019;

ISSUU revista online

https://issuu.com/bloghistoriasertao/docs/revista_realidade_mar_1972. Acesso em 14 jul. 2020;

JANSON, H. W. **Iniciação à História da Arte**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996;

Juazeiro (BA). Prefeitura. 2014. Disponível em: <http://www2.juazeiro.ba.gov.br/sobre-juazeiro>. Acesso em: maio. 2019;

KRAJCBERG, Frans. **A revolta**: Fundação Cultural de Curitiba, 1995. Não paginado. (Catálogo de exposição, Museu Metropolitano de Arte de Curitiba, 4 mai. - 22 jul. 1995);

KRAJCBERG, Frans. **Imagens do fogo: Museu de Arte, (Catálogo de exposição, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**, junho, 1992; Museu de Arte Moderna da Bahia, setembro. 1992;

KRAJCBERG, Frans. **Moment d'ailleurs**. Paris [s.n], 1996. 39p. (Catálogo de exposição, Nov. 1996, Parc de La Villette);

KRAJCBERG. Rio de Janeiro: Gabinete de Arte Rio de Janeiro, 1991. 196p. (Catálogos de obras);

LAHUERTA, Flora Medeiros. **Viajantes E A Construção De Uma Idéia De Brasil No Ocaso Da Colonização (1808-1822)**. Scripta Nova, Universidad de Barcelona, v. 10. 01

ago. 2006. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-218-64.htm/> Acesso em: 03 jul. 2019.

LEI das Águas: dez anos de conquistas. [S. l.], 28 jan. 2007. Disponível em: <https://www.ana.gov.br/noticias-antigas/lei-das-aguas-dez-anos-de-conquistas.2019-03-14.0323491059>. Acesso em: 9 nov. 2018;

LLEWELYN, Hugh. **A popa do Navio Vasa**. 11 mar. 2012. Fotografia. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/338544096971890510/>. Acesso em: 10 out. 2018;

Lourdes_Barroso_Cantora_Carranqueira_e_poetisa. 1 Vídeo (18:41 min). Lourdes_Barroso_Cantora_Carranqueira_e_poetisa. **Publicado pelo canal Aparício Mansur**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nKhHvgzsJf8> Acesso em 04 nov. 2018;

MACEDO, Napoleão de Mattos. **Porto de Barreiras: Vapor São Francisco**. Barreiras, 1 dez. 1949. Fotografia. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=427868>. Acesso em: 30 jul. 2019;

MAMMÌ, Lorenzo: **A Viagem das Carrancas**. São Paulo: IMS – Instituto Moreira Sales, 2015;

MARTINS, Saul. **Arte Popular Figurativa**. Edição Carranca. Belo Horizonte. 1977;

MESTRE Afrânio. 8 nov. 2016. Imagem. Disponível em: <https://www.miguelsalles.com.br/peca.asp?ID=2174209#>. Acesso em: 30 jul. 2019;

MESTRE Guarany. 24 jan. 2018. Imagem. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/472596554641100374/>. Acesso em: 18 out. 2018;

MOREIRA, Elizabet Gonçalves. **Carrancas do Sertão: Signos de ontem e de hoje**. Petrolina: SESC/PE, 2006;

MORIN, E. Por uma reforma do pensamento. In: PENA-VEGA, A. e NASCIMENTO, E. P. (Orgs.) **O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade**. Rio de Janeiro, Garamond, 1999;

MOURA, Carlos Francisco Moura – **Os Caravelões Brasileiros**, Separata do MUSEU Regional do São Francisco. [S. l.]: Viva o Sertão, 23 mar. 2017. Disponível em: <https://www.vivaosertao.com.br/index.php/experiencias/item/87-museu-regional-do-sao-francisco>. Acesso em: 9 ago. 2019;

NAVIGATOR, Subsídios para a História Marítima do Brasil, nº 9, junho de 1974, Rio de Janeiro. – **Figuras de proa do Tocantins e Carrancas do São Francisco**, Separata do NAVIGATOR, nº 10, de dezembro/74;

NEVES, Z. Navegantes da integração: **Os Remeiros do Rio São Francisco**. Belo Horizonte, UFMG, 1998;

OBJETO do Museu do Ceará. [S. l.], 5 dez. 2012. Disponível em: https://www.tripadvisor.com.br/LocationPhotoDirectLink-g303293-d2342746-i66424368-Museu_do_Ceara-Fortaleza_State_of_Ceara.html. Acesso em: 6 out. 2018;

((O))ECO (org.). **O que é a Lei das Águas. Dicionário Ambiental. ((o))eco**,. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28797-o-que-e-a-lei-das-aguas/>. Acesso em: 10 out. 2018;

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco**. 1. ed. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha, 1974. [3. ed.: São Paulo: Martins Fontes, 2006];

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação Geral da Marinha. 1974;

Petrolina (PE). Prefeitura. 2014. Disponível em: <http://www.petrolina.pe.gov.br>. Acesso em: jan. 2014;

Pirapora (MG). Prefeitura. 2015. Disponível em: <http://www.pirapora.mg.gov.br/cidade>. Acesso em: maio. 2019;

PIRAPORA, cidade das carrancas. [S. l.]: Estradas e Caminhos, 15 ago. 2011. Disponível em: <http://estradasecaminhos.blogspot.com/2011/08/pirapora-cidade-das-carrancas.html>. Acesso em: 13 maio 2019;

PIRES, Maria Franca. **Cadernos de anotação** – 1 ao 29, s/d;

PORTAL VEREDAS (ed.). **Pinçando Notícias**. 29 mar. 2018. Imagem. Disponível em: <https://portalveredas.com.br/pincando-noticias-2/#prettyPhoto>. Acesso em: 6 out. 2018;

Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD). 1 Vídeo (43:21 min). Treinamento em produção sustentável de carvão vegetal. **Publicado pelo canal PNUDBrasil**, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lpp4bPXPxrw>. Acesso em 19 jun. 2020;

PROJETO de Sebastião Salgado recupera nascentes no ES e em MG. Espírito Santo, 16 mar. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/espirito-santo/noticia/2015/03/projeto-de-sebastiao-salgado-recupera-nascentes-no-es-e-em-mg.html>. Acesso em: 4 out. 2018;

REGIÃO Hidrográfica São Francisco. 23 fev. 2017. Fotografia. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61532/desembarque>. Acesso em: 4 out. 2018;

REGO, Luiz F. de Moraes. **O Vale do São Francisco**. S.1. Sociedade Capistrano de Abreu, 1963. 218 pp;

RESTANY, Pierre. “**Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral**”. Estado de Minas, Belo Horizonte, 17 out. 1978;

RESTANY, Pierre. **O Brasil sem Ilusões**. Revista Veja, São Paulo, out.1978, p.3-6, Entrevista com Olívio Tavares de Araújo;

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais**. Porto Arte, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS, n.13, v.7, 1996;

ROCHA, Loryel. **O Dragão não é o timbre das armas dos Braganças do Brasil e sim das Armas Nacionais da Coroa Portuguesa**. 2018. Disponível em: <https://medium.com/@loryelrocha/o-drag%C3%A3o-n%C3%A3o-%C3%A9-o-timbre-das-armas-dos-bragan%C3%A7a-do-brasil-e-sim-das-armas-nacionais-da-coroa-3488751d001b>. Acesso em: 06 out. 2018;

SAINT HILAIRE, A. **Viagem às nascentes do rio São Francisco**. Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1977;

SALES, Fernando. **Carrancas do São Francisco** - Cadernos de Folclore, Rio de Janeiro: MEC/Funarte/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, n. 29, 1979;

SALES, Fernando. São Francisco: **O rio da unidade**. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro – Codevasf, 1978;

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. 2 ed. São Paulo: FAPESP – Annablume, 2013;

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação-construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006;

SANTA Maria da Vitória. [S. l.], 31 jul. 2019. Disponível em: <http://santamariadavitoria.ba.gov.br/site/about/>. Acesso em: 15 de mai. 2019;

SANTOS, Márcia Saturnino dos. **A Cultura das Carrancas em Pirapora/MG**. Pirapora: 2008;

SANTOS, Paulo Roberto de Jesus. **CARRANCA ESTILO GUARANY**. 5 maio 2019. Fotografia. Disponível em: http://www.artedobrasil.com.br/paulo_roberto2.html. Acesso em: 19 jun. 2019;

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: HUCITEC, 1993;

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007;

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização** – do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2006;

SILVA, Jurandir Machado da. O imaginário é uma realidade: entrevista com Michel Maffesoli, em 20/03/2001, em Paris. **Revista Famecos**. Porto Alegre, n. 15. p. 74-82, ago. 2001;

TAPECARIA de Bayeux. 20 jun. 2013. Fotografia. Disponível em: <https://www.descobriandoanormandia.com.br/wp-content/uploads/2013/06/Tapecaria-de-Bayeux.jpg>. Acesso em: 2 set. 2018;

UNEB. 1 Vídeo (4:10 min). Coisas do Sertão – Carrancas com traços femininos são produzidas no Vale do São Francisco. **Publicado pelo canal Contexto Seminário**, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N8iW6r0fsRE> Acesso em: 18 out 2018;

VAPORZINHO: Conheça a história dessa embarcação tão importante para o desenvolvimento de Minas Gerais e Estados do Nordeste. [S. l.]: Revistadovale, 13 mar. 2014. Disponível em: <http://www.revistadovale.com/2014/03/vaporzinho-conheca-historia-dessa.html>. Acesso em: 9 ago. 2019;

VELHO Chico Vivo VireCarranca. 16 jun. 2018. Fotografia. Disponível em: <http://virecarranca.com.br/>. Acesso em: 30 maio 2019;

VENTRELLA, Roseli; BORTOLOZZO, Silvia. **Frans Krajcberg**. São Paulo: Moderna, 2007. 72 p;

Vitória de Samotrácia. 1 Vídeo (5:42 min). Vitória de Samotrácia. **Publicado pelo canal Liliana pp**, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qwgSaSStKJc> Acesso em 17 mai 2018;

VITORIA DE SAMOTRÁCIA. 2016. Vídeo produzido apenas para fim acadêmico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qwgSaSStKJc>. Acesso em: 17 maio 2018.

ANEXOS

Segue em anexos os cartazes que mostra o percurso de algumas exposições que a Obra Carranca Queimada participou a nível nacional e internacional.

Anexo 01 – TVE BAHIA, 06 de dezembro de 2019.



Entrevista para o programa “Soterópolis” TVE, na Orla de Juazeiro/BA. Fonte: <https://bit.ly/32iskWg>, acesso em: 12 dez. 2019.

Anexo 02 – SITE DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFBA, 11 de outubro de 2019.



Título: Opará, de Alex Moreira, tem curadoria de Nanci Novais. Fonte: <http://www.belasartes.ufba.br/2019/10/opara-de-alex-moreira-tem-curadoria-de-nanci-novais/>, acesso em: 12 nov. 2019.

Anexo 03 – CORREIO DA BAHIA, Jornal Impreso, 18 de novembro de 2019.

ABRE ÀS 23H30 A SÉRIE 'VÍTIMAS SOBRE VIOLÊNCIA ONLINE'



para a da cia

asil e a zmana com a os es- des ra bra- sil, é a na itra-

m 89 es da a To- oul e Tea- Ja- ur des an-

ções de outros ídolos do gênero, como o americano James Brown. O espetáculo tem a participação do filho de Tony, Lincoln Tornado. A 0h45, a TV Cultura exibe o documentário musical A Arte de Tim Maia, que resgata falas e números musicais do cantor, entre eles, uma versão de Azul da Cor do

Mar. Além disso, o programa também apresenta os depoimentos de três personagens que conviveram com o Síndico: os compositores Carlos Dafé e Skowa, e o instrumentista Paulinho Guitarra. Vai ao ar na TV Cultura e no aplicativo Cultura Digital.

TONY TORNADO, HOJE, 0h, NA TV BRASIL. TIM MAIA, HOJE 0h45, NA TV CULTURA

Bom Sucesso Diogo revela a Nana que se envolveu com Jennifer. Paloma aceita namorar Marcos. Alice convide Waguiinho para escrever o livro com ela. Vera aconselha Nana a se separar de Diogo. Marcos conta a Bezinha que está namorando Paloma. Nana termina seu casamento. Todos se surpreendem quando Nana anuncia que Diogo deixará a mansão. **19h**

A Dona do Pedaço Fabiana se nega a devolver a fábrica para Maria da Paz e Amadeu. Ihe propõe um acordo. Antero orienta Fabiana a aceitar a proposta de Amadeu. Rock luta contra Paixão. Os funcionários da fábrica celebram a saída de Fabiana. Com a ajuda de Bernardo, Agno rouba o dinheiro de Fabiana. Maria da Paz retoma o comando de sua fábrica. **20h**

MAIS NO CORREIO24H.COM.BR/GUIA

CONTINUAÇÃO

Parasita (16), de Joon-ho Bong, com Kang-Ho Song, Woo-sik Choi e Park So-Dam. KOR | 2019. Suspense. Uma família pobre vive num porão pequeno e sujo. Depois que o filho começa a frequentar a casa de uma garota rica, todos tentam se infiltrar na moradia, independente dos riscos que correm. Espaço Itai Glauber Rocha Sala 3 (leg): 19h20, 19h, 20h30 Sala de Dança Pádua Sala 1 (leg): 19h40 Sala de Música Sala 1 (leg): 19h10

Cadê Você, Bernadette? (14), de Richard Linklater, com Cate Blanchett, Billy Crudup e Kristen Wigg. EUA | 2019. Drama. Antes de uma viagem com a família, arquiteta desaparece sem deixar rastros. Agora, sua filha utiliza todos os meios possíveis para encontrá-la e entender o motivo da fuga. Espaço Itai Glauber Rocha Sala 3 (leg): 19h50 Sala de Dança Pádua Sala 2 (leg): 19h50

Autor Sono (16), de Mike Flanagan, com Ewan McGregor, Rebecca Ferguson e Cliff Curtis. EUA | 2019. Suspense. Um rapaz traumatizado na infância sofre de alcoolismo e não tem onde morar. Um novo emprego num hospício em

uma pequena cidade o apresenta a uma paciente com quem cria um vínculo telepático. Continuação de O Iluminado. UCI Orient Shopping da Bahia Sala 3 (leg): 21h | Sala 12 (dub): 19h40, 19h40, 21h40 UCI Orient Shopping Barra Sala (leg): 19h30, 19h30, 22h30 UCI Orient Shopping Paralela Sala 6 (dub): 21h40 Cinemark Sala 2 (dub): 21h50 Cinopólis Bela Vista Sala 7 (leg): 22h Cinopólis Salvador Norte Sala 2 (dub): 21h40 | Sala 8 (leg): 20h20 Orient Cinopólis Boulevard Shopping Sala 2 (leg): 21h30 Orient Sorriso Shopping Sala 2 (dub): 13h10

Meu Amigo Fela (14), de Joel Zito Araújo. BRA | 2019. Documentário. História do músico nigeriano Fela Kuti. A partir dos relatos de pessoas próximas, é apresentada suas personalidades, influências e todo contexto histórico que enfrentou durante sua carreira. Espaço Itai Glauber Rocha Sala 4 (leg): 19h

Bate Coração (12), de Glauber Filho, com Aramis Trindade, André Bankoff e Heloisa Jorge. BRA | 2019. Drama/Comédia. Homem conquistador e preconceituoso precisa de um coração novo. Recebe então o transplante de uma travesti recém-falecida. Agora repensa seus atos e seus preconceitos. UCI Orient Shopping da Bahia Sala 10. 22h10 Cinemark Sala 1: 13h05

César Romero é artista plástico e crítico de arte

CÉSAR ROMERO

correio24horas.com.br / cesarromero/



CARVÃO E OPARÁ

As carrancas confeccionadas em carvão vegetal, como obras de artes, são ressignificadas com uma nova roupagem

No Muncab - Museu Nacional de Cultura Afro Brasileira, a exposição de esculturas em carvão de Alex Moreira intitulada Opará. São ressignificações das carrancas do Rio São Francisco. Até fim do mês.

Esta exposição é fruto da pesquisa que o artista vem desenvolvendo no Curso de Mestrado na Linha de Processos da Criação Artística do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFBA.

O Título Opará - é uma rememoração à origem do referido rio, que primeiro recebeu este nome significando rio-mar na língua dos índios Truká, índios nativos da região da Serra da Canastra-MG, onde se encontra a nascente do grande rio.

Assim, de autoria do artista visual Alex Moreira, esta exposição é fruto da pesquisa que vem desenvolvendo no Curso de Mestrado na Linha de Processos da Criação Artística do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes - UFBA. Nesse sentido, as obras são reflexos do material pesquisado sobre as carrancas ribeirinhas no intuito de chamar a atenção para a defesa da preservação e em especial, da revitalização do Rio São Francisco.

Como sabemos, as carrancas eram fixadas na proa das embarcações que navegavam no Rio São Francisco. Segundo a crença e o misticismo, serviam de amuletos de proteção e salvaguardavam os barqueiros e viajantes contra as tempestades, perigos e maus presságios. Quando se encerrou o ciclo das embarcações no Rio São Francisco, essas esculturas artesanais deixaram de ser figuras de proa e passaram a ser objetos de arte popular presentes nas casas, museus, exposições, feiras artesanais e coleções, mesmo com essas mudanças, as carrancas permanecem como poderes de proteção.

Agora, as carrancas confeccionadas em carvão vegetal, como obras de artes, são ressignificadas com uma nova roupagem, pois o carvão surge como um elemento natural que absorve energias negativas, sendo a nova armadura do guardião das águas do Velho Chico. Assim a obra de Alex Moreira, nasce não mais para espantar as lendas ribeirinhas, mas, para afugentar a inconsciência, a ingratidão, a inércia, a não preservação, o total descaso e descuido para com o antigo Opará, atualmente nosso grande Rio São Francisco, também conhecido como Velho Chico.

Assim, a Exposição Opará surge como reflexão para a formação do pensamento crítico e artístico, tanto referente ao ataque de destruição que enfrenta o rio, como também sobre a inovação de técnica escultórica utilizando o carvão vegetal, valorizando as novas ideias na arte contemporânea, propondo olhares para os valores nacionais, para o meio ambiente e as riquezas culturais brasileiras.

Coluna escrita pelo artista plástico e crítico de arte César Romero, Título: CARVÃO E OPARA.

Anexo 04 – Festival de Esculturas Itinerantes, Museu de Arte Contemporânea RS, 2018.

O Governo do Estado do Rio Grande do Sul, Secretaria da Cultura, Turismo, Esporte e Lazer, Instituto Estadual de Artes Visuais e o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, convidam para a abertura da exposição

FESTIVAL DE ESCULTURAS ITINERANTES

Museu de Arte Contemporânea - RS

Curadoria e Organização Paulo Branquinho

Abertura: 13 de setembro de 2018, às 19h
 Visitação: de 14 de setembro a 14 de outubro de 2018
 de terça a sexta, de 9 às 18:30h
 sábado, domingo e feriados, das 14h às 18h



Albenzio Almeida • RJ	Gabriel Fonseca • RJ	Marcos Cardoso • RJ
Alex Moreira • BA	Gianguido Bonfanti • RJ	Paulo Jorge Gonçalves • RJ
Anderson Dias • RJ	Giovana Zimmermann • SC	Raul Mourão • RJ
Ângelo Augusto Milani • SP	Gonçalo Ivo • RJ	Renato Brunello • Itália
Boris Romero • Uruguai	Ingrid Noal • RS	Roberto Chagas • RS
Carlos Muniz • MG	Jesper Neergaard • Dinamarca	Robson Macedo • RJ
Catiuscia Dotto • RS	Jorge dos Anjos • MG	Rodrigo Pedrosa • RJ
Cecília Ribas • RJ	Leonardo Loureiro • RS	Sandra Passos • RJ
Cris Cabus • RJ	Lorena Olivares • Chile	Teresinha Mazzei • ES
Dudu Garcia • RJ	Lucas Strey • RS	Zé Tarcísio • CE
	Marcelo Gomes • RJ	

Casa de Cultura Mário Quintana - MAC RS - Sala Sotero Cosme e Xico Stockinger
 Rua dos Andradas, 736 - Centro Histórico - Porto Alegre - RS

Organização:

Apoio:








Carranca Queimada, Exposição Coletiva, Alex Moreira. Fonte: <https://bit.ly/3ecrEE4>, acesso em: 03 ago. 2018.

Anexo 05 – Festival de Esculturas Itinerantes, Museu de Arte Contemporânea MS, 2018.

O Governo do Estado de Mato Grosso do Sul,
Secretaria de Estado de Cultura e Cidadania
e Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul – MARCO,
convidam para a abertura da exposição

FESTIVAL DE ESCULTURAS ITINERANTES

MARCO
Museu de Arte Contemporânea de MS

Curadoria e Organização Paulo Branquinho

Abertura: 23 de março de 2018 às 19h

Visitação: de 24 de março a 29 de abril de 2018
de terça a sexta, das 7h30 às 17:30h
sábado, domingo e feriados, das 14h às 18h

Rua Antônio Maria Coelho, 6000 • Parque das Nações Indígenas
Campo Grande - MS • CEP: 79021-170 • Tel. 67 3326-7449
marco@fcmms.ms.gov.br • marcovirtual.wordpress.com
facebook.com/MuseuArteContemporaneadeMS

Alex Moreira • BA
Aline Matheus • RJ
Andrea Caetano • GO
Angelo Augusto Milani • SP
BB Schmitt • RJ
Boris Romero • Uruguai
Carlos Muniz • MG
Cecília Ribas • RJ
Cenildo Silva • BA
Cris Cabus • RJ
Deneir • RJ
Giovana Zimmermann • SC
Gabriel Fonseca • RJ
Gianguido Bonfanti • RJ
Gonçalo Ivo • RJ
Jesper Neergaard • Dinamarca
Jorge dos Anjos • MG
Jung Wladimir • RJ
Lorena Olivares • Chile
Marcelo Gomes • RJ
Marcelo Lago • RJ
Marcos Cardoso • RJ
Moema Branquinho • RJ
Neide Ono • MS
Paulo Jorge Gonçalves • RJ
Raul Mourão • RJ
Renato Brunello • Itália
Robson Macedo • RJ
Sandra Passos • RJ
Susana Anágua • Portugal
Teresinha Mazzei • ES
Zé Tarcísio • CE

Organização:



Carranca Queimada, Exposição Coletiva, Alex Moreira. Fonte: <https://bit.ly/3ehUR0q>, acesso em: 15 mai. 2018.

Anexo 06 – Festival de Esculturas Itinerantes, Centro Cultural Correios RJ, 2018.

Centro Cultural Correios e Paulo Branquinho apresentam

FESTIVAL DE ESCULTURAS 100 RIO

3ª edição

Centro Cultural Correios

Curadoria Paulo Branquinho

Abertura: 08 de novembro às 19h
Às 21h encerrando a festa, Fanfarra Black Clube na Praça dos Correios

de 09 de novembro de 2017 a 07 de janeiro de 2018
de terça a domingo, das 12h às 19h

Abner Salutiano • RJ	Edmilson Nunes • RJ	Manfredo de Souza Netto • RJ
Alex Moreira • BA	Eric Collette • França	Marcelo Gomes • RJ
Aline Matheus • RJ	Fernanda Lago • RJ	Marcelo Lago • RJ
BB Schmitt • RJ	Flávio Papi • RJ	Martha Niklaus • RJ
Boris Romero • Uruguai	Gabriel Fonseca • RJ	Oswaldo Gaia • PA
Caio Marcolini • RJ	Giovana Zimmermann • SC	Paulo Jorge Gonçalves • RJ
Carina Bokel • RJ	Grasi Fernasky • RJ	Pêrola Bonfanti • RJ
Carlos Muniz • MG	Jesper Neergaard • Dinamarca	Renata Richard • RJ
Cecília Ribas • RJ	Jung Wladimir • RJ	Roberto Cardim • RJ
Cris Cabus • RJ	Leonardo Etero • RJ	Robson Macedo • RJ
Claudio Aun • RJ	Lorena Olivares • Chile	Sanagê Cardoso • DF
Deneir de Souza • RJ	Luiza Aquim • RJ	Teresinha Mazzei • ES

Apoio Institucional:  CENTRO CULTURAL Correios

Realização:  Paulo Branquinho

Rua Visconde de Itaboraí, 20 - Centro - Rio de Janeiro - RJ - tel.: 2253-1580

Carranca Queimada, Exposição Coletiva, Alex Moreira. Fonte: <https://bit.ly/3gS0tjP>, acesso em: 02 out. 2018.

Anexo 07 – Festival de Esculturas Itinerantes, Vila Cultural Cora Coralina – Goiânia – GO, 2018.

A Vila Cultural Cora Coralina convida para a exposição

FESTIVAL DE ESCULTURAS ITINERANTES

Vila Cultural Cora Coralina - Goiânia - GO
Salão Principal - Entrada Franca

Curadoria Paulo Branquinho

Abertura 25 de outubro às 19h

Visitação do dia 25 de outubro de 2017 até 31 de janeiro de 2018
Horário de visitação: De Domingo a domingo das 09:00 às 17:00 horas

Organização:   Apoio Institucional:  

Avenida Tocantins com Rua 03
Centro - Goiânia - GO
Ao lado do teatro Goiânia

Abner Salutiano • RJ
Alex Moreira • BA
Aline Matheus • RJ
Angelo Augusto Milani • SP
Boris Romero • Uruguai
Carlos Muniz • MG
Cenildo Silva • BA
Cris Cabus • RJ
Elyeser Szturm • DF
Gonçalo Ivo • RJ
Jesper Neergaard • Dinamarca
Jorge dos Anjos • MG
Lorena Olivares • Chile
Marçal Athayde • MA
Marcelo Lago • RJ
Marcos Cardoso • RJ
Moema Branquinho • RJ
Osvaldo Gaia • PA
Paulo Jorge Gonçalves • RJ
Raul Mourão • RJ
Renato Brunello • Itália
Roberto Chagas • RS
Robson Macedo • RJ
Sanagê Cardoso • DF
Siron Franco • GO
Susana Anágua • Portugal
Zé Tarcísio • CE

Carranca Queimada, Exposição Coletiva, Alex Moreira. Fonte: <https://bit.ly/326NI0G>, acesso em: 15 set. 2018.

Anexo 08 – Festival de Esculturas Itinerantes, Museu Nacional da República, Brasília - DF, 2017.

Secretaria de Cultura do Distrito Federal
Museu Nacional da República
apresentam

**FESTIVAL DE ESCULTURAS
ITINERANTES**



Abertura dia 27 de julho de 2017 à 19h30
Visitação até 27 de agosto • Terça a domingo • 9h às 18h30
Galeria do Térreo • Museu Nacional da República • Brasília • DF
Entrada Franca

Curadoria Paulo Branquinho

Alex Moreira • BA Aline Matheus • RJ Angelo Augusto Milani • RJ Boris Romero • Uruguai
Carlos Muniz • MG Cenildo Silva • BA Cris Cabus • RJ Elyeser Szturm • DF
Gonçalo Ivo • RJ Jesper Neergaard • Dinamarca Jorge dos Anjos • MG Lorena Olivares • Chile
Marçal Athayde • MA Marcelo Lago • RJ Marcos Cardoso • RJ Moema Branquinho • RJ
Osvaldo Gaia • PA Raul Mourão • RJ Renato Brunello • Itália Roberto Chagas • RS
Robson Macedo • RJ Sanagê Cardoso • DF Susana Anágua • Portugal Zé Tarciso • CE

Organização Produção Local Realização

 **PENINHA**   **GOVERNO DE
BRASÍLIA**

Carranca Queimada, Exposição Coletiva, Alex Moreira. Fonte: <https://bit.ly/3ej39Fo>, acesso em: 17 jun. 2017.

Anexo 09 – Tejopará, projeto selecionado no Edital Mobilidade Artística e Cultural, Intercâmbio Brasil Portugal, 2017.

GOVERNO DA BAHIA APRESENTA

TEJOPARÁ

RIOS QUE CANTAM

INTERCÂMBIO | BRASIL * PORTUGAL

ALMADA | COIMBRA | SEIA

26 DE MAIO À 11 DE JUNHO DE 2017

ALEX MOREIRA

ANDREZZA SANTOS

ARTISTA VISUAL

CANTORA

Rio São Francisco

Rio Tejo

Este projeto foi selecionado no Edital Mobilidade Artística e Cultural 1ª chamada - 2017

REALIZAÇÃO

ATELÉ MOREIRA

roxiind produções

APOIO INSTITUCIONAL

seia

APOIO FINANCEIRO

Fundo de cultura

SECRETARIA DA FAZENDA

SECRETARIA DE CULTURA

BAHIA GOVERNO DO ESTADO

ARTE ALEX MOREIRA

Fonte: Arte do Autor.

Anexo 10 – II Mostra Rio Esculturas Monumentais, Praça Paris, Rio de Janeiro - RJ, 2016.

A Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretária Municipal de Cultura, Furnas Centrais Elétricas, Escola Parque, Grupo Libra, Copa Engenharia, Pereira Máquinas e Metais e Paulo Branquinho, convidam a todos para um passeio na Praça Paris para visitar a

II MOSTRA RIO ESCULTURAS MONUMENTAIS

Praça Paris

Artistas:

Alex Moreira (BA)	Fernanda Lago (RJ)
Aline Matheus (RJ)	Leandro Gabriel (MG)
Angelo Milani (SP)	Marçal Athayde (MA)
Cenildo Silva (BA)	Marcelo Lago (RJ)
Claudio Aun (RJ)	Oswaldo Gaia (PA)
Coletivo Marcelo Caldas e Jorge Mello (RJ)	Pedro Paulo Domingues (RJ)
Edgar Duvivier (RJ)	Renata Richard (RJ)
Felipe Moraes (RJ)	Roberto Chagas (RS)
	Robson Macedo (RJ)

EXPOSIÇÃO:
24 de julho a 25 de setembro • 07 às 17h

www.esculturasmonumentais.com.br

Classificação Livre 

Patrocínio  **PREFEITURA DO RIO**
Secretaria Municipal de Cultura

 **Eletrobras**
Furnas

 **Escola**
PARQUE

 **Grupo**
Libra

 **CO**
PA
Engenharia



Apoio  **Celebna**

 **RIO**

 **RIO**

 **RIO**

 **RIO**

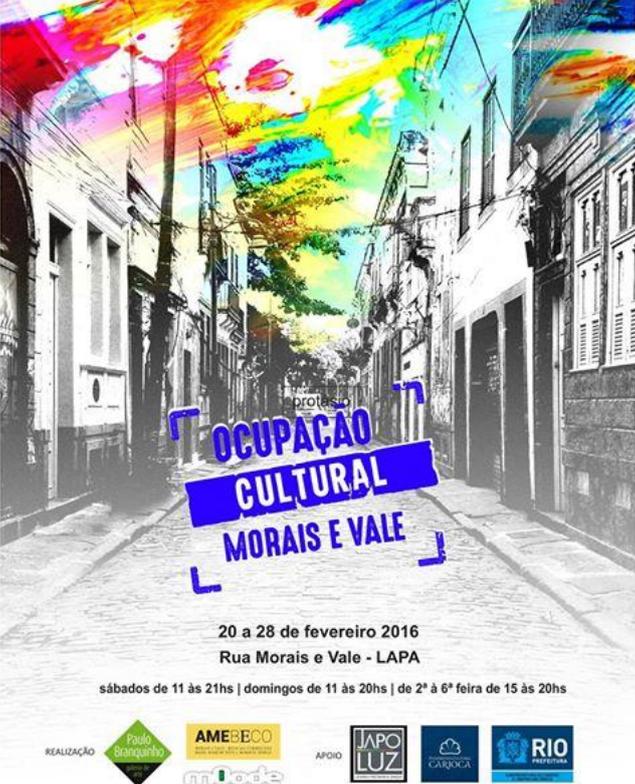
 **RIO**

Coordenação Administrativa  **VIANAPOLE**

Organização  **Paulo Branquinho**

Carranca Queimada, Exposição Coletiva, Alex Moreira. Fonte: <https://bit.ly/323zjC7>, acesso em: 18 mai. 2016.

Anexo 11 – Ocupação Cultural Morais e Vale, Rua Morais e Vale, Lapa, Rio de Janeiro - RJ, 2016.



CASA 10 (Rua Joaquim Silva) - Exposição

DIALOGOS- arte brasileira popular, contemporânea e do inconsciente (Curadoria Clarisse Tarran)

Alex Moreira, Antônio de Dedé, Arlindo, Clarisse Tarran, Cloves, Chico Tabibua, Dalton Costa, Dulio Sartori, Eduardo Mariz, Hileana de Menezes Carneiro, José Petrónio, José Celestino, Luiz Carlos, Patricia, Raimundo Rodriguez, Ruth,

CASA 8 - Paulo Branquinho Galeria de Arte

Pinturas de Gonçalo Ivo, Jeanette Prilli, John Nicholson, Luiz Aquila e Ronaldo do Rego Macedo

CASA 10 - Exposição

2º Piso Poesias Visuais / Tchello D'Barros

3º Piso O Corpo- Desenho e pintura

Gustavo Alves, José Arnulfo, Luiz Rocha, Marcelo Fonseca, Marcelo Papy, Roberto Torteroli,

CASA 12 - Intervenções

Ângelo Milani, Cris Cabus, Renata Richard e Roberto Chagas

CASA 30 - Intervenções

Abner Salutiano, Marçal Athayde, Marcelo Caldas, Paulo Jorge Gonçalves,

Programação NA RUA!

Esculturas de grande porte Claudio Aun e José Petrónio

Painéis muros de Marcelo Ment e Smael Wagner

Varal de Gravuras (curadoria Marcelo Oliveira)

Varal de fotografias (curadoria Anna März)

Performances Circences- Deborah Motta

Performances Ricardo Simões | Herika Kohl e Zé Andrade | Apresentações musicais

Charme da Gamboa- Dj Lourenço e Fanfarra

GASTRONOMIA:

Barraquinhas e foodtruck na Rua das Carmelitas e Cardápio especial no Botequim Beco do Rato.

CASA 5 - Exposição e Varal de Gravuras

Bárbara Sotério, Bruno Awfull Matos, Carolina Passaroni, Clara Machado, Claudia Tolentino, Floriano Duarte, Gian Shimada, Giselda Bittencourt, Guilherme Memi, João Moura, Marcelo Oliveira, Márcio Goldzweig, Natali Tubenchlak, Sergio Sall, Soda Aw, Thiago Modesto, Paulo Jorge Gonçalves, Rubem Grilo

CASA 15 (Centro Cultural Othello) - Exposição e apresentações musicais | microfone aberto

Térreo- Fotografias Custódio Coimbra, Eduardo Mariz, Eleonora Dobbin, Frederico Dalton, Loli Bonfanti, Marco Antonio Portela, Marco Terranova, Miguel Pinheiro, Peninha, Rosane Barata, Valter de Gaudio.

2º Piso João Batista Medeiros, Paulo Villela e Edineuza Bezerril

3º Piso Catuscia Dotto, Cecília Ribas, Marcos Campos, Ricardo Simões,

4º Piso Jorge Grisi, Karla Gravina, Lucia Avancini, Marilou Winograd, Roberto Tavares

CASA 21 (Madame Satã) - Instalação

Térreo Cláudio Cambra

Varanda Anna März

CASA 31 - Intervenções

Adriana Maciel, Aline Matheus, Ana Durães, Araken Hipólito, Carina Bokel, Clarisse Tarran, Deneir, Denize Torbes, Eric Collette, Gianguido Bonfanti, Jung Wladimir, Marcelo Gemmal, Mercedes Lachmann, Moema Branquinho, Perola Maia Bonfanti, Renato Santana, Robson Macedo e Zé Andrade.

Agradecimentos:

AMEBECO, Alcides Horácio, Wilson Senna, Anna März, Marçal Athayde, Beto Gohan, Luiz Alberto, Rosa, Lúcio, Amigos e vizinhos da Rua.

JAProtázio e todos os artistas e colaboradores desta aventura!

Carranca Queimada, Exposição Coletiva, Alex Moreira. Fonte: <https://bit.ly/3fiAhhP>, acesso em: 14 jan. 2016.

Anexo 12 – II Mostra Rio Esculturas Monumentais, Centro Cultural Justiça Federal - RJ, 2015.



FESTIVAL DE RIO ESCULTURAS DO RIO Exposição de apresentação dos 27 artistas selecionados para **II MOSTRA RIO ESCULTURAS MONUMENTAIS**

Artistas

Abertura:
15 de agosto de 2015 • 15h

- Alex Moreira (BA)
- Aline Matheus (RJ)
- Ângelo Milani (SP)
- Antônio Bernardo (RJ)
- Carlos Muniz (MG)
- Cenildo Silva (BA)
- Claudia Dowek (RJ)
- Cláudia Nêem (SE)
- Claudio Aun (RJ)
- Coletivo João Marcos Mancha Guga Ferraz e Leonardt Lauenstein (RJ)
- Coletivo Somo Nosotros Laura Calleja e Giovani Aprigio (RJ)
- Felipe Moraes (RJ)
- Francisco Brennand (PE)
- Frida Baranek (RJ)
- Gianguido Bonfanti (RJ)
- Jorge Fonseca (MG)
- Leandro Gabriel (MG)
- Mercedes Lachmann (RJ)
- Moema Branquinho (RJ)
- Osvaldo Gaia (PA)
- Pedro Paulo Domingues (RJ)
- Ricardo Ventura (RJ)
- Roberto Chagas (RS)
- Robson Macedo (RJ)
- Susana Anagua (Portugal)
- Suzana Queiroga (RJ)
- Zé Tarcisio (CE)

Exposição:
16 de agosto a 27 de setembro • Terça a Domingo • 12h às 19h

Local:
Centro Cultural Justiça Federal • CCJF
Av. Rio Branco, 241 - Centro - RJ

Patrocínio



Apoio Institucional



Coordenação Administrativa



Organização



Carranca Queimada, Exposição Coletiva, Alex Moreira. Fonte: <https://bit.ly/2Cr8mhe>, acesso em: 28 jul. 2015.