

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

**ARTUR DE ANDRADE SOARES**

**ITAGRAVURA: DA PEDRA ENTALHADA À HISTÓRIA  
GRAVADA**

Salvador

2024

ARTUR DE ANDRADE SOARES

**ITAGRAVURA: DA PEDRA ENTALHADA À HISTÓRIA GRAVADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, linha Processos de Criação Artística, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Me. Dr. Roaleno Amâncio Costa

Salvador

2024

S676 Soares, Artur de Andrade.

Itagravura: da pedra entalhada à história gravada. / Artur de Andrade Soares. -  
- Salvador, 2024.

191 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Roaleno Amâncio Costa.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais -  
PPGAV) - - Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, 2024.

1. Processo criativo. 2. Gravura em ardósia. 3. História familiar. 4. Itagravura.  
5. Pandemia. I. Costa, Roaleno Amâncio. II. Universidade Federal da Bahia.

Escola

de Belas Artes. III. Título.

CDU 76

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951

**ARTUR DE ANDRADE SOARES**

**ITAGRAVURA: DA PEDRA ENTALHADA À HISTÓRIA GRAVADA**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 20 de dezembro de 2024

**Banca Examinadora**

Roaleno Ribeiro Amâncio Costa .....  
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Paulo Roberto Ferreira Oliveira .....  
Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia

Ricardo Guimarães Cardoso .....  
Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal do Vale do São Francisco

Dedico este trabalho à memória do meu avô paterno, Hélio Pereira Soares, a Adrivan Alves, conhecido como mestre Dedinho do Pandeiro, e a Antônio Bispo dos Santos, conhecido como Nêgo Bispo. Três pessoas de grande importância que deixaram um legado de luz em cada uma de suas áreas, e que fizeram a passagem para o plano espiritual durante o período dessa pesquisa. Os três estão citados neste trabalho e colaboraram direta ou indiretamente para a realização do mesmo.

Também dedico a todos os artesãos e artistas que permaneceram anônimos em vida, mas que abriram caminhos em suas trajetórias, assim como todos e todas que estão vivos e vivas exercendo a sua função com amor e dedicação.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES), que me apoiou na construção desta pesquisa, ao meu orientador, Prof. Dr. Roaleno Ribeiro Amâncio Costa, assim como toda a equipe do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, aos membros da banca, Dr. Ricardo Guimarães e o prof. Dr. Paulo Guinho, diretor da Escola de Belas Artes. Quero agradecer a minha mãe, Maiza Ferreira de Andrade, que sempre me deu oportunidade para estudar e me formar, além de me apoiar em absolutamente tudo. Ao meu pai, Everaldo Barbosa Soares, que abriu o caminho na arte para que eu pudesse realizar o presente trabalho. Ao mestre Evandro Sybine pela sua generosidade em compartilhar sua experiência de atelier gráfico, ao mestre Bule-Bule pela sabedoria de sua prosa e poesia, ao mestre Lua Rasta e Marijô pelo acolhimento de sempre, e a Helena Alba, por me acompanhar com amor e paciência até a conclusão dessa trajetória.

## RESUMO

A presente dissertação, desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais da Escola de Belas Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, aborda o percurso do artista Artur Soar, na concepção e experimentação da técnica da gravura sobre a rocha ardósia da Chapada. A escolha metodológica prioriza o relato de experiência, que se inicia com as primeiras influências artísticas no seio da família, na região da Chapada Diamantina, por meio do legado do uso artesanal dessa rocha. Como objeto de estudo, a pedra é apresentada à academia como suporte para a expressão artística para além do sentido utilitário que lhe tem sido atribuído. A gravura foi utilizada como método para originar imagens, a partir de uma investigação sobre as propriedades da ardósia da Chapada como matéria-prima e sua viabilidade como matriz para impressão de uma nova modalidade gráfica de origem brasileira, aqui nomeada de itagravura. O autor ampara-se em referências como Fayga Ostrower ao refletir sobre o seu processo criativo em um diálogo que contempla desde a arte rupestre à arte engajada com as causas sociais e políticas, e permeado pelo impacto da pandemia. Uma narrativa que parte da relação entre o artista pesquisador e o legado sua família e da sua região profundamente marcada pelas expressões da geologia. Neste percurso, o artista transita em linguagens múltiplas no campo visual propiciado pela gravura, tanto em pedra como em madeira e linóleo, e que transcende a pesquisa em exposições, publicações literárias e até na criação de uma galeria no interior do Estado.

**Palavras-chave:** processo criativo; gravura em ardósia; técnicas gráficas; história familiar; itagravura; pandemia.

## ABSTRACT

The present dissertation, developed in the Master's Degree in Visual Arts of the School of Fine Arts of the Post-Graduation Program in Visual Arts of the Federal University of Bahia, addresses the path of the artist Artur Soar, in the conception and experimentation of the engraving technique on the slate rock of Chapada. The methodological choice prioritizes the experience report, which begins with the first artistic influences in the family home, in the region of Chapada Diamantina, through the legacy of the artisanal use of this rock. As an object of study, the stone is presented to academia as a support for artistic expression beyond the utilitarian sense that has been attributed to it. The engraving was used as a method to originate images, based on an investigation on the properties of slate from Chapada as a raw material and its viability as a matrix for the printing of a new graphic modality of Brazilian origin, here called itagravura. The author draws on references like Fayga Ostrower to reflect on his creative process in a dialogue that contemplates from rock art to art engaged with social and political causes, and permeated by the impact of a pandemic. A narrative that part of the relationship between the artist researcher and the legacy of his family and his region deeply marked by the expressions of geology. In this course, the artist transits in multiple languages in the visual field favored by engraving, both in stone and in wood and linoleum, and that transcends research in exhibitions, literary publications and even the creation of a gallery in the interior of Bahia State.

**Keywords:** creative process; slate engraving; graphic techniques; family history; engraving; pandemic.



## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| FIGURA 1 - BAIXO RELEVO SOBRE ARDÓSIA DA CHAPADA (36x40CM) .....         | 7  |
| FIGURA 2 - PINTURAS RUPESTRES SERRA DAS PARIDAS.....                     | 8  |
| FIGURA 3 - PINTURAS NOS PAREDES DA SERRA DAS PARIDAS.....                | 9  |
| FIGURA 4 - DETALHES PINTURAS RUPESTRES.....                              | 12 |
| FIGURA 5 - ARTESANATO COM MOTIVOS RUPESTRES.....                         | 13 |
| FIGURA 6 - PEDREIRA DA PARNAÍBA.....                                     | 15 |
| FIGURA 7 - TRABALHADORA NA EXTRAÇÃO DE PEDRA.....                        | 15 |
| FIGURA 8 - MATRIARCA ANA RITA.....                                       | 15 |
| FIGURA 9 - JENI NO TRABALHO DE EXTRAÇÃO DE PEDRA.....                    | 16 |
| FIGURA 10 - ARTESÃO LAÉRCIO MANUFATURANDO ARDÓSIAS.....                  | 17 |
| FIGURA 11 - EVERALDO E LOURISVALDO: IRMÃOS DE ROCHA.....                 | 19 |
| FIGURA 12 - MAQUINÁRIO MONTADO POR HÉLIO PEREIRA PARA CORTAR PEDRAS..... | 20 |
| FIGURA 13 - MAQUINÁRIO DE CORTE DE ARDÓSIAS.....                         | 20 |
| FIGURA 14 - ARTESANATOS DIVERSOS.....                                    | 21 |
| FIGURA 15 - ARDÓSIA APOS SER DESFOLHADA.....                             | 22 |
| FIGURA 16 - BLOCO DE ARDÓSIA ANTES DE SER DESFOLHADO.....                | 23 |
| FIGURA 17 - "PEDRA DE DESENHO" SOBRE "PEDRA VINHO"; DE PISO.....         | 24 |
| FIGURA 18 - EVERALDO COM UMA LAJE DA PARNAÍBA.....                       | 25 |
| FIGURA 19 - OBRA DE EVERALDO SOARES (1MX1M).....                         | 25 |
| FIGURA 20 - DIVERSIDADE DE TEXTURAS.....                                 | 26 |
| FIGURA 21 - BLOCO DE ARDÓSIA CONDENSADO.....                             | 27 |
| FIGURA 22 - FRENTE DA ARDÓSIA.....                                       | 27 |
| FIGURA 23 - VERSO DE ARDÓSIA.....  | 28 |
| FIGURA 24 - ARDÓSIA PRONTA PARA DESENHO.....                             | 28 |
| FIGURA 25 - ENTALHANDO COM MARTELO E FORMÃO.....                         | 29 |
| FIGURA 26 - PLANO DE CORTE, ANTES E DEPOIS.....                          | 30 |
| FIGURA 27 - BLOCO DE NOTAS DE ARDÓSIA (4x7CM).....                       | 32 |
| FIGURA 28 - PEDRA SENDO GRAVADA.....                                     | 33 |
| FIGURA 29 - PEDRA SENDO ENVERNIZADA.....                                 | 34 |
| FIGURA 30 - PEDRA SENDO ESCRITA A LÁPIS (22x15CM).....                   | 34 |
| FIGURA 31 - FERRAMENTAS DA OFICINA.....                                  | 35 |
| FIGURA 32 - ARDÓSIA MOLHADA SENDO RASPADA.....                           | 36 |
| FIGURA 33 - EXTRAINDO PIGMENTO PÉTREO.....                               | 37 |
| FIGURA 34 - ARDÓSIA TINGIDA DE OXIDO DE FERRO.....                       | 38 |
| FIGURA 35 - SUPORTE DE ARDÓSIA (20x15CM).....                            | 39 |
| FIGURA 36 - PONTA SECA SOBRE ARDOSIA.....                                | 39 |
| FIGURA 37 - PONTA SECA SOBRE ARDÓSIA TINGIDA DE AZUL.....                | 41 |
| FIGURA 38 - DESENHO EM PONTA SECA SOBRE ARDÓSIA (20x20CM).....           | 42 |
| FIGURA 39 - ARDÓSIA REVESTIDA DE HEMATITA (30x30CM).....                 | 43 |
| FIGURA 40 - CARVÃO, HEMATITA E PASTEL SECO.....                          | 44 |
| FIGURA 41 - TÉCNICA MISTA.....   | 45 |
| FIGURA 42 - TÉCNICA MISTA FIGURATIVA (35x22CM).....                      | 45 |
| FIGURA 43 - APLICAÇÃO DA PONTA SECA.....                                 | 46 |
| FIGURA 44 - PELÉ EM TÉCNICA MISTA (42x37CM).....                         | 47 |
| FIGURA 45 - TÉCNICA MISTA COM PONTA SECA E AQUARELA (30x30CM).....       | 48 |
| FIGURA 46 - ROLO IMPREGNADO DE PÓ.....                                   | 52 |
| FIGURA 47 - ENTINTANDO A ROCHA.....                                      | 52 |
| FIGURA 48 - APLICAÇÃO DE CORES.....                                      | 53 |
| FIGURA 49 - PEDRA LIXADA E ENTINTADA (5x8CM).....                        | 55 |
| FIGURA 50 - IMPRESSÃO DE PEDRAS DIFERENTEMENTE LIXADAS.....              | 55 |
| FIGURA 51 - TEXTURAS DA NATUREZA (25x20CM).....                          | 57 |
| FIGURA 52 - MONOTIPIAS DE PEDRA (22x18CM).....                           | 59 |
| FIGURA 53 - MATRIZ E IMPRESSÃO COLORIDA.....                             | 60 |
| FIGURA 54 - TEXTURA PÉTREA (15x15CM).....                                | 61 |
| FIGURA 55 - COMPOSIÇÃO COM TEXTURAS NATURAIS (45x50CM).....              | 61 |

|   |     |
|---|-----|
| FIGURA 56 - COMPOSIÇÃO DE TEXTURAS (18x42CM).....                                 | 62  |
| FIGURA 57 - RECORTES PARA IMPRESSÃO.....  | 63  |
| FIGURA 58 - COMPOSIÇÃO DE IMPRESSÕES E FROTAGEM (40x60 CM).....                   | 64  |
| FIGURA 59 - MATRIZ E IMPRESSÃO TEXTURA DA NATUREZA PÉTREA (60x50CM).....          | 65  |
| FIGURA 60 - COMPOSIÇÃO COM RECORTES.....  | 66  |
| FIGURA 61 - IMPRESSÃO LOCALIZADA.....   | 66  |
| FIGURA 62 - IMPRESSÃO DE TIRAGENS.....  | 67  |
| FIGURA 63 - IMPRESSÃO COM PEDRAS E RECORTES (53x20CM).....                        | 68  |
| FIGURA 64 - MÉTODO DE RECORTES E IMPRESSÕES.....                                  | 69  |
| FIGURA 65 - PRIMEIRA CAMADA.....  | 69  |
| FIGURA 66 - SEGUNDA CAMADA.....   | 70  |
| FIGURA 67 - IMPRESSÃO DE DUAS CORES.....  | 70  |
| FIGURA 68 - IMPRESSÃO DE TRÊS CORES COM MÉTODO DE RECORTE (25x18CM).....          | 71  |
| FIGURA 69 - MOLDE VAZADO FIGURATIVO.....  | 72  |
| FIGURA 70 - IMPRESSÃO SOBRE MOLDE VAZADO.....                                     | 73  |
| FIGURA 71 - EXPERIMENTO FIGURATIVO COM MOLDE VAZADO (30x20CM).....                | 74  |
| FIGURA 72 - COMPOSIÇÃO COM MOLDE VAZADO (30x20CM).....                            | 75  |
| FIGURA 73 - FERRAMENTAS DE OFICINA.....   | 76  |
| FIGURA 74 - PEDRA ENTALHADA COM FORMÃO (45x30 CM).....                            | 77  |
| FIGURA 75 - VÁRIOS TONS SOBRE A MESMA TEXTURA (60x40CM).....                      | 79  |
| FIGURA 76 - PEDRA LIXADA E ENTINTADA.....   | 80  |
| FIGURA 77 - PEDRA LIXADA COM TINTA.....   | 80  |
| FIGURA 78 - IMPRIMINDO COM CABAÇA.....  | 81  |
| FIGURA 79 - CRIANÇAS USANDO CABAÇA PARA IMPRIMIR.....                             | 83  |
| FIGURA 80 - MATRIZ DE ÍTAGRAVURA (13x8CM).....                                    | 84  |
| FIGURA 81 - IMPRESSÃO DE ÍTAGRAVURA.....  | 84  |
| FIGURA 82 - MATRIZ ENTALHADA SEM TINTA.....                                       | 85  |
| FIGURA 83 - MATRIZ ENTALHADA COM TINTA.....                                       | 85  |
| FIGURA 84 - IMPRESSÃO SOBRE PAPEL DE ARROZ.....                                   | 86  |
| FIGURA 85 - USANDO DOIS FELTROS NA PRENSA DE TOPO.....                            | 87  |
| FIGURA 86 - UM FELTRO ABAIXO E OUTRO ACIMA DA MATRIZ.....                         | 88  |
| FIGURA 87 - IMPRESSÃO DE ÍTAGRAVURA COM PRENSA.....                               | 89  |
| FIGURA 88 - ARDOSIA ENTALHADA COM BURIL RAIADO (18x10CM).....                     | 90  |
| FIGURA 89 - MATRIZ DE ARGILITO ENTINTADA.....                                     | 91  |
| FIGURA 90 - CONFERINDO DETALHES DA PRIMEIRA IMPRESSÃO.....                        | 91  |
| FIGURA 91 - TIRAGEM DE ÍTAGRAVURAS EM PAPÉIS DIFERENTES.....                      | 92  |
| FIGURA 92 - RESULTADO DA IMPRESSÃO: UMA ÍTAGRAVURA.....                           | 93  |
| FIGURA 93 - PRIMEIRA CAMADA DE MATRIZ-PERDIDA APÓS RECEBER DESENHO.....           | 94  |
| FIGURA 94 - SEGUNDA CAMADA E IMPRESSÃO SOBREPOSTA (17x12CM).....                  | 95  |
| FIGURA 95 - INTERFERÊNCIAS NA TERCEIRA CAMADA.....                                | 96  |
| FIGURA 96 - IMPRIMINDO NOVAS CAMADAS COM CABAÇA.....                              | 96  |
| FIGURA 97 - TIRAGEM DE MATRIZ PERDIDA.....  | 97  |
| FIGURA 98 - DESENHO BASE PARA ÍTAGRAVURA (20x15CM).....                           | 98  |
| FIGURA 99 - PRIMEIROS ENTALHES DA PRIMEIRA CAMADA.....                            | 99  |
| FIGURA 100 - IMPRESSÃO DA PRIMEIRA CAMADA.....                                    | 100 |
| FIGURA 101 - ÁSTRES CAMADAS DA MATRIZ PERDIDA.....                                | 102 |
| FIGURA 102 - ÍTAGRAVURA DE MATRIZ PERDIDA AO LADO DA MATRIZ DA ÚLTIMA CAMADA..... | 102 |
| FIGURA 103 - HOMEM NEGRO, ÍTAGRAVURA DE MATRIZ PERDIDA.....                       | 103 |
| FIGURA 104 - PRIMEIRA CAMADA DE AUTORRETRATO.....                                 | 106 |
| FIGURA 105 - MATRIZ DE MADEIRA AO LADO DA IMPRESSÃO DE ARDÓSIA.....               | 107 |
| FIGURA 106 - DUAS CAMADAS IMPRESSAS.....  | 108 |
| FIGURA 107 - MATRIZ DE LINÓLEO E IMPRESSÃO COLORIDA.....                          | 109 |
| FIGURA 108 - IMPRESSÃO DE ÚLTIMA CAMADA, LINÓLEO.....                             | 109 |
| FIGURA 10G - GRAVURA COLORIDA DE MÚLTIPLAS MATRIZES (25x16CM).....                | 111 |
| FIGURA 110 - MATRIZES DE DISTINTOS MATERIAIS E IMPRESSÃO.....                     | 112 |
| FIGURA 111 - EXPERIMENTAÇÕES USANDO MÚLTIPLAS MATRIZES (20x8CM).....              | 113 |
| FIGURA 112 - MATRIZ DE ARDÓSIA (15x10CM) PARA RELEVO SECO NA ARGILA.....          | 114 |

|   |     |
|---|-----|
| FIGURA 113 - MATRIZ DE ARDÓSIA AO LADO DE IMPRESSÕES SOBRE ARGILA.....                              | 115 |
| FIGURA 114 - IMPRESSÕES SOBRE ARGILA E PEÇAS CERÂMICAS.....   | 116 |
| FIGURA 115 - MATRIZ DE ARGILITO (10x7CM) E CORPO CERÂMICO.....                                      | 117 |
| FIGURA 116 - DESENHO A LÁPIS SOBRE ROCHA.....   | 120 |
| FIGURA 117 - PRIMEIROS ENTALHES SOBRE DESENHO.....  | 121 |
| FIGURA 118 - RELEVO AO AVÔ NEWTON (55x35CM).....  | 122 |
| FIGURA 11G - DETALHE DE AQUARELA SOBRE PEDRA E PONTA SECA.....                                      | 124 |
| FIGURA 120 - DETALHE DO TRABALHO DE PONTA SECA SOBRE AQUARELA NA PEDRA.....                         | 125 |
| FIGURA 121 - VOVÓ MARIA EM AQUARELA SOBRE PEDRA (60x40CM).....                                      | 127 |
| FIGURA 122: VÓ BRANCA, DESENHOS PREPARATÓRIOS.....  | 128 |
| FIGURA 123 - LINHAS DE EXPRESSÃO.....   | 129 |
| FIGURA 124 - ENTALHES BASEADOS NO DESENHO.....  | 130 |
| FIGURA 125 - MATRIZ DE "VÓ BRANCA".....   | 131 |
| FIGURA 126 - ÍTAGRAVURA "VÓ BRANCA"(60x45CM).....   | 132 |
| FIGURA 127 - TIRAGEM DE ÍTAGRAVURAS.....  | 132 |
| FIGURA 128 – EM BUSCA DA EXPRESSÃO DO AVÔ HÉLIO.....  | 134 |
| FIGURA 129 - AVÔ HELIO SÉRIO.....   | 134 |
| FIGURA 130 - DESENHO DEFINITIVO DE "HÉLIO SIMPATIA".....  | 136 |
| FIGURA 131 - ENTALHES ORIENTADOS PELO DESENHO.....  | 137 |
| FIGURA 132 - RELEVO CROMADO DE "AVÔ HÉLIO SIMPATIA" (65x49CM).....                                  | 138 |
| FIGURA 133 - CAPA DE CORDEL COM ÍTAGRAVURA (15x20CM).....   | 140 |
| FIGURA 134 - DRAMA DOS RESPIRADORES - PONTA SECA AO VIVO.....                                       | 144 |
| FIGURA 135 - FRAGMENTO DE VÍDEO.....  | 145 |
| FIGURA 136 - STOP MOTION 1.....   | 146 |
| FIGURA 137 - ANIMAÇÃO STOP-MOTION 2.....  | 147 |
| FIGURA 138 - FRAGMENTOS DO VÍDEO ARTE.....  | 149 |
| FIGURA 139 - CIRO COM PANDEIRO ENCANTADO.....   | 152 |
| FIGURA 140 - CLARI COM SEU PANDEIRO ENCANTADO.....  | 152 |
| FIGURA 141 - DADÁ COM SEU PANDEIRO ENCANTADO.....   | 153 |
| FIGURA 142 - DAY COM SEU PANDEIRO ENCANTADO.....  | 153 |
| FIGURA 143 - JOÃO COM SEU PANDEIRO ENCANTADO.....   | 154 |
| FIGURA 144 - GUI COM SEU PANDEIRO ENCANTADO.....  | 154 |
| FIGURA 145 - CIRO EM PONTA SECA SOBRE HEMATITA.....   | 156 |
| FIGURA 146 – JOÃO EM LÁPIS GRAFITE SOBRE ARDÓSIA.....   | 156 |
| FIGURA 147 - CLARI EM PASTEL SECO SOBRE ARDÓSIA.....  | 156 |
| FIGURA 148 - GUI EM GUACHE SOBRE ARDÓSIA.....   | 157 |
| FIGURA 149 - DAY EM AQUARELA SOBRE ARDÓSIA.....   | 157 |
| FIGURA 150 - DADÁ EM TÉCNICA MISTA SOBRE ARDÓSIA.....   | 158 |
| FIGURA 151 - MESTRE DEDINHO DO PANDEIRO EM XILOGRAVURA (60x42CM).....                               | 159 |
| FIGURA 152 - MESTRE DEDINHO DO PANDEIRO AO LADO DA GRAVURA EM SUA HOMENAGEM.....                    | 160 |
| FIGURA 153 – ARDÓSIA (30x30CM) COMO MARCA MUSICAL.....  | 161 |
| FIGURA 154 - ÍTAGRAVURA PARA CAPA DE DISCO (30x30CM).....   | 162 |
| FIGURA 155 - ÍTAGRAVURA EDITADA PARA PLATAFORMA DIGITAL.....  | 163 |
| FIGURA 156 - PLATAFORMA DE MÚSICA DIGITAL COM ÍCONES DE ÍTAGRAVURA.....                             | 163 |
| FIGURA 157 - DIVULGAÇÃO DA REVISTA ODU COM DESTAQUE PARA A CAPA EM TÉCNICA MISTA SOBRE ARDÓSIA..... | 165 |
| FIGURA 158 - XILOGRAVURA "SEU MATEUS ALELUIA, O AFROBARROCO" (60x42CM).....                         | 168 |
| FIGURA 159 - XILOGRAVURA DE DONA EGÍDIA PATAXÓ (60x42CM).....                                       | 170 |
| FIGURA 160 - MOMENTO DE ENTREGA DA XILOGRAVURA PARA O HOMENAGEADO NEGO BISPO.....                   | 172 |
| FIGURA 161 - XILOGRAVURA " O HOMEM DA COROA DE CAPIM DOURADO (60x42CM).....                         | 173 |
| FIGURA 162 - LINOGRAVURA DE CACICA VALDELICE TUPINAMBÁ (60x42CM).....                               | 174 |
| FIGURA 163 - DESENHO PREPARATÓRIO PARA CAPA DA REVISTA ODU.....                                     | 176 |
| FIGURA 164 - DETALHE DE ENTALHE CROMADO.....  | 179 |
| FIGURA 165 - CAPA DA REVISTA ODU DISPOSTA PARA FOTOGRAFIA (40x60CM).....                            | 180 |
| FIGURA 166 - FACHADA DA GALERIA SOAR.....   | 182 |
| FIGURA 167 - NOITE DE ABERTURA DA GALERIA.....  | 182 |
| FIGURA 168 – EVENTO DE ABERTURA DA GALERIA.....   | 183 |
| FIGURA 169 - CAPA DE LIVRETO DE CORDEL (30x20CM).....   | 184 |

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO</b> .....  | <b>1</b>   |
| <b>2 CAPÍTULO 1 – SEDIMENTARES</b> .....   | <b>5</b>   |
| 2.1 ORIGEM.....  | 5          |
| 2.2 ARTE RUPESTRE.....   | 8          |
| 2.3 AMBIENTE FAMILIAR .....  | 14         |
| 2.4 ANTECESSORES .....   | 18         |
| <b>3 CAPÍTULO II – LABORATÓRIO</b> .....   | <b>22</b>  |
| 3.1 PROPRIEDADES .....   | 22         |
| 3.2 LABORATÓRIO EXPERIMENTAL E MÉTODOS.....                                      | 30         |
| 3.3 BAIXO-RELEVO (MÉTODO TRADICIONAL).....                                       | 31         |
| 3.4 PONTA SECA.....  | 37         |
| 3.5 TÉCNICA MISTA.....   | 43         |
| 3.6 AQUARELA SOBRE PEDRA .....   | 48         |
| 3.7 ITAGRAVURA OU ARGILITOGRAVURA DE ALTO-RELEVO .....                           | 50         |
| 3.7.1 <i>Textura da natureza</i> .....   | 57         |
| 3.7.2 <i>Recorte de texturas</i> .....   | 60         |
| 3.7.3 <i>Entalhe</i> .....   | 76         |
| 3.7.4 <i>Tinta</i> .....   | 78         |
| 3.7.5 <i>Impressão com cabaça</i> .....  | 81         |
| 3.7.6 <i>Impressão com Prensa</i> .....  | 86         |
| 3.7.7 <i>Matriz perdida</i> .....  | 94         |
| 3.8 MÚLTIPLAS MATRIZES .....   | 105        |
| 3.9 RELEVO SECO .....  | 114        |
| <b>4 CAPÍTULO III – CONGLOMERADOS – PROCESSOS HÍBRIDOS E PUBLICAÇÕES</b> .....   | <b>118</b> |
| 4.1 POÉTICA BIOGRÁFICA EM PLÁSTICAS DIVERSAS .....                               | 118        |
| 4.1.2 <i>Seu Newton - Técnica Tradicional - baixo relevo sobre ardósia</i> ..... | 119        |
| 4.1.3 <i>Dona Maria - Aquarela sobre pedra - Aquarela sobre Argilito</i> .....   | 124        |
| 4.1.4 <i>Dona Branca - Itagravura Impressa</i> .....                             | 128        |
| 4.1.5 <i>Seu Hélio - Relevo cromado</i> .....                                    | 132        |
| 4.2 ITAGRAVURA EM CORDEL .....   | 139        |
| 4.3 INCURSÕES DIGITAIS.....  | 141        |
| 4.3.1 <i>Drama dos Respiradores - Ponta Seca</i> .....                           | 141        |
| 4.3.2 <i>Animação Stop-Motion</i> .....  | 145        |
| 4.3.3 <i>Saga do Pandeiro Encantado</i> .....                                    | 147        |
| 4.4 IDENTIDADE VISUAL DE FONOGRAMAS – CABOKAJI .....                             | 161        |
| 4.5 REVISTA ODU.....   | 164        |
| 4.5.1 <i>O Afro Barroco</i> .....  | 165        |
| 4.5.2 <i>Alma da floresta Xilogravura</i> .....                                  | 169        |
| 4.5.3 <i>Nego Bispo</i> .....  | 170        |
| 4.5.4 <i>Cacica Valdelice</i> .....  | 174        |
| 4.5.5 <i>Capa da Revista Odu - Técnica mista sobre Ardósia</i> .....             | 175        |
| 4.5.5.1 <i>Procedimento técnico</i> .....  | 177        |
| 4.6 A GALERIA SOAR .....   | 181        |
| <b>5. CONCLUSÃO</b> .....  | <b>188</b> |

## 1. INTRODUÇÃO

Itagravura: da Pedra Entalhada à História Gravada nasce do objetivo de confrontar a aplicação do conhecimento adquirido na universidade sobre uma prática aprendida na infância. Um fazer que tem origem no entalhe artesanal e se desenvolve na matéria artística da gravura por meio do uso das técnicas de gravação de baixo relevo em suportes distintos.

Após identificar semelhanças entre os métodos de criação aprendidos na infância e na universidade, busquei averiguar até onde seria possível aproximar a natureza de dois procedimentos artísticos diferentes: o artesanato de ardósia e a arte da gravura. Na intenção de encontrar novas possibilidades de confecção de gravura, novos resultados obtidos a partir da impressão de materiais não convencionais e uma nova aplicação, no contexto da arte, de uma pedra que tem bastante presença na minha história de vida, assim como da região de onde vim.

Como método de reflexão, este texto absorve o conhecimento teórico buscando traçar um paralelo entre a origem da gravura, tal como na Teoria da História da Arte, descrita na obra “Do grito ao Satélite” de Antônio Costella e nas reflexões contidas no livro “Criatividade e Processo Criativo” de Fayga Ostrower. No Capítulo I foi feita uma correlação entre esses conhecimentos acadêmicos e minha experiência de vida, centrada nos primeiros contatos que tive na região aonde cresci e me entendi como parte do mundo, observando e vivenciando o entalhe de rochas tal como praticado pelos meus ancestrais diretos, estes oriundos de Iraquara, conhecida como Cidade das Grutas, e Lençóis, ambos municípios da região da Chapada Diamantina, no interior baiano.

Existe um propósito que acompanha e orienta a expressão do indivíduo, e é, neste sentido, que discorro sobre minha contribuição. Partindo da intenção de conceber uma gravura originária do meu território, busco contemplar nesta pesquisa os meus ancestrais e o lugar de onde vim, por meio da técnica que venho elaborando ao longo da minha experiência como gravador. Esta dissertação é a construção de um trabalho que visa dar continuidade àqueles que vieram antes, construíram um legado e que, por vários motivos, exercem influência sobre o que vivencio e aos quais dedico meu ofício.

Como ponto de partida do processo criativo, reflito sobre o fazer de um artista ou de um artesão gravador de pedras. Desde a relação ancestral da humanidade com a necessidade de expressão em tempos remotos, o ato de fissurar, entalhar, riscar ou gravar uma ideia sobre a

rocha, até a análise de casos pontuais nesta pesquisa. Ou seja, uma prática que está presente desde a pré-história, no interior de uma caverna, até a contemporaneidade, onde a arte é difundida por meios impressos, digitais e em ambientes como as ruas, os salões e galerias de arte.

Os capítulos serão distribuídos do modo a contemplar a origem do meu contato com o objeto específico, e, posteriormente, por onde vieram a transitar os resultados de minhas produções gráficas publicadas em impressos e instituições.

Acerca dos materiais que utilizo, essa dissertação não se propõe a ser um manual descritivo de uma técnica tradicional, mas irei citar no Capítulo II os métodos usados na investigação do objeto central (a pedra), que pode ser nomeada pelos sinônimos ardósia, argilito, rocha, ou laje-da-parnaíba, buscando elucidar as questões, problemas e soluções no laboratório técnico de transformar este objeto pétreo em uma matriz gráfica. Neste capítulo, também descrevo os procedimentos utilizados em cada experimento, destacando as etapas da investigação sobre a pedra que me inseriu na arte; desde a retirada das rochas nas jazidas até a confecção das peças. Este percurso é fundamental para ambientar o leitor no sítio original onde esse mineral aparece na natureza e a razão pela qual essa pedra veio a ser objeto de pesquisa.

No Capítulo III, destinado aos desdobramentos da técnica, concedo atenção à poética. Estão presentes temas baseados na história de vida do povo brasileiro. Gente que conheci ou que me concedeu forte inspiração por suas histórias de vida. Assuntos ligados ao entendimento do mundo, afirmação cultural, resistência, justiça social e arte. A poesia de cada olhar, das personalidades, e das diversas formas de ser. A cor em ausência e presença, o ‘preto no branco’ em analogia à cognição, o entendimento do olho de quem vê, onde mora a curiosidade pela apresentação da imagem, e a leitura do olhar que conduz à poesia visual. Em suma, a arte da gravura como linguagem que comunica há mais de quinhentos anos.

Portanto, fez-se fundamental a menção a dois pontos culturais e geográficos determinantes na trajetória. São eles: a Chapada Diamantina, no coração do Estado da Bahia, onde nascem as águas que abastecem toda a bacia do rio Paraguaçu até a Baía de Todos os Santos; e a cidade de Salvador. Sobre esses dois lugares, a pesquisa permeia o tecido social, cultural e natural. Encontro questões basilares no discurso poético que atingem reverberação justamente nesses locais. A ligação ao interior deve-se a minha ascendência paterna, de onde vem o legado do entalhe sobre rochas sedimentares, na Chapada Diamantina. E a relação com Salvador, cidade aonde nasci e estudei, e que sendo permeada pela cultura afro-diaspórica me influenciou como artista, e que por isso, dedico parte considerável da minha obra a este assunto.

Um percurso que transita pela impessoalidade da história comum e, em alguns momentos, alcança certa intimidade biográfica. A ocorrência imprevista do isolamento social com o advento da pandemia, a fragilidade humana, e até a perda de entes próximos, motivaram a reflexão sobre a minha atuação como artista no âmbito muito estreito de relacionamento como é a casa e a família.

Na parte conclusiva (Capítulo 4), deixo as minhas considerações finais sobre a experiência de sintetizar em um texto o trabalho de anos e a percepção sensível deste estudo. Utilizarei uma narrativa em primeira pessoa do singular no lugar de pesquisador artista, como forma de simplificar e facilitar a leitura como uma ponte entre a experiência prática e reflexiva. Este ângulo de visão se relaciona com a experiência artística e científica que pretendo oferecer com a apresentação deste trabalho, que se alimenta da simplicidade presente na cultura popular, em que a ética e a estética dançam unidas no compasso do ritmo gráfico contido nas imagens. Neste método descritivo e dissertativo, apresentarei esta pesquisa como um reencontro entre o conhecimento informal do saber oral, passado de pai para filho, e a entrega literal da prática, analisada e contextualizada ao processo de desenvolvimento de uma pesquisa acadêmica.



## 2. CAPÍTULO 1 – SEDIMENTARES

### 2.1 ORIGEM

O curso da presente pesquisa foi desenvolvido a partir de um aprofundamento no território de onde vem a minha ancestralidade. O campo em questão merece ser mencionado com particular sensibilidade aos detalhes que estão impressos na percepção do olhar de artista pesquisador que cresceu circundado pelas expressões da natureza, em suas proporções e assimetrias, em uma paisagem milenar que conserva marcas do seu constante movimento. Portanto, uso desta licença para descrever um pouco sobre meu território de origem como campo da presente pesquisa.

Os indícios mais longevos da presença humana na terra estão guardados em “museus” geológicos, onde o tempo narra a sua história por meio das rochas. Esta história é contada pela geologia, porém, nas reflexões como artista, posso criar paralelos observando a ação do tempo, que desbasta a matéria para originar uma superfície complexa, com relevos nos quais a vida se desenvolve.

Como artista do entalhe, observo o ambiente, atento aos locais que foram escavados pelas águas ao longo de eras, nas encostas das serras cortadas pelo vento, nos buracos escavados pelo intemperismo das chuvas ácidas, e nos vales esculpido por rios que nascem das infiltrações causadas pelas águas fluviais que encharcam a parte plana do alto das serras. A estes tipos de altiplanos dá-se o nome de chapada. Essas montanhas, chapadas em seu topo, são barreiras para nuvens que armazenam a água precipitada da chuva, fazendo com que ao descer das serras, vagorosamente a água aflore em nascentes e desague em riachos e cachoeiras de margens pedregosas, que desenharam a topografia do lugar. Esses traços revelam as nuances do terreno. Nesses locais, a crosta terrestre se apresenta por meio de relevos e cores terrosas numa espécie de livro ilustrado composto por páginas de rochas sedimentares, numa exposição aberta sobre as eras da idade da terra.

A gravura de alto relevo deriva de um procedimento escultórico, de fissuras da matriz, de corrosão de ácidos; enfim, de uma dinâmica de relação entre os materiais. A partir da vivência como gravador, meu olhar pôde perceber as formas com uma atenção especial. Assim, observar o ambiente torna-se uma experiência estética e reflexiva sobre os movimentos naturais das montanhas, vales, rios e cachoeiras.

O começo de minhas experiências na pedra foi baseado na observação das paisagens da Chapada Diamantina. Lembro-me de desenhar as silhuetas dos morros sob o céu, em uma relação de primeiro e segundo plano, apenas demonstrando os contornos sinuosos daquele relevo

acidentado. Essa apreciação da paisagem conformou a minha primeira noção de horizonte. A sucessão de montanhas que me circundam era minha primeira forma de conceber visualmente o espaço, e ainda me lembro como me causava uma sensação de prazer o ato de desenhar as montanhas sobrepostas, em sequência, numa perspectiva imaginada por mim, ou numa visão panorâmica de uma única linha que recortava a base da abóbada celeste.

Percebo como a ambiência das formas, dos relevos, do movimento das águas dos rios, contribuíram para a sensibilidade do meu olhar e, como, anos mais tarde, se tornaram referência para a minha percepção visual. O contraponto dos contrastes, os cheios e vazios e a sinuosidade presente na interação das águas que contornam as pedras.

Escolher a gravura como linguagem tem direta relação com minha ancestralidade por meio do gesto artístico do entalhe, e com a localização da região onde fui introduzido no fazer artístico. Um lugar onde os fenômenos da natureza inserem várias manifestações de proporção, de equilíbrio em assimetria, e de ritmo.

Ao mesmo tempo em que tudo parece estar em movimento, também existe uma passividade sendo consumida pelo próprio tempo. Como no efeito das águas sobre as pedras, escavando e polindo lentamente o curso dos rios e, conseqüentemente, dividindo as serras. A ação das águas me lembra o ato de provocar um sulco, por sobre onde o rio corre, algo que veio a me inspirar na prática com o uso das ferramentas de gravura sobre a superfície das matrizes, criando sulcos e curvas de nível na construção de retratos estilizados, que se tornaram uma marca do meu modo de entalhar.

A água em sua docilidade corrosiva é determinada a abrir caminho nas rochas por sobre onde o rio da vida possa ganhar rumo (Figura 1):

**Figura 1** - Baixo relevo sobre ardósia da Chapada (36x40cm)



Foto: do autor

Ainda observando a natureza local, encontro nas cavernas um acontecimento geológico que chama a atenção, fruto da corrosão do solo cáustico. Um ambiente modelado por reentrâncias côncavas provocadas pelos extintos rios subterrâneos que outrora foram caudalosos, gerando sulcos profundos, grandes salões e galerias abertas em sítios onde estão sinais remotos de movimentos tectônicos. Há também ali, o lento e constante crescimento das esculturas calcárias que figuram o que há de mais dinâmico dentro daquelas galerias: as esculturas milenares. No pleno escuro das entranhas da terra, onde a luz de um lampião ou de uma lanterna ilumina a cor alva das extremidades calcárias, estalactites gotejam sobre o solo e erguem-se lentamente do chão para cima em formações conhecidas como estalagmites, numa pulsação lentíssima, mas contínua. O intervalo entre cada pingo é estudado por geólogos e espeleólogos para que possam fazer uma estimativa do tempo de crescimento das estruturas calcárias (1 cm a cada 32 anos) até que se encontre, do teto ao chão, surgindo uma coluna, em escala de milênios.

## 2.2 ARTE RUPESTRE

Outras marcas em proporções menores, mas não menos intrigantes, chamam a atenção para o fato de que, em cenários como esses também estão guardados sinais da arte rupestre. Locais específicos, muitas vezes de difícil acesso, foram os escolhidos para serem a plataforma de expressão humana da pré-história para a posteridade (Figura 2). Lugares onde estão os sinais conformadores da saga de nossa espécie em uma fase remota da história. Protegidos dos intemperismos mais severos, até hoje esses ambientes abrigam uma parte significativa do objeto de estudo da arqueologia e da história da arte.

**Figura 2** - Pinturas rupestres da Serra das Paridas

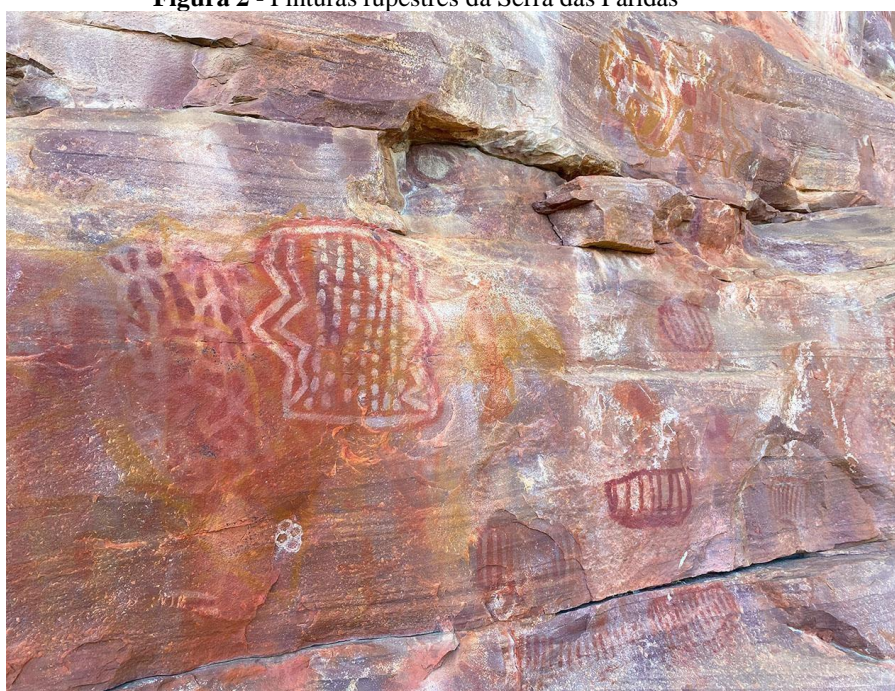


Foto: do autor

Na observação da arte rupestre, nos sítios pré-históricos, a perplexidade humana é um fenômeno para constante reflexão (Figura 3). Sempre que nos deparamos com a busca de significados, ativamos dispositivos de subjetividade que foram expressos em tempos imemoriais. São marcas que têm em si um esquema estético, uma ordenação aparentemente abstrata, às vezes figurativa, mas que deve ter coerência com o propósito que levou ao seu feitiço pelos nossos ancestrais. A permanência desses sinais fomenta a nossa indagação a respeito dos propósitos, dos motivos que se relacionam com as formas expressas. Não podemos alcançar

uma razão concreta e comprovada para responder nossas dúvidas, mas é justamente essa a provocação que torna fecunda a nossa imaginação: qual é o sentido disso? O que queriam dizer e para quem?

**Figura 3** – Pinturas nos paredões da Serra das Paridas



Foto: do autor

Segundo a literatura de Antônio Costella, no livro “Do grito ao Satélite”, o princípio da gravação de marcas gráficas nas rochas pode ter simbolizado conteúdos numéricos e modos de contagem relacionados a períodos cíclicos, em que a marcação indica acontecimentos que findam ou se iniciam. Nas palavras do autor, “[...] um dia o homem gravou uma marca à qual atribuiu um significado e, a partir desse primeiro sinal, lançou os fundamentos daquilo que viria ser a escrita.” (COSTELLA, 2001, p. 14).

Também é possível identificar figuras que lembram desenhos de animais em situação de caça, que podem estar relacionados ao processo metafísico de dominar a presa como um rito mágico de encantamento para favorecer o êxito da caçada, ou mesmo para celebrar o acontecido. Ainda que exista a arqueologia e profissionais especialistas nesta área, não

saberemos com precisão a que se destinava o impulso criador que deu origem àquelas marcações figurativas, estilizadas ou geométricas.

O fato é que transparece nelas uma expressão de necessidade existencial, algo que fomenta a criatividade na busca de um sentido. É esse conteúdo indecifrável, mas dotado de uma razão implícita que revela uma verdade profunda e original e nos faz recuar a um contexto longínquo que ainda é possível vislumbrar graças a sua durabilidade e permanência por tantos séculos e milênios. Em uma visão geral, é essa linguagem aberta a interpretações dos elementos que constitui a narrativa visual da arte rupestre.

Há controvérsias quanto à nomenclatura ideal para designar esse tipo de produção, que pode ser chamada de "registro" ao invés de arte, visto que o conceito de arte era inexistente naquele período. Devido ao desconhecimento do significado das gravuras e das pinturas rupestres, nesta pesquisa consideramos o valor expressivo inerente a um tempo que precede os conceitos e definições das artes plásticas.

Neste sentido, compreendemos uma série de fatores que compactuam com a manifestação artística intrínseca da humanidade desde o tempo pré-histórico, se tomarmos como parâmetro de análise as propriedades abstratas e figurativas, respectivas ao que se tinha disponível naquele tempo. Existe na arte rupestre uma harmonia oriunda dos materiais originais daquele tempo e que, até hoje, estão ao nosso alcance, o que nos permite conjecturar a respeito de como foi feita aquela obra de um ponto de vista técnico.

Esta pesquisa tem como ponto de partida a relação entre o fazer artístico ancestral, seus modos, significações e métodos que foram sendo elaborados ao longo do tempo como linguagem visual até a contemporaneidade, sobretudo nos assuntos que dizem respeito à arte da gravura. Pensar sobre a gravura nos leva aos princípios da incisão de um material sobre um suporte com objetivo de criar uma marca, um sulco ou uma representação visual caracterizada pela expressividade do gesto criador, que destaca o motivo representado no suporte pedregoso por meio de fissuras na superfície. O nome “rupestre” vem do latim *rupes*, que significa rocha.

Presumimos que, confeccionar pintura sobre uma rocha é um gesto distinto do ato de gravar, riscar ou fissurar uma superfície pétreo. Gravar uma pedra é um movimento que demanda um esforço árduo no sentido da fixação de uma intenção por meio de um embate físico contra a matéria em suas superfícies de durezas distintas. Embate no qual vence a determinação daquele que pretende deixar sua marca. Se, na pintura, o efeito ótico é atingido com a suavidade de um pigmento diluído depositado sobre a parede com os dedos, ou com algum tipo de pincel primitivo, o efeito do corte torna-se perceptível graças à profundidade, portanto, na relação entre luz e sombra. Algo que tem relação com o ambiente onde é feito, mas que está

principalmente relacionado com as dimensões tangíveis da capacidade humana de realização. Assim, o entalhe é o resultado ótico atingido pelo árduo trabalho de fissura de uma matéria sobre outra, gerando um campo visual alterado de onde emerge uma representação simbólica de intervenção no ambiente. Para quem o realiza, torna-se uma experiência de autorreconhecimento, marcação numérica, afirmação de sua presença, ou, até, demarcação de um território.

Independentemente do propósito específico, seja na pintura ou na gravura rupestre, ambos são documentos milenares que atestam a expressão da humanidade em ânsia de comunicação. Inclusive, são parâmetros para compreendermos em que altura, na escala do desenvolvimento humano, o homem pré-histórico deixou seus vestígios pela terra.

As manifestações simbólicas do período da pré-história causa perplexidade quanto à motivação das marcações, como visto nas Figura 2, Figura 3 e Figura 4. Assim, buscamos pistas e, sempre sem certezas, nos deparamos com a imaginação criando interpretações ou coletando dados que serão estudados e classificados pela ciência. Sendo a rocha a principal plataforma de expressão, através dela gerações deixaram suas marcas em seus respectivos contextos culturais, que foram compondo o vocabulário imagético, que poderia estar associado a outros meios de comunicação como a fala. Portanto, o desenho tem a importância de ser um modo de expressão permanente, uma base sobre a qual a linguagem (inclusive a oralidade) pôde ser desenvolvida. Conforme Costella (1975, p.14), “nunca saberemos qual terá sido o primeiro desses sinais de tão insigne descendência, pois, também neste ponto, apenas suposições orientam o pesquisador”.

Ainda que não possamos compreender com exatidão quais foram os propósitos daquela manifestação tão longínqua no tempo, é compreensível a necessidade de transcendência da realidade, um caminho no sentido da afirmação humana por meio da criatividade que é justamente o sentido da arte. Este seria e sempre será um argumento possível para a experiência artística, na qual procedimentos manuais fomentam a reflexão a respeito de valores estéticos e métodos expressivos que visam ampliar o estado de consciência de quem produz e de quem aprecia aquilo que está sendo emitido por um suporte visual, seja uma tela de computador, uma folha de papel ou a parede de uma caverna (Figura 4).

**Figura 4** - Detalhes de pinturas rupestres



Foto: do autor

Embora a arte rupestre não seja exatamente o objeto deste estudo, considero válida a reflexão sobre o assunto, uma vez que este tema está presente no lugar onde a pesquisa se inicia. Nas primeiras visitas a campo, fui até um sítio específico onde as expressões gráficas e pictóricas estão concentradas: a Serra das Paridas, no município de Lençóis.

Seguindo a observação sobre o campo de pesquisa da Serra das Paridas, percebi a presença de diversos objetos, placas, sinalizações com menções às pinturas rupestres. Observei a existência de um comércio local que reproduz algumas imagens de pinturas rupestres como ícones gravados sobre a ardósia da Chapada, por meio da técnica de entalhe que permanece entre os hábitos dos artesãos do lugar. Na Figura 5 está um exemplo de como os motivos rupestres e o entalhe sobre ardósia estão dispostos nos utensílios do cotidiano.



**Figura 5** - Artesanato com motivos rupestres



Foto: do autor

O artesanato em ardósia é um legado definitivo para a região da Chapada Diamantina que, quando associado aos motivos rupestres, transparece ao visitante a sensação de estar diante de uma pedra entalhada pelo homem pré-histórico. Independentemente do apelo figurativo utilizado na confecção da peça, a técnica em si remonta ao gesto ancestral de gravar uma rocha, e é neste ponto que identifico este tipo de trabalho manual como uma espécie de atualização da tecnologia de gravação de tempos imemoriais.

O fato de ser essa rocha o material que me introduziu na arte, me leva a imaginar um paralelo entre a minha trajetória como artista e a História da Arte, tal como ela é contada nos livros, tendo seus primórdios nas cavernas. Esse paralelo tem particular relevância, principalmente pelo fato de que este conhecimento chegou até mim por meio de duas fontes: uma informal (a partir da minha vivência com meu pai e seus irmãos, que são nativos de Iraquara-BA, conhecida como cidade das grutas) e uma formal, fruto da graduação no Bacharelado em Artes Visuais. Foi justamente no contato com a academia que compreendi que, segundo a cronologia específica, a origem da arte teve início na pré-história nas pinturas e gravuras rupestres. Logo, percebo que a ancestralidade da arte está muito próxima da realidade que me circunda.

### 2.3 AMBIENTE FAMILIAR

Ao conhecer o Complexo Arqueológico Serra das Paridas, na Chapada Diamantina, muitas coisas chamaram a minha atenção. A primeira delas começou antes de chegar até o sítio arqueológico. Fui acompanhado por duas pessoas simbolicamente importantes para mim e para a pesquisa. No caminho fui conduzido pelo motorista e meu pai, Everaldo Soares, e guiado por Maiza de Andrade, minha mãe. E, ainda que seja uma relação familiar, é importante mencioná-las, pois, essas duas pessoas têm relevância no ambiente social contemporâneo em Lençóis-BA, onde fiz a minha incursão no campo da pesquisa.

Maiza de Andrade foi a primeira Secretária de Turismo de Lençóis e, por isso mesmo, é respeitada como uma das pessoas que ajudaram na formação profissional dos primeiros guias de turismo locais, além de ser uma guia licenciada para a visita ao Sítio Arqueológico da Serra das Paridas, fato que proporcionou um passeio rico com informações específicas sobre aquele atrativo turístico tão peculiar. Everaldo Soares foi referenciado pelo anfitrião do lugar como sendo pioneiro na confecção do artesanato em pedras de ardósia, material que reveste diversos pontos da estrutura daquele espaço. Do revestimento do piso aos ímãs de geladeira vendidos como lembranças na loja do estabelecimento, a ardósia tem predominância. Esse fato vincula minha ancestralidade direta como principal fomentador do meu interesse no reconhecimento dos valores culturais que estão agregados à região aonde cresci, e agora volto para realizar esta pesquisa: o município de Lençóis e os seus arredores, na Chapada Diamantina.

Nas últimas décadas houve uma transformação da economia da Chapada, que mudou da extração e garimpo de diamantes, para o turismo como principal atividade. Essas duas pessoas mencionadas participaram e participam deste processo ativamente, como pessoas integradas no pensamento e na prática de políticas públicas voltadas à cultura e ao turismo.

A rocha em questão, objeto central dessa pesquisa, tem o nome de ardósia da Chapada e também sinônimos, tais como laje da Parnaíba, argilito ou, simplesmente, rocha. Trata-se de um mineral que deriva da sedimentação de um terreno argiloso ao longo de milhões de anos, o que originou um tipo de formação rochosa composta por camadas que podem ser separadas e que saem da terra no formato de placas planas. Na Figura 6, o que vemos são rejeitos da extração de pedras em maiores formatos, que são vendidas para cumprirem as mais diversas funções.

**Figura 6** - Pedreira da Parnaíba



Foto: do autor

Algumas famílias nativas da região da Parnaíba, no município de Iraquara, são responsáveis pela retirada das lâminas de pedra de dentro da terra. Até recentemente, este trabalho era executado por mulheres de uma mesma família que faziam sozinhas todo esse serviço (Figuras 7 e 8). Esse fato peculiar foi assunto de uma reportagem da TV Record na qual a modelo/repórter Mariana Weickert narra o seu olhar sobre a vida delas na pedreira. As Figuras 7 e 8 são fragmentos dessa entrevista.

**Figura 7** – Trabalhadora na extração de pedras



**Figura 8** - Matriarca Ana Rita



Fotos: extraídas de vídeo reportagem da TV Record

**Figura 9** - Jeni no trabalho de extração de pedra



Foto: extraída de vídeo reportagem

A entrevista relata a relação das mulheres com o ambiente aonde trabalham e seu dia a dia na lida de extrair as ardósias. Embora a matéria narrada pela modelo (então repórter estreada) trouxesse a ideia da luta de pessoas que obtêm seu sustento em um trabalho duro, para surpresa da apresentadora, as mulheres entrevistadas se diziam contentes por terem um trabalho e de se manterem, ainda que numa condição de vida humilde, porém digna (segundo elas), e, portanto feliz, desde a geração de sua avó, Ana Rita. Na reportagem gravada em 2019 não cita o sobrenome das mulheres apenas seus prenomes: Jeni, Maria, Liana e Bianca.

O metro quadrado de ardósia era vendido pelo preço de R\$15,00 para o consumidor final. Embora não seja um mineral muito valorizado, a extração das pedras tem garantido a subsistência de algumas famílias há muitas gerações. Foi muito forte constatar que a parte mais bruta desse trabalho tem sido feita principalmente por mulheres. Soube a respeito delas quando estive na região, procurando a jazida onde é extraída a matéria-prima que me introduziu na arte. Este fato aumentou o meu interesse em trazer à luz do conhecimento um pouco mais sobre esse material e como ele emerge para a sociedade tocando a vida de outras pessoas, em diversos contextos sociais.

Essa jazida atendia a uma demanda sobretudo voltada à construção civil. A partir da década de 1980, o caminhoneiro, e meu avô, Hélio Pereira Soares passou a comprar as pedras em grande formato em um povoado conhecido como Iraporanga/Parnaíba, no município de Iraquara. Ele também beneficiava as pedras, recortando-as para atender a variadas funcionalidades, a depender do tipo e do tamanho. É muito comum o termo “laje da Parnaíba”, nome que faz referência à função que a pedra exerce, revestindo o piso ou o telhado das construções mais simples. Também é amplamente utilizada para a confecção do revestimento de paredes, móveis e outras utilidades, a depender da criatividade de quem manufatura este material. Neste estudo faremos o recorte da pedra no contexto artesanal (Figura 10) e artístico.

**Figura 10** – Artesão Laércio manufaturando ardósias



Foto: do autor

Uma grande variedade de produtos é feita em uma oficina de artesanato. Pela facilidade de recorte da pedra, esta se presta aos mais diversos fins. Há, no ramo do artesanato, principalmente a confecção de relógios, porta-retratos, pequenos quadros, penduradores de chaves, chaveiros e todo tipo de artigo possível, inclusive itens personalizados no momento da compra. A performance do artesão ao gravar o nome incrementa a experiência de quem observa e consome os produtos vendidos como lembranças da Chapada Diamantina.

Durante vários anos me lembro do meu pai, Everaldo, viajando com pequenos pedaços de pedra que eram convertidos em relógios que ele gravava e personalizava a peça de acordo

com o gosto dos clientes que apareciam pelo caminho em nossas viagens. Esse fato ficou marcado em minha lembrança, ilustrando como a pedra poderia ser convertida em um objeto dotado de valor de troca, que chamava a atenção principalmente quando estávamos longe da Chapada, onde aquele material era diferente de tudo. Além de um objeto artístico personalizado, o material é distinto, não sendo encontrado em qualquer lugar. Pelo contrário, ainda não encontrei indícios da ocorrência desse mesmo tipo de argilito, conhecido localmente como ardósia da Chapada em nenhuma outra localidade além dos limites da Chapada Diamantina.

## 2.4 ANTECESSORES

A arte do entalhe sobre ardósia nem sempre foi tão popular. Embora praticada hoje em alguns pontos ligados ao comércio de coisas típicas, esse tipo de artesanato tem origem em um passado recente. As obras precursoras desta técnica são de autoria dos irmãos Everaldo e Lourivaldo Barbosa Soares (Figura 11). Eles conceberam a arte do entalhe em pedra e passaram para outras pessoas que hoje a levam adiante.

Lourivaldo mantém há algumas décadas um importante polo de produção e difusão da arte sobre a ardósia: a Cabana do Louro. Localizado na margem da rodovia BR 242, entre Lençóis-BA e Palmeiras-BA, no acesso ao Rio Mucugezinho. Além de um restaurante, o local conta com uma loja de artesanato na qual se destaca a grande variedade de produtos de pedra ardósia feitos ali mesmo, ou por encomenda.

**Figura 11** – Everaldo e Lourisvaldo: “Irmãos de rocha”



Foto: do autor

O restaurante foi idealizado pelo caminhoneiro e comerciante, Hélio Pereira Soares, que transportava as lajes da Parnaíba e as cortava com um sistema mecânico criado por ele. O projeto da mesa de corte das lajes (Figuras 12 e 13) era mais uma dentre as muitas engenhosidades deste sertanejo que era mecânico nas horas vagas.

No início da construção do restaurante do Mucugezinho (hoje Cabana do Louro) no ano de 1985, o estabelecimento era praticamente todo revestido pelas pedras da Parnaíba, como piso, revestimento de parede, móveis e telhado, tudo arquitetado pelo caminhoneiro e mecânico autodidata Hélio Pereira Soares, meu avô paterno. Observo como este material cruza a história desta família do sertão baiano, que tem origem em Iraquara. Hoje, parte dela vive na cidade de Lençóis, onde passei a infância. Eu, como neto de seu Hélio, filho de Everaldo e sobrinho de Álvaro e Lourisvaldo (proprietário do restaurante), e também como artista pesquisador, tenho a satisfação de registrar a história deste legado familiar.

Esta pesquisa pretende investigar as possibilidades expressivas da rocha e também enfatizar o uso da ardósia como suporte de artesanato que chegou até a minha geração atravessando a vida de muitas pessoas.

**Figura 12** - Maquinário montado por Hélio Pereira para cortar a pedra da Parnaíba



Foto: do autor

**Figura 13** - Maquinário de corte de ardósias



Foto: do autor

Na Figura 14, podemos observar a grande variedade de produtos feitos a partir desta rocha e, na mesma imagem, dois artesãos, Laércio e Gaúcho, que trabalham na confecção dessas peças, um trabalho minucioso e cada vez mais apurado pela experiência dos artesãos.



Cada um deles tem sua maneira de trabalhar e deixar um toque de seu esmero, seja na forma de recortar as extremidades da rocha, ou de entalhar as letras. A ardósia como suporte de artesanato permite uma diversidade de estilizações desde o corte ao acabamento.

**Figura 14 - Artesanatos diversos**



Foto: Helena Alba

### 3 CAPÍTULO II – LABORATÓRIO

#### 3.1 PROPRIEDADES

A pedra que popularmente chamamos de ardósia da Chapada é uma rocha sedimentar classificada como argilito, ou seja, uma argila compactada, que é retirada da jazida em chapas de diversos tamanhos e espessuras. Por ser um argilito, é perceptível a porosidade na superfície da rocha, com microgrãos de argila que parecem se desprender do bloco como um todo. É curioso como a formação geológica já confere um formato plano de chapa. Este fato me chamou bastante a atenção quando comecei a associar as aproximações possíveis com a arte da gravura, afinal, na xilogravura e na linoleogravura, as técnicas de entalhe precisam de processamento e aparelhagem para que adquiram o formato de chapas. A ardósia da Chapada, por sua vez, já vem de dentro da terra com esse formato (Figura 15).

**Figura 15** - Ardósia após ser desfolhada



Foto: do autor

Outro fato curioso é que, nas escavações subterrâneas, é possível ver as várias camadas de pedra uma do lado da outra e, quando se retira apenas uma placa, percebemos que a mesma continua subdividida em várias lâminas de pedra. A mesma formação original, sedimentar, composta por camadas, é justamente o que facilita a manipulação, uma vez que a divisão dessas torna mais viável o transporte do material. A aplicação da rocha na construção civil, bem como no caso da gravura, em que o desbaste da primeira camada resulta em desenho, só é possível porque a pedra pode ser dividida em pequenas camadas, ou seja, descompactando as placas de argila que foram aglomeradas e petrificadas pela ação do tempo, temperatura e pressão (Figura 16).

**Figura 16** - Bloco de ardósia antes de ser desfolhado



Foto: do autor

Trata-se de um material duro e inflexível. Por ser bastante sólido, é usado como suporte em mesas, balcões etc. As chapas de pedra resistem ao tempo, porém geralmente não resistem à queda. A sua formação geológica tem a característica de ser sedimentada, por isso ela se desfolha em múltiplas chapas quando separadas. É justamente essa qualidade de ser passível ao recorte que favorece o seu emprego em diversas funções, inclusive no artesanato. A resistência da pedra varia em função de seu comprimento e espessura. Pedras com grande área e fina espessura têm tendência a quebrar com facilidade, embora sejam as melhores para o entalhe de desenho. Porém, se bem-acondicionadas, elas têm durabilidade indeterminada. Visto os trabalhos realizados há mais de 30 anos que permanecem íntegros e que, quando precisam ser restaurados, é mais por uma questão superficial do ressecamento do verniz do que pela deterioração da pedra.

Já no uso da pedra como matriz, pude observar que a pressão exercida pela prensa pode provocar facilmente a ruptura do material, sendo necessário cumprir dois pré-requisitos: o primeiro é regular a prensa com precisão, na calibragem certa, e o segundo é usar dois feltros, um embaixo e outro em cima, pois a menor das irregularidades acima ou abaixo da pedra pode resultar na fissura da chapa quando submetida à pressão da máquina. Portanto, a rocha tem alta densidade e pouca flexibilidade, fato que a difere de outros materiais que suportam a prensa.

Com o progresso da pesquisa, cheguei a outro método de impressão manual que desempenhou bem a função, e não comprometeu a integridade do objeto de estudo. Veremos a seguir no tópico nomeado “Laboratório Experimental”.

A ardósia tem dois lados e pode ser entendida como uma pedra bidimensional, pois tratam-se de ‘folhas de um livro’ da terra, com frente e verso. Na frente uma superfície mais clara, plana, mas não necessariamente lisa, e um verso de cor mais escura. A parte clara, onde

executamos o entalhe, é uma fina camada de argila que pode ser removida com goivas e formões. A parte do verso, também conhecida como “pedra vinho”, não é interessante para o entalhe, pois, além de não apresentar efeito de contraste quando escavada, os grãos de argila escuras são mais duros e menos dóceis ao talho da ferramenta, devido à dureza e resistência, sendo mais usada para o revestimento de pisos e bancadas, conforme a Figura 17.

**Figura 17** - Pedra de desenho sobre pedra de piso

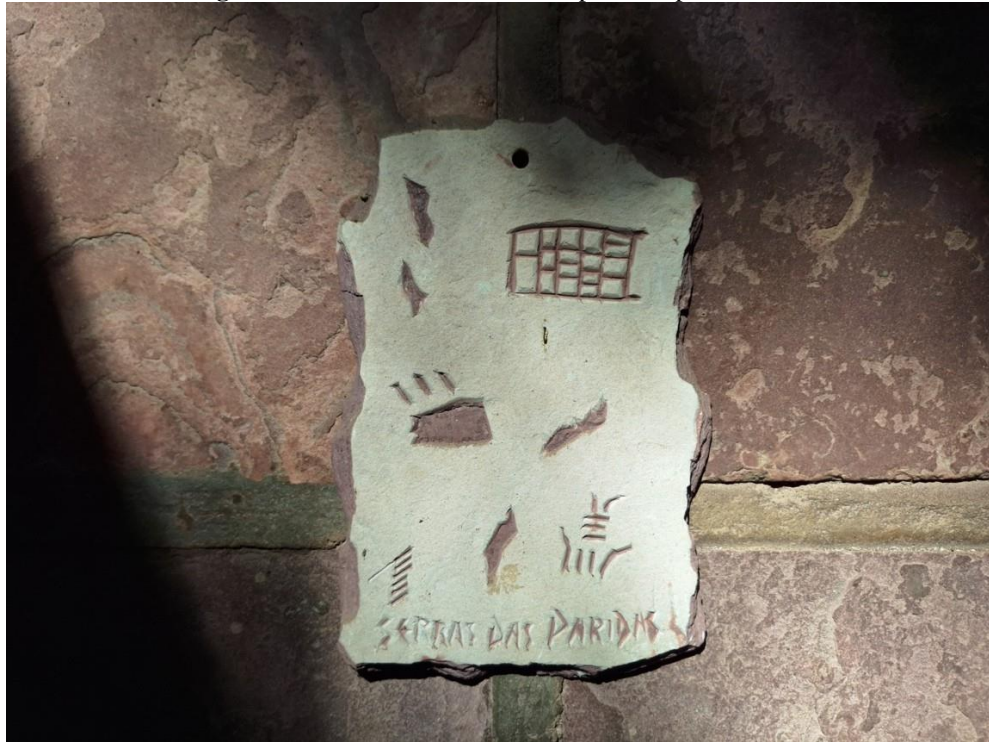


Foto: do autor

A escolha do tipo da pedra, que vem de diferentes regiões da jazida, vai determinar a melhor adaptabilidade deste material seja para qual for a situação. Neste ponto, é preciso uma triagem, feita ainda na jazida pelas pessoas que trabalham retirando e distribuindo o material para as distintas funções. Na Figura 18, Everaldo segura um pedaço de ardósia de grande extensão, conhecidas como lajes, geralmente utilizadas para construção de bancadas, revestimento ou mesmo como suporte para arte.

**Figura 18** - Everaldo com uma laje da Parnaíba



Foto: do autor

A escolha da rocha que dará origem ao entalhe é uma etapa importante, e quem tem acesso à pedreira pode fazer a seleção que atenda à necessidade do trabalho. Na sequência, a Figura 19 mostra o trabalho artístico de Everaldo em uma pedra de dimensão de um metro por um metro, superior ao padrão dos artesanatos convencionais.

**Figura 19** - Obra de Everaldo Soares (1mX1m)



Foto: Maiza de Andrade

Essa obra foi citada no livro “Garimpeiro de Palavras” escrito por Everaldo Soares. Um importante personagem de Lençóis, conhecido como Mestre Osvaldo, comentou sobre este trabalho em especial: “Formidável! Você fez o resumo da história de Lençóis em uma pedra de ardósia. Parabéns, meu rapaz! [...] para mim vale mais que um diamante, isso é pura arte” (SOARES, 2024, p. 106).

Nesses trabalhos, podemos conferir a técnica do baixo relevo explorando o claro e escuro obtidos com a ação da ferramenta de entalhe. Apenas retirando matéria, o artista cria uma narrativa visual em uma sucessão de planos, compondo uma obra que retrata vários elementos do universo do garimpo. Esta obra está atualmente no Camping Lumiar, em Lençóis, ao lado da Igreja do Rosário. Inúmeros restaurantes, hotéis e pousadas de diferentes partes do País contêm obras em grande formato do artista Everaldo Soares, o pioneiro do uso artístico deste suporte em grande formato. São variados tipos de pedra que podemos encontrar em uma visita na pedreira, conforme ilustra a Figura 20.

**Figura 20** - Diversidade de texturas da ardósia



Foto: do autor

A frente mais clara das chapas apresenta texturas que quase sempre variam, salvo as pedras que são apartadas do mesmo bloco, cujas faces saem, muitas vezes, espelhadas. Na Figura 21, é possível notar que existe camadas que serão divididas, ou desfolhadas, para obter o aproveitamento do bloco. Com isso, as fatias serão separadas conforme a destinação ideal para cada tipo de uso. A seguir, nas Figuras 22 e 23 veremos o exemplo de uma fatia isolada.

**Figura 21 - Bloco de ardósia condensado**



Foto: Imagem extraída da video reportagem

A partir deste bloco, visto na Figura 21, são desfolhados outros, de 4 a 5 fatias, como os das Figuras 22, 23 e 24, com medida de 18x20x2cm.

**Figura 22 - Frente da ardósia**



Foto: do autor

**Figura 23** - Verso de ardósia



Foto: do autor

É, justamente, a espessura da primeira camada que indica se a pedra será mais macia ou mais dura, ou seja, se será passível ao desenho com menor ou maior esforço. Essas são conhecidas como ‘pedras de desenho’ (Figura 24).

**Figura 24** - Ardósia pronta para desenho



Foto: do autor

Algumas pedras grandes também têm a primeira camada grossa e, para serem trabalhadas é necessário outro procedimento de entalhe com a ajuda de um maço (martelo) e de um formão. Essa maneira se aproxima do gesto usual de esculpir e entalhar pedras, mármore ou madeira (Figura 25). É preciso atenção e apoiar bem a pedra para que não fique instável, ou apoiada em



falso, pois a pedra pode trincar de uma só vez, sendo uma consequência irreparável.

A pedra cede à intenção de corte quando o objetivo é dividir uma placa em duas. Apenas com a incisão na primeira camada de uma ponta à outra, já é possível cortar toda a pedra, com uma técnica simples em que as partes são destacadas com uma pancada que fatura a rocha, obedecendo ao corte feito na primeira camada - como é feito no corte de lajotas de cerâmica de revestimento (Figura 26). Esse aspecto da pedra facilitou muito o seu manuseio e adaptação ao uso nas mais distintas funcionalidades, mesmo sem um maquinário robusto para corte de pedras. Muitas vezes, o problema do corte pode ser resolvido com uma ponta de riscar, um martelo e um alicate do tipo turquesa.

**Figura 25** - Entalhando com martelo e formão



Foto: do autor

**Figura 26** - Plano de corte, antes e depois



Fotos: do autor

Nos exemplos fotografados, o corte foi feito com uma ponta de riscar. Primeiro se delinea a linha divisória do corte; depois se segura de forma equilibrada os dois lados da pedra; depois, bate-se a chapa, quebrando-a controladamente contra uma superfície de madeira. A superfície precisa ser uma quina ou um degrau. O desnível linear dessa quina direciona a tensão do impacto justamente na linha correspondente ao corte da pedra e, assim, consegue-se cortar linhas retas manualmente. Para recortes mais sinuosos ou irregularidades, utiliza-se um alicate turquesa para acentuar um aspecto rústico ao acabamento, conforme a Figura 25.

### 3.2 LABORATÓRIO EXPERIMENTAL E MÉTODOS

O repertório de técnicas abordadas no corpo desta pesquisa obedece a uma sequência referente a como se deu a investigação do objeto de estudo. Foram procedimentos e resultados imprevistos que originaram trabalhos inéditos tanto para minha obra plástica, como para o uso artístico desse material. Por isso, esta pesquisa sobre a pedra ardósia da Chapada descreve etapas da confecção dos procedimentos básicos de preparação.

Reencontrar um material tão comum no meu dia a dia em um novo contexto, como objeto de pesquisa, me estimula a investigar as propriedades da pedra em questões como: dureza, resistência, peso, consistência, passividade ao entalhe, porosidade, absorção de líquidos, tinta e resistência à impressão. O intuito é descobrir a versatilidade que este material oferece e identificar as qualidades específicas na aplicação de modalidades de expressão artística.

Entre as experimentações escolhidas para apreciar o desenvolvimento da pesquisa, elegi

algumas técnicas e sobre elas trarei algumas reflexões além do processo descrito por etapas. De variados métodos possíveis de abordar o objeto, selecionei os procedimentos de acordo com a aproximação que tenho de algumas técnicas, dando visibilidade ao método de execução escolhido e o propósito estético da realização daquela peça, conectando cada experimento como um acréscimo fundamental para o reconhecimento do objeto.

Como já mencionado, aprendi o entalhe vendo meu pai produzindo baixo relevo, técnica que chamo nesta pesquisa de “tradicional”, a primeira a ser mencionada. Porém, esta pesquisa pretende alcançar resultados visuais inovadores, averiguando a viabilidade do argilito como suporte para impressão, ou seja, como matriz enquanto objetivo principal. E também novos métodos que me levaram a outros resultados que não foram previstos quando elaborei a proposta inicial desta pesquisa.

### 3.3 BAIXO RELEVO (MÉTODO TRADICIONAL)

O uso desse argilito como matéria prima para arte e artesanato é uma descoberta recente. O tipo de trabalho que chamaremos de tradicional tem como base a distinção de cores entre a primeira camada e as subsequentes, criando entalhes com o uso de uma lâmina cortante, trabalhando em modo de baixo relevo. A criatividade dos artesãos somada à versatilidade possibilitada pela pedra dá origem a diversos produtos mais ou menos utilitários como na Figura 27, que mostra um pequeno bloco de notas com dimensões de: de 5cm x 10cm x 4cm.

**Figura 27** - Bloco de notas de ardósia



Foto: Helena Alba

Essa relação entre primeiro plano e segundo plano é reforçada pela coloração das camadas inferiores da rocha, que geralmente são mais escuras que a primeira, possibilitando o surgimento do contraste a partir da incisão das ferramentas de corte. A escolha da pedra depende da sua funcionalidade de uso. Para o baixo relevo, as pedras ideais recebem o nome de pedras de desenho. Com este tipo de trabalho é produzida uma grande variedade de artesanato, de diversos tamanhos. Desde artigos utilitários como chaveiros, porta incensos, porta-retratos, até placas de grandes dimensões.

São trabalhos feitos apenas pela retirada de matéria, ou seja, recorte da chapa e desbaste da primeira camada, em um entalhe que dá origem ao baixo relevo (Figura 28). Os motivos usados variam bastante, mas nota-se a predileção pelos temas que remetem às paisagens da Chapada ou mesmo a letreiros utilitários e a outros temas populares, como escudos de clube de futebol ou símbolo de signos do horóscopo.

**Figura 28** - Pedra sendo gravada



Foto: do autor

É muito comum ver placas de sinalização de estabelecimentos no meio das trilhas, devido à resistência do material, que pode ser exposto ao ar livre sob sol e chuva sem comprometer a integridade da peça. Torna-se uma alternativa ao uso de madeira e, em peças menores, uma forma de disponibilizar aos viajantes e turistas um artesanato típico da região.

Os artesãos se especializam nesse trabalho, que tem grande procura. Desenvolvem uma técnica rápida e eficaz usando quase sempre a mesma ferramenta. O trabalho dos profissionais é contemplado pelos clientes que ficam surpresos ao verem a imagem se formar na medida em que os artesãos desempenham o entalhe, gerando contrastes que trazem definição às imagens em questão de minutos. Nas mãos de um artesão experiente, o trabalho flui com tanta rapidez que se tem a impressão de ser uma pedra mole e um trabalho fácil. Uma ilusão causada em virtude da destreza de quem vive da pedra.

Para o acabamento, após lavar as pedras entalhadas e retirar resíduos e poeira, geralmente são usados vernizes bem diluídos que são depositados sobre a peça e espalhados com um pincel para que penetrem em todas as reentrâncias da peça lavrada (Figura 29).

**Figura 29** - Pedra sendo envernizada



Foto: do autor

O processo de entalhe em baixo relevo é aqui chamado de gravação, ainda que não haja a intenção de produzir impressões a partir de uma matriz. O termo gravação é comumente usado quando se trata de inserir o nome de alguém que deseje personalizar alguma peça. Como o exemplo do oferecimento de um serviço: “gravamos seu nome na pedra” (Figura 30).

**Figura 30** - Pedra sendo escrita a lápis (22x15cm)



Foto: Helena Alba

O procedimento do entalhe dessas ardósias lembra bastante o ato da gravação de uma matriz de relevo. Sendo 'gravar' o gesto de ferir uma matéria dura a fim de abrir sulcos por baixo dos quais aparecerá uma nova cor. Mas, algumas diferenças são nítidas se comparado ao método de gravação de uma matriz gráfica de madeira ou linóleo, a começar pelas ferramentas.

Na Chapada são usadas ferramentas improvisadas, feitas com o aço extraído das serras de arco, que são quebradas e posteriormente amoladas de modo a funcionar como um pequeno formão usado de modo parecido como se segura um lápis, ferindo a pedra com a parte angulosa da lâmina cortante. Nessas oficinas, é comum encontrar uma máquina esmerilhada sempre disposta para que o artesão amole a ferramenta e volte a gravar sem perder muito tempo (Figura 31).

**Figura 31** - Ferramentas da oficina



Foto: do autor

O ambiente de trabalho é bem semelhante a um ateliê, onde se trabalha a técnica de entalhe, mas a principal diferença, além da consistência natural dos materiais, é o rejeito do entalhe. O fato de o argilito ser uma argila compactada faz com que ela seja composta por microgrãos que são desagregados com o efeito do corte. O desbaste da pedra gera um pó muito fino que é disperso no ar. Isto pode se tornar um problema se o gravador tiver o hábito de soprar o pó para limpar a matriz a cada vez que entalha. Uma vez assoprado, o pó vira poeira e acaba sendo inalada. A repetição desse gesto e a exposição contínua à inalação de poeira podem gerar consequências graves à saúde. Para a diminuição dos danos, molha-se a superfície, amenizando o efeito da poeira, como na Figura 32.

**Figura 32** - Ardósia molhada sendo raspada



Foto: do autor

Outra característica diametralmente oposta à gravura é o fato de que o desenho é trabalhado de forma direta. A camada superior da rocha é de uma coloração mais clara, variando entre tons de branco, creme, amarelo, marfim ou areia. Com o desbaste desta camada clara, aparece a camada inferior, mais escura, em matizes de roxo, lilás ou vinho. Ambas camadas variam em espessura, de acordo com cada pedra. Por meio dessa técnica, o artesanato de ardósia logrou se tornar uma lembrança típica da Chapada, sendo consumida por visitantes das mais diversas partes do mundo.

A Chapada Diamantina é um destino muito procurado no Brasil. É notável o trânsito de pessoas pelos espaços que estão repletos dessa pedra como artigo de decoração, placas de sinalização e até revestimentos de placas entalhadas. Não é raro ver uma pedra de desenho que foi talhada como artesanato e, em algum momento, foi colocada como revestimento de piso ou de parede, assumindo outra função e permeando a arquitetura das cidades, vilarejos, restaurantes e casas da Chapada Diamantina.

Como percurso metodológico, após esta apresentação do trabalho denominado como tradicional, abordarei o uso da pedra no ambiente gráfico, tendo como foco a viabilidade da rocha como matriz de impressão em alto relevo. Veremos antes, porém, outras possibilidades que a pesquisa trouxe, no sentido de uma abordagem mais abrangente deste suporte. Essa abrangência refere-se ao uso direto da pedra como suporte definitivo. Ao constatar que a superfície porosa é passível de entalhe, além de muitas possibilidades, percebi que se abriram novos meios expressivos e passei a explorar a rocha como suporte. Tais desdobramentos



colocarei nesta pesquisa como extensões técnicas e poéticas, e, em alguns casos, adotando a pedra como a superfície direta de expressão. Para isso, experimentei distintos procedimentos e experimentações sobre a ardósia interagindo com outras linguagens em processos híbridos.

### 3.4 PONTA SECA

Como forma de introdução à experimentação, decidi utilizar materiais que estivessem disponíveis na natureza, como o óxido de ferro, que é um material facilmente encontrado em seixos no leito dos rios, tendo como referência as pinturas feitas em tempos remotos nas paredes de conglomerados de arenito da Serra das Paridas. Considero importante observar a reação desse pigmento sobre a superfície da ardósia estudada, uma vez que iria me trazer um outro aspecto sobre o conhecimento do meu objeto de estudo: a interação entre os materiais que sabemos terem sido matéria-prima para as longevas expressões visuais da arte rupestre.

Para executar o experimento, levei um pedaço de chapa para o leito do rio e produzi o pigmento com um pequeno seixo de óxido de ferro encontrado ali mesmo, simplesmente raspando o seixo contra o lajedo (Figura 33). Na medida em que se formava um pó vermelho, adicionei um pouco de água para diluir o pigmento e fui, gradualmente, tingindo a face clara da ardósia com os dedos. Foi notável a absorção do argilito que, em poucos segundos, estava com a aparência de seca e impregado de óxido de ferro (Figura 34). Achei o resultado bastante satisfatório, pois foi possível notar que a tinta revestiu o suporte com regularidade no final do processo.

**Figura 33** - Extraindo pigmento pétreo



Foto: do autor

**Figura 34** - Ardósia tingida de óxido de ferro



Foto: do autor

A ardósia toda revestida de óxido de ferro tornou-se uma superfície pronta para intervenção. Fiz um desenho leve com grafite para me ajudar a criar uma experiência de representação. Após o uso do lápis grafite, percebi que poderia experimentar o efeito da pontaseca, e, com uma ponta de riscar e goivas próprias para a xilogravura, fui abrindo sulcos que traziam de volta a cor clara da superfície do argilito.

A pedra que deu origem ao pigmento também é conhecida como hematita. *Haima* vem de sangue em grego, que é uma analogia à cor avermelhada. Logo pensei nas relações entre o sangue e o que iria surgir daquela aventura experimental. Escolhi trazer para a superfície um olhar que emergisse da textura da pedra colorada de tons vermelhos. Me fiz a pergunta: o que retratar em uma pedra tingida de sangue pétreo?

Decidi criar um olhar, proveniente de um semblante indígena, que pudesse ser protagonista deste primeiro experimento, como um retorno à memória dos que aqui estiveram antes de toda a aventura genocida que deu origem ao que conhecemos como Brasil. Na Chapada Diamantina, o povo Payayá também foi vítima desse processo, que, felizmente não conseguiu exterminar toda a população indígena local. Um semblante indígena para abrir o caminho de minhas experimentações e que também pudesse trazer uma significação simbólica, que, além de ser um experimento técnico, também pudesse deixar expressa e gravada a relação entre o

material usado, o território e a história de nossa gente. Em um pequeno pedaço de pedra, pude averiguar o desempenho de uma ponta de riscar (haste de metal com ponta) sobre um argilito revestido de pigmento de óxido de ferro que se mostrou satisfatório como método expressivo (Figura 35).

**Figura 35** - Suporte de ardósia (20x15cm)



Foto: do autor

**Figura 36** - Ponta seca sobre ardósia

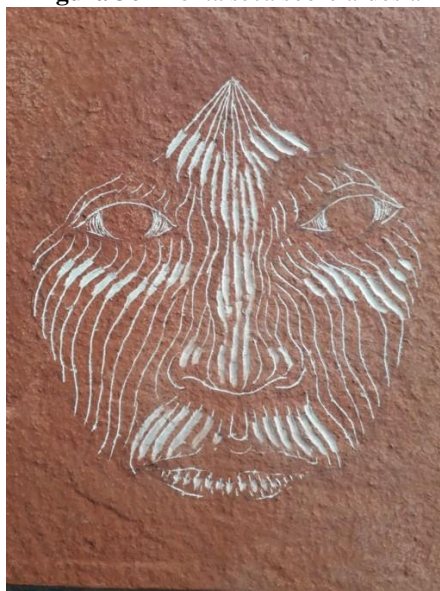


Foto: do autor

Analisando a trajetória do meu trabalho, é visível a predileção pelo uso da face humana. Antes de ser um retrato de alguém, vejo o trabalho que apresento nos entalhes como modelagens gráficas obtidas pela variação do cheio e do vazio, a partir de uma gravação

estilizada pelo uso de goivas e instrumentos cortantes e perfurantes. A imagem de um rosto é complexa, tanto do ponto de vista gráfico da reprodução da identidade visual de alguém, como do ponto de vista laboral, ou seja, de como foi elaborada a imagem e a qual contexto subjetivo a mesma pode estar relacionada.

Meu trabalho em gravuras sobre faces representativas da luta sociopolítica do Brasil é um exemplo do objeto ‘face humana’ enquanto temática, que está sempre ligada ao assunto que dela deriva. Neste caso, uma referência aos povos originários que reaparece em minha busca pela representatividade histórica do povo brasileiro, por meio da minha expressão artística.

No Capítulo III, que trata de exposições e publicações das quais participei durante a pesquisa, apresentarei outras obras nas quais trago a temática dos povos originários. Durante a pesquisa, portanto, além de experimentos gráficos de ateliê, dei continuidade à abordagem deste tipo de imagem utilizando a pedra como suporte e também relacionando outros métodos de entalhe para a execução das distintas possibilidades que pude explorar. Dessa forma, elaboro um sentido interno de identificação com aquilo que experimento na prática dos materiais e no meio externo.

Com o experimento da ponta seca, pude observar o nível de absorção da ardósia. Sua porosidade e sua densidade colaboram para que o material seja resistente à ação de líquidos. Justamente na parte superior, a superfície clara, onde faz-se os entalhes, também se mostrou um suporte interessante para aplicação do pigmento aquoso de origem mineral, conforme descrito no experimento anterior.

Após observar o resultado satisfatório da ponta seca, resolvi experimentar outras possibilidades deste mesmo procedimento, desta vez usando a tinta gráfica diluída em querosene, materiais comuns do ambiente de uma oficina de gravura. A tinta e o solvente se diluem em um líquido que reveste a superfície da ardósia com uniformidade, devido ao alto poder de absorção do argilito. Percebi esse fato ao limpar a mesa-tinteiro com querosene e respingar em um pedaço de pedra. A gota secou rapidamente e, em seguida, para tentar corrigir a sujeira, a raspei, e percebi que a cor original da pedra foi restaurada com facilidade. Isso me levou a experimentar o tingimento e, na sequência, a experimentar a ponta seca (Figura 37, 38).

**Figura 37 - Ponta seca sobre ardósia tingida de azul**



Foto: do autor

A fim de averiguar os limites do entalhe, testei ferramentas de outras técnicas de gravura. A primeira que usei foi a ponta seca. Usei uma ponta de riscar feita com aço de alto grau de dureza, própria para trabalhos de talho doce sobre metais mais moles como o cobre e o latão. Experimentei fazer traços finíssimos para testar o potencial da resolução gráfica de entalhes trabalhados com minúcia. Porém, para que estes traços tão rasos obtivessem expressividade, se fez necessária uma preparação prévia, sensibilizando a superfície da rocha a fim de que a mesma se tornasse suavemente passível ao corte. Esta sensibilização da rocha foi feita com tinta gráfica diluída em querosene, diluição essa que possibilitou uma ampla impregnação da pedra, tornando-a completamente chapada pela cor, com mais ou menos concentração de pigmento, conforme as imagens (Figuras 37 e 38).

Figura 38 - Desenho em ponta seca sobre ardósia (20x20cm)

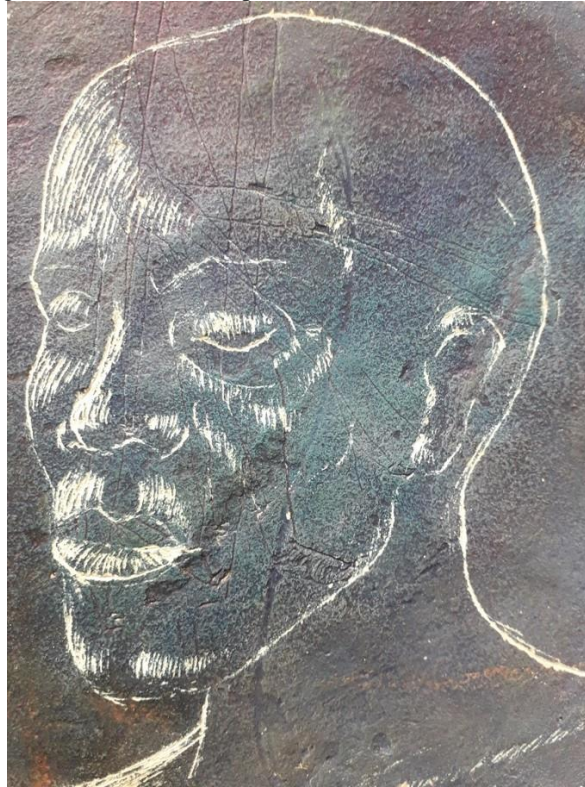


Foto: do autor

Após a secagem da tinta, que ocorre em minutos, o menor toque da ponta de riscar promove uma aparição da camada de cor clara original da pedra. Esse resultado, tão imediato e expressivo, me levou a pensar o ato artístico de riscar uma pedra e, em segundos, obter um resultado gráfico interessante. Promove a sensação de olhar um desenho originado por uma outra lógica, visto que a ponta seca, neste experimento, surge como um desenho em negativo, no qual o resultado dos traços emerge de um fundo preto e aparece como uma surpresa, revelando-se com o gesto de riscar a pedra. O ato do gravador traz linhas e pontos de luz sobre uma matéria que repousava sob a escuridão inerte. A ponta seca, além de possibilitar o uso de outras ferramentas do estúdio gráfico, revelou a pedra riscada como resultado final da obra.

Sem a incumbência de servir como matriz gráfica, esta possibilidade se apresenta como uma linguagem própria, autônoma, numa peça única. Esse resultado agrega valor, tanto no sentido de criar experimentações estéticas a partir do processo de abertura do desenho direto, abreviando o surgimento da imagem, a partir dos entalhes em negativo, assim como em uma nova perspectiva para utilização artística da ardósia da Chapada, mostrando mais uma faceta do potencial plástico que esse material disponibiliza.

### 3.5 TÉCNICA MISTA

No espírito da investigação criativa, busquei explorar a pedra como não havia feito, nem visto ser feito antes. Em alguns casos, mantendo o conceito de me valer dos elementos encontrados na natureza e, em outras experimentações, usando pigmentos e ferramentas do universo das artes visuais, busquei averiguar a potencialidade da rocha como suporte para variadas técnicas, como nos exemplos que virão a seguir.

Pensando sobre como elaborar uma linguagem a partir das referências rupestres, trouxe para a mistura de técnicas o uso do carvão. Esta, que é uma linguagem muito difundida no campo das TRG (Técnicas de Representação Gráfica) foi adicionada ao estudo da ardósia como uma segunda camada de cor mais escura que pudesse criar um aprofundamento cromático nas composições.

Por se tratar de um pigmento mineral, que também é poroso e se desmancha com facilidade, o carvão teve uma boa aderência no contato direto, riscando a pedra ou, indireto, na medida em que produzi um pó a partir da raspagem, que apliquei sobre a superfície da rocha.

Na Figura 39, a ardósia foi revestida por uma camada de hematita (óxido de ferro), procedimento que havia sido testado no experimento anterior, e que, neste caso, ainda receberia as próximas camadas de intervenção.

**Figura 39** - Ardósia revestida de hematita (30x30cm)



Foto: do autor

É notável que a boa adesão do pigmento terroso sobre a superfície do agilito permite uma boa área para desenvolver desenho a lápis ou carvão, como foi o caso da camada em sequência em que foi usado o carvão para produzir este desenho (Figura 40):

**Figura 40** - Carvão, hematita e pastel seco



Foto: do autor

E, por fim, utilizei goivas e ponta de riscar, aplicando a técnica da ponta seca e contornando a intervenção feita com carvão. Aumentei a força do contraste, uma vez que, na medida em que a superfície tingida é ferida, traz de volta o tom original da superfície clara da pedra (Figura 41).



**Figura 41 - Técnica mista**



Foto: do autor

Foi feito outro experimento usando o princípio da técnica mista, considerando as mesmas etapas do experimento anterior, porém visando conceber uma representação figurativa de um rosto: o rosto de Luzia, inspirado em um fóssil humano encontrado no Brasil. Apenas como mote para abordagem de um rosto humano, foi feita a gravura a seguir (Figuras 42 e 43):

**Figura 42 - Técnica mista figurativa (35x22cm)**



Foto: do autor

**Figura 43** - aplicação da ponta seca



Foto: do autor

Luzia foi o primeiro tema figurativo que experimentei usando a técnica mista sobre ardósia. Percebi que os tons de ocre avermelhado se aproximam do tom de pele acobreado. É um matiz que contempla a coloração de pele do povo indígena e também do povo negro, cuja gama de cores passa por diversos tons de marrom. Com a intenção de obter uma paleta de cores que correspondesse ao efeito ótico da encarnação, busquei usar um outro tipo de pigmento, o pastel seco, que funcionou bem na mistura de técnicas. Trouxe uma modulação de tons de ocre e marrom, possibilitando um trabalho de volumetria da pele que me pareceu satisfatório.

Dando sequência à apresentação dos resultados que obtive na interação técnica entre ponta seca sobre óxido de ferro, carvão e pastel seco e, usando um processo parecido, desenvolvi um outro retrato, desta vez, masculino: de Pelé do Mucugezinho.

A figura de Pelé do Mucugezinho (Figura 44), um homem preto, velho e sorridente, é, também, uma pessoa importante para a história da família que lavrou a pedra. Foi ele que abriu caminho para que meu avô, Hélio, pudesse implantar um restaurante no Mucugezinho, local onde hoje é referência em trabalhos com a ardósia da Chapada.

**Figura 44** - Pelé em técnica mista (42x37cm)



Foto: Helena Alba

Pelé, que atualmente trabalha em um pequeno bar na beira da estrada, tem a virtude de ser querido pelos mais distintos tipos de pessoas. Sempre recebeu a todos com alegria, independentemente da origem ou classe social, tratando todo mundo bem, de andarilhos a caminhoneiros. É uma referência de pessoa estimada, e isso reforça um bom motivo para representá-lo, somado ao fato de que a energia transposta na representação do seu semblante sorrindo é um valor que está explícito na apreensão da imagem.

Diferentemente do tratamento que dei em “Luzia” e “Pélé”, nos quais a volumetria ou o brilho da pele do rosto foram feitos usando ponta seca, em “Dadá” (Figura 45) eu usei a ponta seca para outra finalidade, que foi abrir os brancos. Desenvolvi este trabalho retratando uma pessoa, baseada em uma fotografia, na busca de conseguir o máximo de aproximação da realidade. Na mistura de técnicas, acrescentei também pastel seco, ponta seca, carvão e aquarela.

Para o corpo, usei a mistura de carvão e tons de marrom de pastel seco. O uso da ponta seca ficou como um recurso para abrir o máximo de contraste, que seria o caso da roupa rendada, das pérolas e dos cabelos grisalhos. Para obtenção de um efeito colorido na representação da

seda no laço de fita do cabelo de Dadá, usei aquarela sobre uma área que foi raspada, retirando o revestimento de óxido de ferro e, posteriormente, aplicando camadas de pigmento aquarelado com água, que foram bem recebidos pelo suporte.

**Figura 45** – Dadá: técnica mista com ponta seca e aquarela (30x30cm)



Foto: do autor

### 3.6 AQUARELA SOBRE PEDRA

Outro método que proporcionou uma descoberta acerca da potencialidade da pedra foi a técnica aguada sobre pedra. A aparente porosidade do argilito facilita a absorção de líquidos pigmentados. Para averiguar a potencialidade da pedra como suporte para técnicas aguadas, decidi experimentar a aquarela. A cor clara da superfície da ardósia facilita o uso de cores diluídas, assim como o papel branco é fundamento básico para a expressão delicada da aquarela. No caso da ardósia, grande parte das pedras já possui pelo menos um dos lados de cor clara e, com uma preparação básica, já estão prontas para serem trabalhadas.

A preparação de pedra pode ser valorizada pela ação da lixa para facilitar o uso do lápis ou do pincel, porém, não deve ser aplicado o verniz após o lixamento. Deve-se apenas lavar a pedra com água e bucha macia, e deixar secar. Depois é desenhada e colorida com as cerdas dos

pincéis. Utilizei como objeto de estudo alguns retratos de pessoas de pele clara e de pele escura. Trabalhar as nuances da face em um estilo realista exige um delicado trato entre as camadas de cor. Pude perceber que a ardósia respondeu bem, tanto na aquarela dos retratos de pele clara como na técnica mista em que representei pessoas de pele escura, sendo que, no uso da técnica mista, pude perceber uma vantagem da pedra sobre o papel como suporte para técnicas de representação gráfica.

Uma característica especial que a ardósia proporciona é o uso de ponta seca aliada à pintura de aquarela. Dessa forma é possível atingir detalhes finíssimos de branco ou mesmo corrigir alguma falha na pintura simplesmente raspando a camada mais superficial.

Na pintura aquarelada tradicional existe o desafio de preservar as áreas de branco original do suporte papel, exigindo a destreza no uso da técnica. Percebi, no experimento com a pedra, que o uso de pinceladas de pigmento mais denso ou mais diluído, em camadas, pode ser aliado ao apurado trabalho da ponta seca, permitindo o “ressurgimento” do branco em detalhes pontuais, de brilho, ou a abertura de planos para a composição da imagem.

Uma outra vantagem é o fato de que a pedra possui alto grau de absorção dos líquidos, permitindo uma série de sobreposições de pigmento aquarelado. Esta descoberta abriu um campo para a experimentação da representação gráfica tendo a pedra como suporte, inclusive em termos conceituais. É uma técnica que denota certo valor poético em sua denominação: aquarela sobre pedra. Na Chapada Diamantina é comum se observar a ação das águas sobre as pedras; basicamente todo o enredo topográfico e geográfico é baseado nesta relação de ação e passividade “da água mole sobre a pedra dura”. Este verso colocado entre aspas é trazido da cultura popular que, completo, diz: “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”.

Em minhas observações acerca da dinâmica entre pedra e água, já havia notado os relevos modificados ao longo de milhões de anos pela ação dos rios e pude associar o rio como uma entidade que entalha, dando polimento aos sulcos gravados na superfície do solo. Porém, com a experiência da aquarela sobre pedra, percebe-se a suavidade e ação instantânea da passividade da pedra sob a água.

Como já foi dito, a ardósia é uma rocha sedimentar classificada como um argilito, ou seja, como um derivado da argila compactada. Sabe-se que a argila é uma granulação finíssima da terra que, quando acrescida de água, pode dar origem a uma massa maleável de onde extraímos matéria-prima para a produção de diversos objetos no universo da tridimensionalidade, como esculturas ou utensílios como jarros e telhas. Esses são confeccionados graças à elasticidade conferida pela presença de grande quantidade de água na argila, e, após, com o processo de concretização do corpo cerâmico. Com a queima no forno, a água é evaporada junto de todo resquício de matéria orgânica, e aquela argila torna-se cerâmica, justamente por não haver mais água na argila.

No caso da aquarela sobre a pedra, observamos um processo inverso. Sabemos que a pedra de ardósia da Chapada não é uma rocha completamente dura. Percebemos pela porosidade que o argilito reage ao absorver certa quantidade de água. Quando passamos o pincel molhado, ela escurece justo na região da pincelada, mas, em pouco tempo a água evapora e a superfície volta a ficar uniforme. Entretanto, com a aquarela é diferente. Após secar a água, o pigmento permanece e a ação pictórica faz-se presente. Vale ressaltar que utilizei verniz fixador após o término da pintura, e, certamente, a ação deste produto colabora para a durabilidade do pigmento na superfície. Porém ainda não dá para afirmar se é imprescindível, uma vez que em outros experimentos nos quais não usei verniz, observei que o pigmento permaneceu. Notei também que o banho de verniz escurece sensivelmente todos os tons da pedra e da pintura, agindo como uma espécie de filtro. Criamos uma camada impermeável que não admite outras sucessões de pintura posteriores à sua aplicação.

“Dadá” (nome próprio) fez parte de uma série de retratos dos meus alunos de arte terapia. No próximo capítulo, irei apresentar este e outros experimentos usando técnica mista sobre ardósia, que foi um desdobramento da minha investigação sobre as potencialidades da pedra, e no qual cito as publicações e interações com outros campos no percurso da pesquisa.

### 3.7 ITAGRAVURA OU ARGILITOGRAVURA DE ALTO RELEVO

O resultado dos procedimentos gráficos experimentados recebe uma denominação específica de acordo com as normas da linguagem da gravura. Sabe-se que, geralmente, é atribuído um nome composto que faz referência ao material que originou a obra de arte. Como

no caso da xilogravura, o prefixo xilo vem de madeira, assim como lito vem de pedra. No estudo da transversalidade entre as técnicas mencionadas, surgiu a dúvida sobre qual denominação seria mais adequada para as impressões feitas a partir da ardósia, que é uma pedra. Seria, portanto, uma litogravura?

A denominação litogravura, ou litografia, designa uma modalidade artística muito difundida entre as técnicas de gravura, baseada na gravação em pedra com lápis gorduroso e uma sequência de queimas de ácidos para que haja uma reação química capaz de captar as nuances do lápis e transformar-se numa matriz plana para a produção de grandes tiragens. A litografia foi responsável por um período da história dos meios de reprodução da imagem, atendendo a uma demanda industrial de livros e de todo tipo de rótulos de embalagens, principalmente quando o mercantilismo industrial demandava os principais serviços gráficos. Me pergunto se seria adequado classificar o objeto de uma impressão do argilito em papel como “litogravura de alto relevo”.

Ainda sem resposta precisa, penso que conceber uma nova terminologia para o procedimento técnico que estou criando pode ser uma consequência a ser considerada. A pedra, que é um argilito original da Chapada Diamantina, tem sua identidade própria, e as impressões advindas de sua origem merecem ser qualificadas com a identificação desta origem. Percebo um potencial diversificado para as estampas que podem surgir dessa pedra, embora aqui os trabalhos sejam apresentados como obras seminais, provenientes de experimentos artísticos para testar a viabilidade deste material como matriz gráfica, e suporte para obras de arte.

O que configura uma nova linguagem gráfica é o uso dessa pedra, que é um objeto tridimensional, dotado de peso, consistência, e dureza que pode ser apreciado como originador de um outro objeto, uma gravura.

Na investigação da ardósia foi necessária a remoção da pedra do seu ambiente natural e a sua inserção no ambiente de ateliê, onde pude colocar a rocha como superfície passível de receber intervenção de diversos tipos de ferramentas: pontas de riscar, goiva, lixa, tinta etc. Identificando as particularidades deste material em interação com o instrumental geralmente utilizado no universo gráfico da gravura tradicional de alto relevo, experimentei a pedra em estúdios de gravura, em todas as etapas do processo.

Os primeiros testes foram feitos utilizando as prensas do Museu de Arte Moderna da Bahia/ MAM. Inicialmente, fiz o teste usando o rolo de gravura com tinta, e percebi que, ao invés da tinta impregnar a pedra, aconteceu o contrário. A pedra impregnou o rolo com uma poeira fina (Figura 46) que foi absorvida pela viscosidade da tinta gráfica sobre o rolo. Estava claro que seria necessário lixar e lavar a pedra para retirar os restos de pó da superfície.

**Figura 46** - Rolo impregnado de pó



Foto: do autor

A entintagem da pedra com o rolo de gravura foi testada pela primeira vez no projeto de pesquisa. Ainda naquele momento preliminar, no início do meu trabalho de ateliê, pude identificar alguns fatores que precisavam ser considerados para experimentar os equipamentos que compõem a ‘cozinha’ gráfica. A começar pela porosidade da rocha. A porosidade é um obstáculo no uso da ardósia como matriz gráfica. Principalmente quando não acontece o processo de lixar o argilito, pois argila é um grão muito fino, que é facilmente disperso pelo vento ou pelo toque. No caso do uso de um rolo com tinta gráfica à base de óleo (Figura 47), é ainda mais nítida a porosidade da pedra.

**Figura 47** - Entintando a rocha



Foto: do autor



Para averiguar a passividade da rocha à viscosidade da tinta óleo, experimentei resolver a questão da porosidade com o processo de lixar a pedra. Com foco na ação do desbaste superficial, testei dois métodos de usar a lixa, sem considerar o uso da pedra em estado bruto. Mesmo após polir a pedra, usando água para facilitar o processo, é perceptível como a presença do pó de argila dificulta a entintagem. Esse obstáculo é amenizado após mais de uma camada de aplicação da tinta, criando uma camada seladora da própria tinta gráfica fresca.

Mas, me pareceu um pouco agressivo entintar a pedra e corromper a sua tez original em que está presente uma beleza inata, com suas propriedades naturais, sua dignidade da matéria em estado original. Eu cresci vendo a beleza e a funcionalidade da ardósia, sempre sendo trabalhada nos tons originais, e, entendendo que este limite cromático era o que a pedra poderia oferecer em sua integridade. Todo o trabalho feito sobre ela resultaria no mesmo espectro cromático entre tons claros, creme, branco gelo, e lilás, vinho e roxo. Nunca havia vislumbrado alterar a natureza da cor dessa pedra, até porque não via necessidade. Diante do contexto no qual eu estava inserido, não fazia sentido. Isso, até me colocar como artista pesquisador.

Numa primeira análise, introduzir a pedra no ambiente gráfico seria ferir a sua naturalidade, ou seja, o aspecto natural da rocha. Fiz isso com a consciência de que a pesquisa é um campo aberto para a experimentação, inclusive para aguçar a sensibilidade sobre a interferência do elemento de uma natureza processada sobre outro, em estado primitivo (Figura 48).

**Figura 48** - Aplicação de cores



Foto: do autor

Este primeiro embate, entre materiais e procedimentos técnicos, me levou a ter contato com novas nuances de um material que já conhecia, e, assim, pude adentrar o terreno da forma com respeito às sutilezas que foram reveladas sobre a superfície da pedra apenas com o acréscimo da tinta. Encontrei na leitura de Fayga Ostrower alguns conceitos que refletem sobre o processo de interação entre os materiais, quando ela nos fala sobre a forma e o modo da relação entre os materiais: “A forma é o modo por que se relacionam os fenômenos, é o modo como se configuram certas relações dentro de um contexto” (OSTROWER, 1977, p. 79).

Experimentei lixar de diversas formas, com lixas de diferentes granulações seguindo o modo como se prepara uma matriz de metal, ou mesmo de madeira. Também usei o lixiviador próprio para as pedras litográficas clássicas, porém este último foi muito pesado e acabou retirando grande parte da fina camada clara que é a parte mais sensível da pedra, onde operamos o entalhe. Ainda assim, pude perceber que, para o objetivo de apenas retirar o pó da pedra, só a lavagem com água e depois a secagem, já resolve a questão da sujeira que seria transferida para o rolo carregado de tinta.

Porém, a lixa sobre a pedra também infere em uma outra questão muito relevante para os resultados gráficos possíveis, que se trata da resolução das texturas inatas da pedra. Cada pedaço de rocha, que sempre vem em forma de chapa, tem em si microrelevos inerentes a sua origem pétreo, e quando começamos a imprimir, percebemos que as texturas são ricas em detalhes e conformidades únicas em cada parte, tal como uma impressão gráfica original das pedras. A microtopografia se apresenta em resultados sempre novos e imprevisíveis com o processo de impressão (Figura 49).

**Figura 49** - Pedra lixada e entintada (5x8cm)



Foto: do autor

Observei que o processo de lixamento das pedras pode suprimir esses relevos originais e, como consequência, limitar a expressão visual da impressão a uma mancha gráfica cada vez mais perto da cor chapada (Figura 50).

**Figura 50** - Impressão de pedras diferentemente lixadas

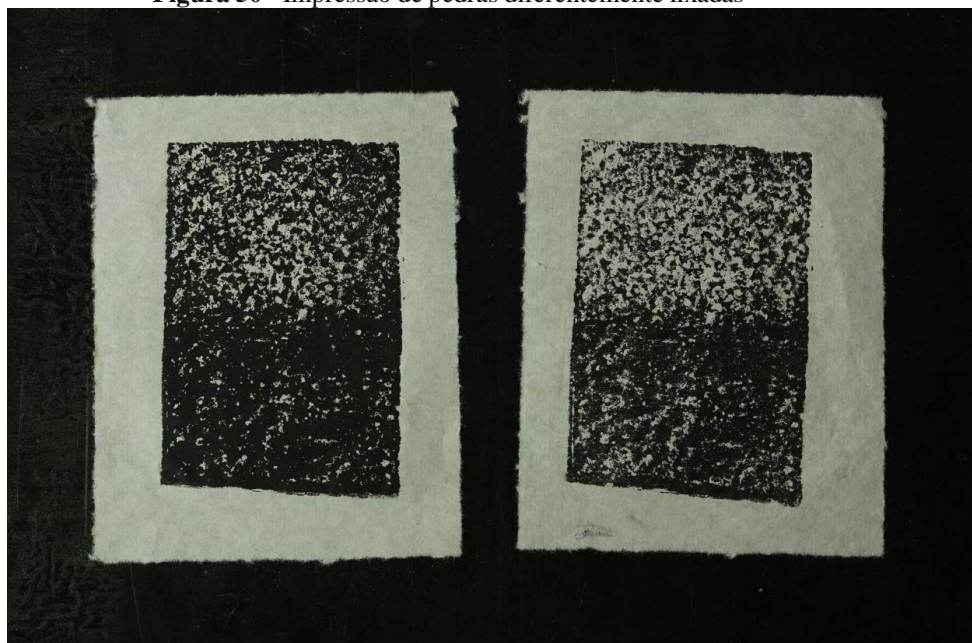


Foto: do autor

Percebi esse resultado, usando o lixiviador de litogravura. É sabido que, para a litogravura, o objetivo de lixar as pedras é obter um plano absoluto, o mais próximo de um

plano liso, ideal como ponto de partida para o trabalho com lápis dermatográfico. Porém, tratando-se de uma litogravura de alto relevo, os resultados obtidos a partir das texturas originais da pedra são interessantes para esta pesquisa. Então, o método de lixar utilizado deverá estar de acordo com o objetivo gráfico que se almeja. Como explica Ostrower (1977, p. 79), “a forma será sempre compreendida como a estrutura de relações e como o modo de por que as relações se ordenam e se configuram”.

Reconhecendo o universo das texturas como uma fonte de inspiração, percebi a necessidade de evidenciar o aspecto original da rocha como uma virtude a ser considerada no processo da pesquisa. Com as primeiras impressões, foi interessante observar a grande diversidade de formações de texturas.

Em princípio, usando apenas a cor preto, constatei os diferentes resultados de uma mesma pedra apenas mudando a intensidade e o tipo de lixamento. A etapa de lixar, que está presente nas modalidades de gravura (xilogravura, calco gravura e litogravura) e, na presente pesquisa, um procedimento que deve ser feito de acordo com o objetivo específico da impressão, pois, se for desejável manter as formas originais da impressão do relevo, é recomendável poupar a pedra de receber a ação da lixa. Para solucionar a questão da porosidade, é possível apenas passar água com uma bucha, ou escova macia, deixar secar, e após a secagem aplicar um verniz fixador.

Porém, se o objetivo for o de extrair um aspecto mais chapado da impressão, a lixa poderá ser usada de modo a polir a superfície da pedra. Para este objetivo, o uso da lixadeira elétrica mostrou-se bastante eficaz, com uso de uma lixa própria para parede de granulação 250, e , posteriormente outras lixas mais finas, de 400 até 600. Com este tipo de preparação, pude notar que a pedra se torna lisa e passível ao desenho do lápis de modo muito satisfatório, fato que remete imediatamente ao aspecto da pedra litográfica, dócil e aberta para a criação do desenho artístico.

### 3.7.1 Textura da natureza

A relação com este objeto perpassa o vínculo afetivo do lugar e das pessoas que me apresentaram a ardósia, e agora recebe novas camadas de experimentação de como usá-la como suporte para ampliar as possibilidades de obtenção da imagem conforme as impressões das texturas contidas na sua superfície pedregosa (Figura 51).

**Figura 51** – Texturas da natureza (25x20cm)



Foto: do autor

Entre as primeiras experiências, me deparei com o fato de que a textura original da pedra tem muitas informações gráficas em seu microrrelevo. Elas não obedecem a um padrão que se repete. Isto torna infinita a investigação acerca da expressividade original da rocha. É difícil definir o efeito da impressão porque elas são sempre diferentes, e a dinâmica de cheios e vazios é uma surpresa revelada entre as etapas de entintagem e impressão das chapas. Monotipias

(impressões únicas) muito interessantes podem ser geradas, apenas dispondo as tintas com rolinho na pedra e fazendo uma única impressão.

Com a experimentação gráfica feita neste estudo, foi possível acessar uma dimensão complexa e diversa no reconhecimento das superfícies dessa rocha, tão conhecida pela sua larga escala de uso.

A revelação da textura original já é um resultado satisfatório, que aponta para novas conquistas estéticas, e a impressão dessas texturas, mais ainda, pois, ao serem inseridas em suportes como o papel, podem singrar para outros espaços da arte, no âmbito da linguagem universal da gravura. Assim, fui além com o método de explorar a expressão desses relevos, e passei a usar mais de uma camada impressa.

Com um gabarito, feito a partir de um desenho a lápis contornando o espaço irregular que a pedra ocupa, firmamos a pedra no berço (espaço destinado a acomodar a matriz para ser impressa) e pudemos fazer mais de uma impressão. Experimentei usar rolos diferentes para cada cor. Um macio e outro duro. O macio atingiu suavemente mais áreas da pedra, enquanto que o rígido tocou apenas as partes mais altas. Essa dinâmica conferiu maior expressividade para a acentuação dos relevos, e transpareceu uma riqueza de detalhes no surgimento da imagem.

A natureza possui em sua silenciosa diversidade, mundos não visíveis a olho nu, e o gesto de entintar a pedra lança um novo olhar sobre um mesmo objeto, acendendo suas especificidades, e amplificando a singularidade sutil da complexidade gráfica que estava adormecida na superfície da pedra. Esses relevos denotam fragmentos do tempo, pois foram gerados pela dinâmica das eras geológicas da terra. Lidar com esses resultados abre reflexões sobre as nuances originais das coisas tais como são. A natureza sendo original, dotada de características inatas, antes que depositemos sobre elas as nossas inquietações, anseios e expectativas. Ou seja, com a entintagem da pedra, experimentamos a observação das nuances originais, considerando como um suporte ativo de impressão.

Sobre as imagens impressas vemos uma manifestação sólida dos relevos de um material dotado de informações complexas sobre sua origem, que, além de ser uma referência do território de origem dessa pesquisa, é um olhar simbólico sobre uma amostra da terra. Revelamos a textura da natureza, antes que a abordemos como superfície passível de receber corte, desenho e gravação do que se deseja expressar. Em consideração à diversidade gráfica original contida na pedra em sua integridade, o contato com a expressividade original dos relevos já nos coloca diante de uma descoberta ilustrada pela ação da cor dos relevos impressos sobre a folha de papel.

Impressiona saber que, num tampo de mármore pesado e aparentemente imóvel, existem incontáveis movimentos de incontáveis átomos, de elétrons girando em torno de núcleos. Impressiona saber que o que vemos como sólido se recolhe de processos atômicos e subatômicos onde desaparece a distinção de matéria e energia (OSTROWER, 1977, p.118).

Abre-se um novo campo de possibilidade ao se considerar as características inatas da matéria, na sua profusão de texturas. A dinâmica dos microrrelevos se revelando na impressão, conforme as Figuras 52 e 53.

**Figura 52** - Monotipias de pedra (22x18cm)



Foto: do autor

**Figura 53 - Matriz e impressão colorida**



Foto: do autor

### **3.7.2 Recorte de texturas**

Imergindo na natureza abstrata passei a relacionar diferentes pedras e ainda sem ferir com entalhe ou lixa, passei a criar máscaras usando somente papel onde pude fundir as impressões e criar algumas dinâmicas de cor e forma. Como neste exemplo em que usei a matriz impressa na Figura 54, em uma outra situação interagindo com a impressão de outra pedra conforme a imagem das Figuras 55 e 56 a seguir:



**Figura 54** - Textura pétreia (15x15cm)



Foto: do autor

**Figura 55** - Composição com texturas naturais (45x50cm)

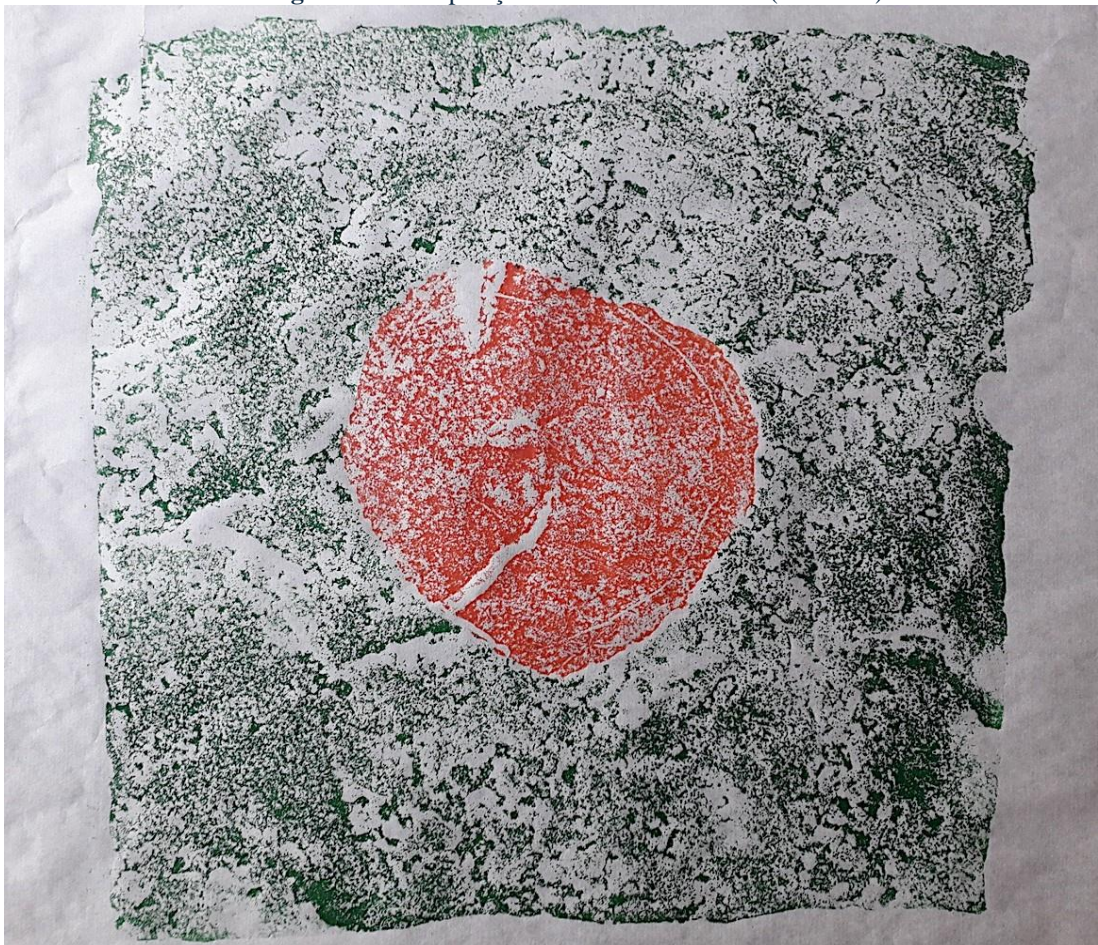


Foto: do autor

**Figura 56** - Composição de texturas (18x42cm)



Foto: do autor

Nestes três casos (Figura 54, Figura 55 e Figura 56), utilizei uma mesma matriz em distintas situações, buscando compor uma imagem com os valores gráficos inerentes aos materiais. Sem intervenção de goivas, usei cores aplicadas por meio do rolinho de gravura, ferramenta fundamental na oficina. Em especial na Figura 54, é possível ver um jogo de contrastes não apenas na cor, mas na natureza da textura. Ao centro, em laranja, um pedaço de argilite envolvido por uma textura verde e preta de madeira. Para realizar essa gravura eu não precisei cortar a madeira, mas criei máscaras selecionando a área da matriz menor, no caso

a pedra circular. Trata-se de uma técnica de molde vazado que vem do universo da serigrafia, na qual a passagem da tinta é feita por meio de um recorte que permite sua permeação. Fiz alguns experimentos sob essa lógica. Usei algumas pedras grandes como matriz de cor que funcionaria como uma espécie de pedra tinteiro.

Na sequência, cortei alguns pedaços de papel que funcionariam como pequenas telas/máscaras que foram usadas de modo a selecionar os espaços que receberiam tinta. O papel que seria impresso foi depositado sobre a máscara e a matriz, recebendo tinta apenas da parte selecionada, conforme visível na Figura 57.

**Figura 57 - Recortes para impressão**



Foto: do autor

Depois de impressa a textura selecionada, pelo recorte de papel, fiz algumas intervenções usando pastel seco, friccionando-o sobre o papel de modo a captar as texturas de outras pedras, com a técnica da frotagem (Figura 58). A frotagem consiste no ato de friccionar um lápis de cera, ou pastel, em um papel sobre uma superfície rugosa. Como efeito, resultou um diálogo de texturas tonalizadas pela ação de distintas técnicas que se relacionam com o alto relevo.

**Figura 58** - Composição de impressões e frotagem (40x60 cm)



Foto: do autor

Naquele momento, me vi em um estado diferente diante da produção, tendo na experimentação o sentido principal. Me colocando diante do objeto de estudo, despretenciosamente, como um operário do desconhecido. Não havia uma aspiração pela representação, nem uma conceitualização em busca da forma. Apenas conseguia sentir a vibração que ressoava das superfícies pedregosas, sendo absorvidas por diferentes formas de captação dos seus volumes. Não estava almejando um fim, só me interessavam os meios.

Essa janela aberta para o diferente me reposicionou diante do fazer, e me deu oportunidade de vivenciar o processo de apreensão dos valores gráficos obtidos pela impressão da ardósia da Chapada.

A esta altura, alguns dos principais problemas colocados pela pesquisa começavam a ser respondidos. A superfície de argilito reproduz a sua textura para um papel, funcionando como uma matriz. E antes que eu precisasse apurar o aspecto da gravação, pude observar que havia muita informação de relevo contida em cada pequeno pedaço de argilito, na sua identidade pétrea. Resolvi intensificar a experiência científica da captação de texturas agregando cores ao processo (Figura 59). E uma porta para o universo abstrato foi aberta. Ainda que não tivesse a intenção de produzir grandes experimentos, que trouxessem expressividade pelas dimensões, eu estava abrindo novos campos possíveis de serem percorridos no futuro.

**Figura 59** – Matriz e impressão de textura da natureza pétrea (60x50cm)



Foto: do autor

No universo de texturas possíveis, há um oceano de possibilidades rumo a outros horizontes de comunicação. As velhas e conhecidas pedras emprestam seu aspecto mais sutil, captado pelo toque da impressão feita a mão. Os papéis absorvem movimentos complexos, ocorridos no interior da terra ao longo de incontáveis anos e que estão gravados na superfície de cada chapa. O que resulta da impressão parece ter uma pequena amostra de uma frequência que ressoa, intensificada pela cor, que modula conforme o seu espectro a percepção do olhar. São gravuras do interior da terra, gravações feitas pelo tempo geológico e são transferidas para um suporte, capaz de decifrar sua expressão tátil, na linguagem gráfica da gravura.

Na Figura 60, percebemos a ação da técnica de molde vazado de modo a selecionar uma máscara central que corresponde à preservação de uma área que será impressa. Na Figura 64, à direita, temos essa mesma área sendo preenchida por uma outra estampa, de uma pedra recortada, funcionando como um enxerto de complementação por justaposição.

**Figura 60** - Composição com recortes



Foto: do autor

**Figura 61** - Impressão localizada



Foto: do autor

Nota-se que foi possível reproduzir o experimento na Figura 62, comprovando ser possível dar segmento à impressão seriada, repetindo o procedimento técnico, porém, sem a pretensão de conceber uma tiragem formal de cópias numeradas.

**Figura 62** - Impressão de tiragens



Foto: do autor

**Figura 63** - Impressão com pedras e recortes (53x20cm)

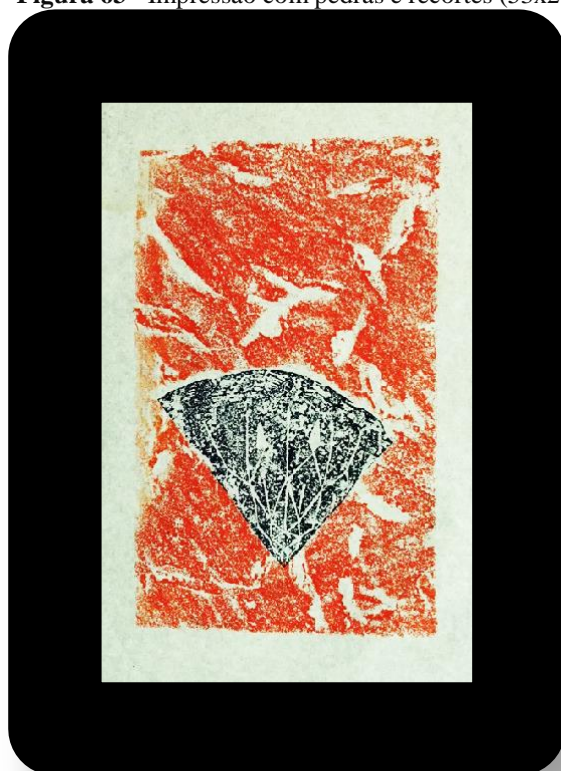


Foto: do autor

No exemplo a seguir, também experimentei um método de criação de uma aglutinação de texturas diferenciadas pela tonalidade, sem criar contrastes muito abruptos, mas uma analogia entre as cores. No experimento, selecionei a área de cada pedra com um pedaço de papel cortado exatamente nas dimensões da pedra que seria estampada. Esse método de uso do molde vazado foi uma possibilidade de criar interação entre as texturas, variando sutilmente as cores e produzindo uma mancha gráfica derivada de uma variedade de pedras.

Chamei este experimento de 'sedimentar', denominação emprestada da geologia para designar uma formação rochosa composta por diferentes camadas de outras pedras. Na Figura 64, vemos o esquema de complementação proposto por este método, que visa aglutinar por justaposição essas pequenas amostras de placa de ardósia, visando a produção de uma gravura proveniente de matrizes mistas.



**Figura 64** - Método de recortes e impressões



Foto: do autor

A presença de uma folha de papel atuando como máscara exerce um bloqueio na ação da tinta e permite que a área preservada seja posteriormente preenchida. O recorte, por sua vez, obedece às dimensões da pedra que será estampada. Esse método ‘sedimentar’ permite a produção de uma gravura colorida feita com diferentes tamanhos de matrizes, conforme as Figuras 65 e 66.

**Figura 65** - primeira camada

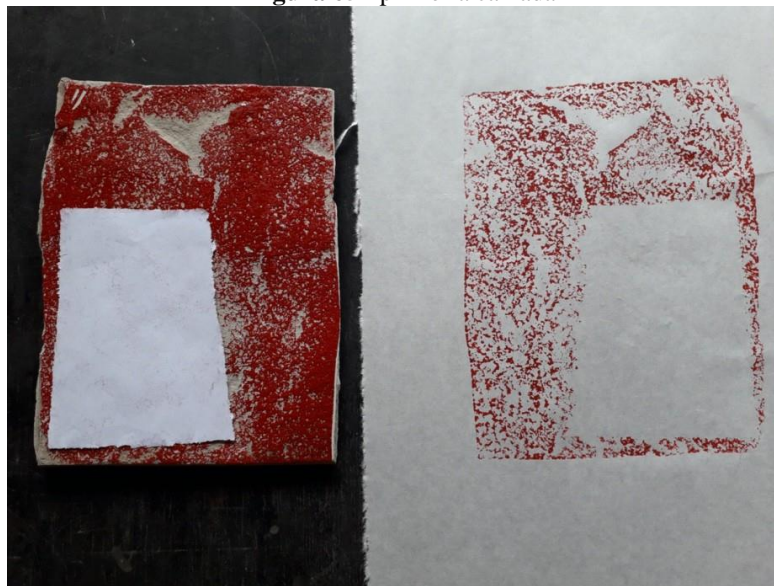


Foto: do autor

**Figura 66 - Segunda camada**



Foto: do autor

Nas Figuras 67 e 68, vemos a ação da impressão e a seleção da máscara possibilitando uma impressão com matrizes mistas, sendo cada matriz impressa por vez.

**Figura 67 – Impressão em duas cores**

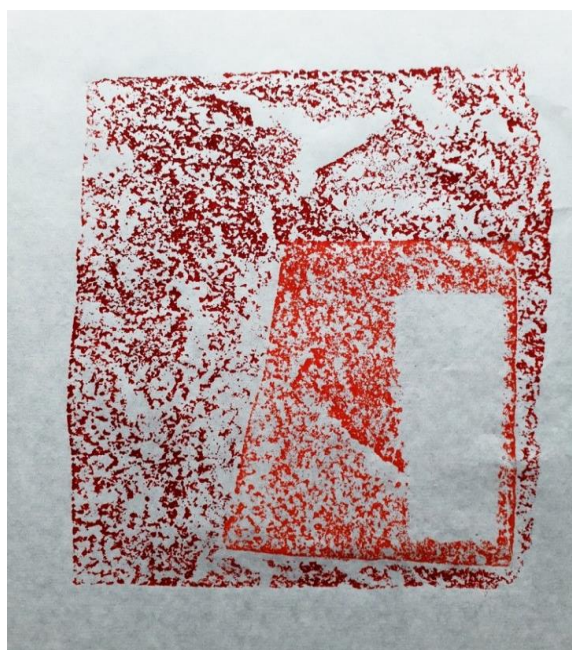


Foto: do autor

**Figura 68** - Impressão de três cores com método de recorte (25x18cm)



Foto: do autor

Como resultado, surge um arranjo de texturas comprovando a viabilidade da impressão de mais de uma textura sobre o mesmo papel. Uma sobreposição de pedras reunidas pelo ato da impressão. Esse procedimento deixa visível a impressão de diferentes tipos de matrizes feitas a partir da ardósia da Chapada, que é um argilito sedimentar. As rochas sedimentares têm como uma das suas principais características a sua estruturação em camadas, ou seja, é um tipo de rocha estratificada. As rochas sedimentares podem apresentar-se em camadas com idade e composição diferentes.

Esse método de impressão, que chamei de ‘sedimentar’, lembra a disposição em camadas justapostas que se relacionam com a própria estrutura, de como as pedras aparecem na natureza. Depois de experimentar a abstração, fui no caminho do figurativo testar o

procedimento técnico de impressão de ardósias mediada pela seleção de máscaras de papel.

Além das texturas abstratas, busquei criar um tipo de representação figurativa que fosse familiar ao meu repertório, o rosto humano, que é uma constante na minha produção artística. Sem a pretensão de retratar uma face conhecida, utilizei a técnica de captação das texturas cromadas para compor um objeto conhecido, que sempre foi um objeto de estudo para mim. Neste caso, uma forma de experimentar uma volumetria figurativa com a técnica do molde vazado (Figura 69).

**Figura 69** - Molde vazado figurativo



Foto: do autor

A partir de papéis com tamanhos similares, produzi uma sequência de cortes correspondendo a cada camada de cor que depositaria sobre o suporte para impressão. Em uma relação de sobreposição, diferentemente da experiência anterior, que fora justaposição. Neste caso, deixo áreas de interseções para que haja a fusão entre as camadas e isso possa gerar efeitos de sobreposição.

Para cada um dos cortes, pensei em selecionar uma cor, afim de que o cromatismo atuasse como meio de colaborar com algum efeito que ajudasse na sensação de volume. Para a impressão usei uma pedra base, com tamanho maior do que todas as máscaras, e sobre ela depositava a máscara, sendo por último, o papel suporte que receberia a impressão, conforme o que pode ser visto na Figura 70.

**Figura 70** - Impressão sobre molde vazado

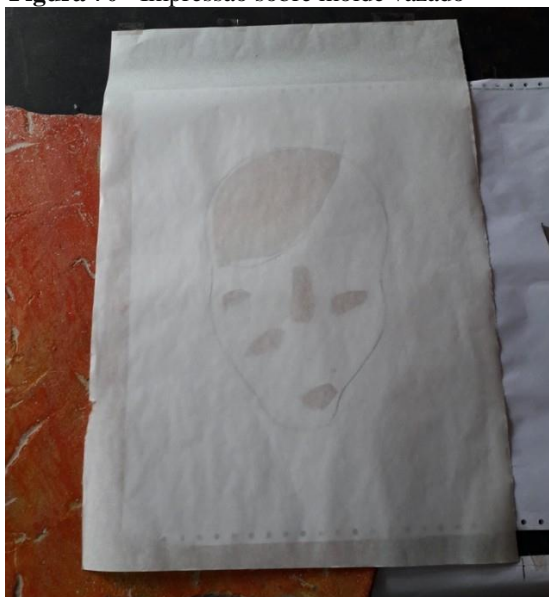


Foto: do autor

Dando continuidade, fui encaixando as máscaras e novas cores de impressão que trouxeram como resultado uma composição de texturas sobrepostas e uma certa modelagem da imagem, sem que fosse necessário entalhar a rocha matriz, mas, tendo como ato de gravação a permeação do molde vazado. Procedimento esse que conheci na disciplina Gravura IV na Escola de Belas Artes, do Bacharelado em Artes Visuais.

Nas composições sobre rostos com a técnica ‘sedimentar’, fica visível a interação das texturas para conformar uma figura. Na Figura 71, a última camada, em cujo tom mais escuro era azul, me pareceu difusa a definição. No experimento seguinte (Figura 72), usei a cor preto e uma textura de um outro material, no caso a madeira, como matriz gráfica para aquela camada. A impregnação da tinta na madeira é feita de forma mais chapada e aderente devido ao material lixado com máquina, e trouxe para a composição uma definição mais nítida. Nota-se que o contraste do tipo de textura da madeira também reforça uma intenção de mistura de camadas. Levo como uma possibilidade para experimentações futuras.

A fusão entre os procedimentos me trouxe alguns resultados em forma de amostra. Experimentar o recorte de papel como máscara seria uma alternativa ao trabalho de corte das chapas que, devido a sua consistência, não pode ser tão facilmente recortada como outros materiais como o linóleo, que se corta com uma faca, ou a madeira, que se corta com serra tico-tico. O corte na pedra tem outro nível de dificuldade. Logo, a alternativa de criar recorte para as texturas demonstrou uma possibilidade de extração da textura presente na pedra. Com isso, é possível adaptar uma máscara de seleção para adicionar a uma composição uma área pré-estabelecida.

**Figura 71** - Experimento figurativo com molde vazado (30x20cm)



Foto: do autor

**Figura 72** - Composição com molde vazado (30x20cm)



Foto: do autor

Nos exemplos anteriores, usamos a rocha como matriz de cor, um suporte sobre o qual extraímos sua essência visual, tonalizada em cores conforme seja a intenção de colorir, e sem a ação de lâminas cortantes, pontas perfurantes ou mesmo uma lixa para abrandar as irregularidades originais do suporte. Quando passamos a ter uma intenção de entalhe, convém preparar a chapa para que o trabalho de corte tenha efetividade, e, posteriormente, que a entintagem também seja facilitada.

### 3.7.3 Entalhe

Após recortar o tamanho e selecionar a região para o entalhe, experimentamos a reação da pedra à ação dos metais cortantes. É interessante notar como todas as ferramentas da xilogravura foram assimiladas pela pedra. Desde as goivas em formato côncavo de “U” para cortes largos, ou as goivas em formato de “V” específicas para cortes mais finos, estiletes e formões, todas mostraram-se aptas para o trabalho sobre a superfície do argilito.

Foi uma surpresa observar o resultado dos sulcos feitos com tanta perfeição e que, mesmo sobre a rocha bruta, houve uma boa adaptação das ferramentas. A surpresa deu lugar a uma nova atitude diante da matéria: a investigação.

O tipo de entalhe tradicional, que busca escavar a camada superior para obtenção de um desenho mostrando a camada inferior da pedra é feito com uma serra de arco cortada e amolada. Às vezes é improvisada uma espécie de cabo, uma vez que a lâmina cortante possui uma serra que pode ferir a mão com o exercício repetitivo do entalhe. Essa ferramenta parece uma mistura de formão com estilete (Figura 73). Cortando com a parte angulosa da quina, não necessariamente com a ponta, mas, a partir dela, ora raspando, ora escavando.

**Figura 73** - Ferramentas de oficina



Foto: Helena Alba



A seguir, temos uma demonstração da versatilidade do uso dessa ferramenta quando aplicada sobre a pedra crua e sobre a pedra entintada, funcionando como ponta seca.

Para as pedras maiores e mais resistentes ao corte usa-se o martelo, também conhecido como maço, que ajuda no processo de desbaste das pedras mais grossas. Também pode ser usado no caso da confecção de uma matriz de relevo para desbastar as áreas que não serão expostas ao rolo de tinta.

**Figura 74** - Pedra entalhada com formão (45x30 cm)



Foto: do autor

Em relação à potencialidade expressiva da rocha, podemos notar que, com o uso da técnica de impressão, os entalhes podem ser feitos por ferramentas de corte. A ação de cortes leves e rasos passa a ter efeito quando a finalidade é a impressão e não o contraste da pedra em si, sem necessidade de escavar até a obtenção do baixo relevo, típico da técnica tradicional, que busca o contraste, escavando até a camada inferior da pedra.

No caso da ponta seca, os cortes são levados em consideração como sulcos por onde a tinta é retirada (no caso visto no experimento da ponta seca) semelhante à xilogravura, quando a superfície do bloco é desbastada e onde o rolo de tinta não tem acesso na relação de cheio e vazio, como na matriz de alto relevo.

### 3.7.4 Tinta

Na investigação sobre a pedra, usamos como parâmetro alguns instrumentos fundamentais na prática da xilogravura. Para experimentação com todos os ingredientes que compõem a cozinha gráfica, e interessado em analisar o comportamento da tinta óleo sobre a superfície pedregosa, utilizei a tinta gráfica.

Sabemos que, em sua composição, a tinta gráfica tem um altíssimo poder de impregnação que é fundamental para que a matriz transfira a cor para o suporte. A entintagem foi feita com distintos rolos: artesanais, com cano de PVC, e rolos próprios para xilogravura, do tipo duro e do macio. Pude perceber que cada tipo de rolo tem uma aderência sobre a pedra. Sendo preferível o rolo macio, devido às irregularidades já comentadas anteriormente. Porém, diferentes tipos desta ferramenta podem ser combinados em uma composição.

Na feitura de monotipias (modalidade de gravura com apenas uma impressão a partir de um arranjo feito durante a entintagem), por exemplo, entintei com 3 rolos distintos antes de imprimir. O mais macio na cor mais clara, o rígido numa cor intermediária, e o mais duro, de PVC, numa cor mais escura. Pude perceber que os três rolos não se sobrepuseram completamente, e sim, cada um deles agiu sobre uma região da pedra. Assim, o resultado dessa impressão foi uma monotipia rica em tons e texturas uma vez que a interação de diferentes cores aplicadas pelos rolos de distintos materiais enalteceu as microirregularidades da pedra.

O tradicional rolo de entintagem é uma ferramenta importante para a prática da gravura de alto relevo. No uso dos testes sobre argilite, a técnica da monotipia proporcionou a exploração das texturas originais da rocha em função da cor (Figura 75). Foi uma forma interessante de revelar os traços mais marcantes do relevo, numa relação cromática de saturação em função da interação entre o rolo e a acentuação da superfície pétrea.

**Figura 75** - Vários tons sobre a mesma textura (60x40cm)

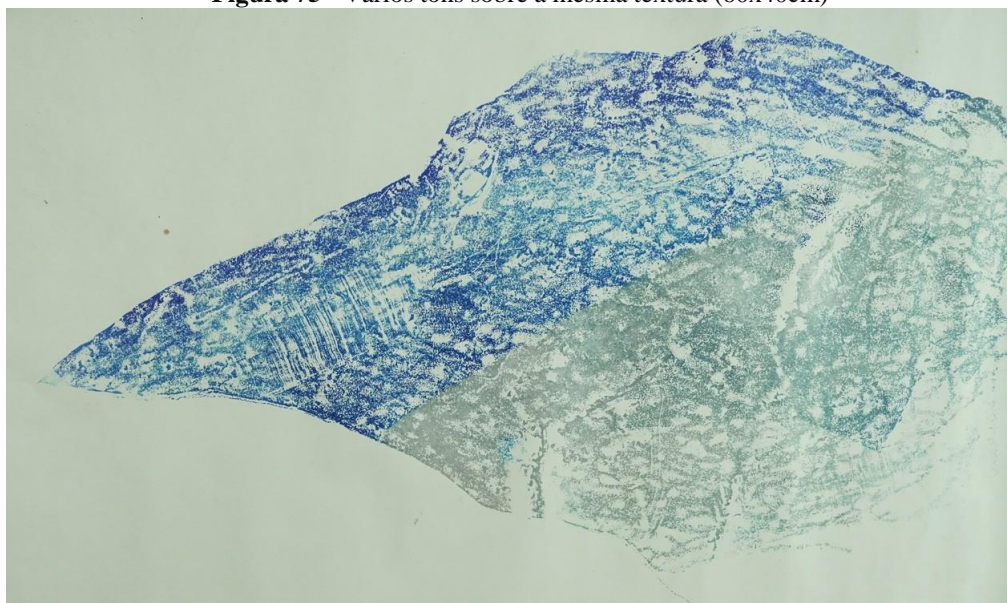


Foto: do autor

Os primeiros testes usando a pedra como matriz foram satisfatórios pelo fato de que a tinta gráfica impregna a superfície da matriz e permite transferir para o papel apenas a tinta, sem se fragmentar. Logo, a tinta também funciona como um fixador das características inerentes ao relevo da pedra

Porém, como mencionado anteriormente, a preparação da pedra faz-se imprescindível. Nos testes realizados, experimentei um produto intermediário, que é a engoma. Após lavar e lixar a matriz, e, antes da entintagem, experimentei fixar e neutralizar a porosidade da pedra usando goma de mandioca.

A fim de procurar um método de neutralizar o efeito da poeira da pedra busquei fazer um aglutinante que operasse selando os resquícios de pó. Utilizei fécula de mandioca e água levemente aquecidos em uma proporção de 10/1, mexendo, até que se transformasse num líquido cremoso. Utilizei essa goma com pincel sobre a matriz preparada, esperei secar e depois apliquei a tinta. O resultado foi satisfatório (Figura 76). Percebi que as partículas da pedra se desprenderam bem menos na região que tinha sido selada pela goma.

**Figura 76** - Pedra lixada



Foto: do autor

**Figura 77** - Pedra lixada e entintada



Foto: do autor

Esse é um procedimento no qual se usa ingredientes naturais, orgânicos, que a longo prazo podem ter efeito de decomposição. Buscando outras alternativas, voltei para o elemento industrial do verniz em aerossol. O resultado foi também bastante satisfatório, e mais rápido do que o obtido com a aplicação da goma.

Este selador é fundamental para que a tinta seja depositada na matriz e transferida para o suporte. E deve ser usado após lixar, lavar e secar toda a matriz. Dessa forma, a chapa permite várias impressões em sequencia sem o prejuízo de se desintegrar antes de cumprir a função da impressão.

Considerando o universo das tintas, eu também utilizei pigmentos a base de pedras, como óxidos e terra, porém, não no sentido da impressão, de transferir uma informação gráfica da matriz para o papel e, sim, agindo sobre a superfície da pedra como suporte definitivo da experimentação.

Estancar a porosidade da superfície pedregosa com a tinta oleosa diluída é um recurso plástico eficaz e também funcional para o acabamento da peça. Outras soluções para a porosidade também são possíveis, e, de modo artesanal, com o uso de minerais recolhidos da natureza como no caso da tinta extraída de óxidos ferrosos. Lixa-se a pedra e dela faz-se um pó base de pigmento. Com água como diluente, revestimos completamente a ardósia. A mesma é unguida de modo uniforme, agregando um tom de ocre a sua superfície clara.

### 3.7.5 Impressão com cabaça

Cada etapa do processo de preparação de uma gravura obedece a uma espécie de rito lógico e fundamental para proporcionar as condições imprescindíveis ao ato de imprimir uma matriz. Sendo um procedimento analógico de obtenção da imagem, requer anteparo no desenvolvimento dessa realização. A impressão é um objetivo básico e, apesar de ter uma origem manual, hoje em dia o ato de imprimir se resume a um comando de duas teclas Ctrl+P.

Na sociedade contemporânea, com alto grau de desenvolvimento tecnológico, uma impressão analógica é um procedimento curioso que exige, além de paciência, elementos fundamentais como: vidro para esticar a tinta, rolo de tinta, papel e prensa, ou, algum objeto que cumpra a função de imprimir. No estilo japonês, o mais utilizado é o baren, objeto feito com palha de milho sobre uma madeira plana que é delicadamente usada para imprimir a gravura. Em muitos lugares do mundo outros materiais são adaptados para cumprir essa função, como o exemplo do uso da colher de pau, que é tradicional na gravura brasileira.

Na presente pesquisa, visando otimizar o processo de impressão, encontrei um outro objeto que tem me auxiliado na impressão de gravuras sobre papel. Trata-se de uma planta muito popular ligada à cultura dos povos ancestrais, recheada de mitos e mistérios em torno da criação do mundo. Na linguagem científica é conhecida como "*Lagenaria siceraria*", sendo popularmente conhecida como cabaça (Figura 78).

**Figura 78** - Imprimindo com cabaça



Foto: do autor

Original da África e Ásia e popularizada no berimbau, instrumento musical que tem bastante representatividade para a cultura baiana, a cabaça, além de ser perfeitamente lisa (quando madura, seca e bem preparada) tem uma forma globulosa que facilita o processo de impressão.

Uso a cabaça fazendo movimentos que aproveitam a sua forma esférica, com um gesto de vai-e-vem (mais rolando do que arrastando a cabaça sobre o papel), com ritmo e pressão sobre a folha. A abertura que é feita para funcionar como saída da caixa acústica do instrumento musical, no caso da gravura, é usada para alcançar partes que são menos acessíveis, contornando as irregularidades e proporcionando uma impressão orgânica. É notável que o movimento da cabaça também interfere no resultado gráfico da impressão, podendo ser usada como elemento de retenção de tinta sob o papel.

A cabaça tem se mostrado bastante eficaz na impressão de matriz de pedra, sendo um complemento que transfere a esta pesquisa mais um traço de originalidade, uma vez que a descoberta deste uso surgiu de uma casualidade. Foi durante uma exposição performativa dos trabalhos dos alunos da oficina de xilogravura do Museu de Arte Moderna da Bahia, quando eu, como professor, conduzi uma mostra dos trabalhos da turma em um evento multicultural. Procurei uma solução para montar uma minioficina de gravura, que terminou sendo um acontecimento. Na ocasião, substituí a colher de pau e procurei algo que tornasse o processo mais ágil, rápido, além de esteticamente mais interessante.

A partir dessa experiência, passei a levar esse acessório em algumas oficinas de xilogravura que ministrei, como um diferencial no método de impressão. Convido as pessoas a experimentarem a sensação de imprimir a gravura, vendo-a surgir sob o movimento da cabaça (Figura 79). A magia fica ainda maior quando uso a cabaça ainda com sementes dentro, ou seja, sem abrir. Esse fruto esférico muito usado na confecção de diversos instrumentos musicais passa a atuar tanto como impressora e, ao mesmo tempo como chocalho. Esse movimento ritmado produz um som que lembra uma dança indígena e que resulta no surgimento de uma imagem gravada e impressa. Esse ato gerador da imagem promove uma experiência nova para a maioria das pessoas, sejam experientes na arte da gravura, seja quem nunca teve contato com um procedimento gráfico de impressão manual.

**Figura 79** - Criança usando cabaça para imprimir



Foto: Helena Alba

Esse método de impressão é um acréscimo singular desta pesquisa, uma vez que eu não tinha visto outra pessoa usando cabaça como método de impressão, por isso, o apelidei de ‘impressão à moda baiana’. Essa experiência promove uma interessante conexão do público com esse fruto misterioso, dotado de uma forma tão familiar e com a possibilidade de sonoridade, despertando a nossa atenção e sensibilidade.

A cabaça tem simbolismo em muitos contos ancestrais, tanto de origem indígena quanto africana. Além de diversos usos práticos do dia-a-dia, como cuias e transporte de água. Reflito sobre a poesia deste encontro das artes visuais com a música justamente na etapa decisiva para a gravura, que tem em seu cerne a geração da estampa por meio da impressão. Com a cabaça temos um contato mais humanizado do que com a prensa de cilindro ou com a prensa de torpe, em que a matéria é colocada sob pressão e entregue mecanicamente como um procedimento industrial.

Quem está operando o processo de surgimento da imagem está fazendo a magia acontecer. É mais uma forma de aproximação da delicadeza poética advinda do fazer manual, do esmero dedicado na produção de cada peça.

A impressão transfere as informações da superfície da pedra e faz com que essa imagem se torne um outro objeto, uma gravura, com outro peso e outra medida, independente, livre do peso da pedra. Sendo assim, existe uma transcendência da matéria enquanto matriz de pedra, que, em virtude da arte da impressão, a gravura transporta a sua existência simbolicamente para o papel. A capacidade de gerar múltiplos, sendo uma matriz, torna a pedra um objeto dotado de valores especiais e tangíveis, que transcendem a singularidade de um pedaço de pedra como outro qualquer. A pedra, como matriz, tem seu uso ampliado para além da condição de artesanato

limitado ao horizonte de souvenirs, podendo ser uma obra de arte única. Enquanto matriz, a pedra ganha um valor matricial, sendo capaz de gerar e propagar o seu tipo, a sua estampa, a sua imagem, a sua magia (Figuras 80 e 81).

**Figura 80** - Matriz de itagravura (13x8cm)



Foto: do autor

**Figura 81** - Impressão de itagravura



Foto: do autor

A gravura a partir da pedra entalhada me trouxe a vários resultados inesperados, como a colaboração para o conhecimento sobre a arte que já vinha praticando, e da importância do saber que me foi despertado na infância.

Com o experimento da impressão da textura da pedra sobre papel, constatei um resultado que tem especial relevância, qual seja, a impressão de matrizes entalhadas. Entre os testes, escolhi usar a mesma matriz entalhada seguindo dois modos de impressão: com cabaça e com a prensa. Pude notar algumas diferenças e avaliar as condições possíveis para extrair da pedra a sua estampa.

No exemplo da Figura 82, vemos a mesma pedra (22x9cm), sem tinta, e, na figura 83, com tinta.



**Figura 82** - Matriz entalhada sem tinta



Foto: do autor

**Figura 83** - Matriz entalhada com tinta



Foto: do autor

É notável a presença da textura da pedra e de sulcos frutos da ação de diferentes tipos de ferramentas, como buril e goiva. Na sequência, fiz experimentações com os dois métodos de impressão, com cabaça e em seguida com a prensa.

**Figura 84** - Impressão sobre papel de arroz

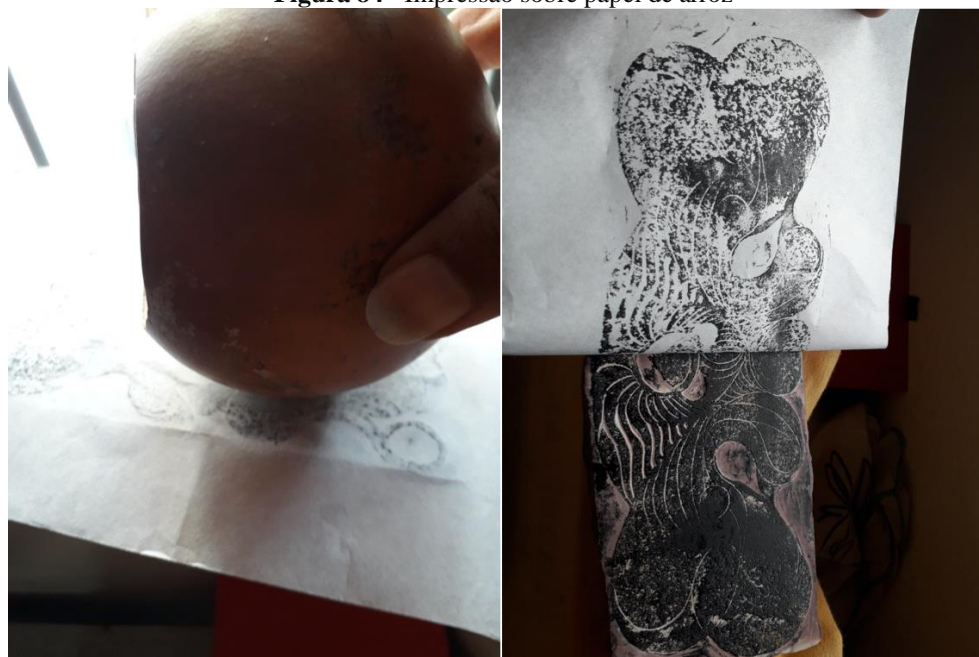


Foto: do autor

Na Figura 84, consta o método de impressão com cabaça, no qual podemos ver a impressão surgindo no verso do papel. Utilizei um papel de baixa gramatura (45gm/s) conhecido como papel de arroz. Papéis mais finos facilitam a impressão manual, mas, apesar de exigirem menos pressão, por serem mais frágeis, têm limitações enquanto suporte de múltiplas camadas de impressão.

É perceptível na Figura 84 que a impressão denota as texturas com muita intensidade, enquanto que a matriz parece ter mais tinta do que foi absorvida pelo papel. Dando sequência ao exame de impressões sobre a mesma matriz, fiz o teste usando o maquinário do ateliê, no caso, uma prensa de topo (Figura 85).

### **3.7.6 Impressão com prensa**

A arte da impressão tem uma forte relação com a sua principal ferramenta, a prensa. Desde antes do início da pesquisa, pensei que uma etapa fundamental seria submeter o argiliteo à ação da prensa. No momento de testar a hipótese, uma questão surgiu: será que a pedra vai suportar ao ser submetida a uma máquina de alta pressão?

**Figura 85** - Usando dois feltros na prensa de topo



Foto: do autor

Nos primeiros experimentos, usei a prensa de cilindro do Museu de Arte Moderna da Bahia e a prensa de topo da Escola de Belas Artes (Figura 85), locais onde já atuei como professor de gravura. A seguir algumas imagens e considerações:

A chapa de ardósia, também chamada de “laje da Parnaíba”, que é usada tradicionalmente em revestimento de piso e telhado, e também como tampo de mesa, apesar de ter uma certa resistência, não tem a flexibilidade da madeira ou do linóleo. Portanto, coube uma especificidade ao ser submetida à prensa.

Para o amortecimento da matriz foi usado um feltro adicional (Figura 86). Além do feltro que já é usado normalmente sobre o papel (amarelo na imagem), acrescentou-se mais um feltro sob a matriz (verde na imagem). Com isso, diminuiu-se a área de atrito direto entre as irregularidades da pedra e a superfície do berço (nome dado à base que recebe a matriz, o papel e o feltro).

**Figura 86** - Feltros usados abaixo e acima da matriz



Foto: do autor

É imprescindível esse cuidado para que não a pedra não se quebre e o processo possa ser repetido com segurança. A prensa de topo também tem um maior controle da intensidade, e para este tipo de impressão, me pareceu mais indicada do que a prensa de cilindro.

Após a impressão na prensa ficou notável o alto relevo marcando o verso do papel. Isso significa que a prensa atuou bem. Na Figura 87 podemos ver algumas etapas deste processo.

**Figura 87** - Impressão de itagravura com prensa



Foto: do autor

O experimento com dois feltros foi satisfatório. A impressão sobre o papel de arroz também mostrou maior absorção do conteúdo da matriz. Após averiguar a viabilidade do uso da prensa, pensei que poderia experimentar outros papéis, de maior gramatura.

Logo dei sequência aos experimentos, buscando extrair o máximo das possibilidades expressivas contidas na matriz e transferidas ao suporte com um modo de impressão facilitado por uma máquina.

Usei diferentes matrizes do mesmo material, variando entre pedras entalhadas e pedras sem entalhe. Entre as ferramentas de corte, escolhi desde ponta seca ao buril raiado. Vale destacar que o buril raiado é uma ferramenta utilizada na feitura de matrizes de metal (calco gravura) ou na xilogravura de topo, na qual se usa a madeira do miolo das árvores.

A madeira sendo mais dura, assim como o metal, tem um grau de resistência fundamental para que a ferramenta desempenhe um corte linear. Já o havia testado na xilogravura a fio, na qual os veios da madeira impediam o corte. No caso do linóleo (emborrachado) o procedimento foi dificultado pelo fato de o material ser demasiado mole. Assim, as pequenas pontas paralelas do buril raiado afundam e não realizam o efeito esperado.

A ardósia, por ser um bloco de argila compactado, tem uma suscetibilidade maior ao corte. É preciso considerar que a pedra foi lixada diversas vezes com lixas cada vez mais finas, até o ponto de polimento com lixa d'água de numeração 600. Com essa preparação, a pedra se torna um suporte muito liso, com suas texturas originais suficientemente neutralizadas e apta a captar as mais finas incisões. Na Figura 88, podemos observar a pedra que foi trabalhada usando buril raiado, antes de ser entintada.

**Figura 88** - Ardósia entalhada com buril raiado (18x10cm)



Foto: do autor

Aproveitei o formato de um caco de pedra, e desenvolvi um desenho em que a mancha gráfica trouxesse um resultado que dialogasse com o objeto figurado pelo entalhe. Em uma analogia entre as folhas da pedra e de papel, escolhi a representação de uma folha seca para experimentar os mais finos cortes possíveis.

Após entintar a pedra com rolinho macio, notei que houve ótima absorção nas regiões mais escuras (o trabalho da lixa) e também ficaram nítidos os cortes desferidos pela ação do buril raiado. O próximo passo foi a escolha do papel a ser impresso. Escolhi um papel

artesanal indiano de gramatura 240 g/ms. Um tipo de papel que não utilizaria se fosse imprimir manualmente, por ser demasiadamente espesso (Figura 89).

**Figura 89** - Matriz de argilito entintada



Foto: do autor

Após submeter à ação da prensa, pude notar na marca do verso do papel recém impresso, e percebi que houve uma boa distribuição da pressão recebida. A seguir, uma sequência de imagens (Figuras 90, 91 e 92) mostrando as primeiras impressões dessa matriz que me revelou um novo campo de possibilidades para a técnica de gravura de alto relevo.

**Figura 90** - Conferindo detalhes da primeira impressão

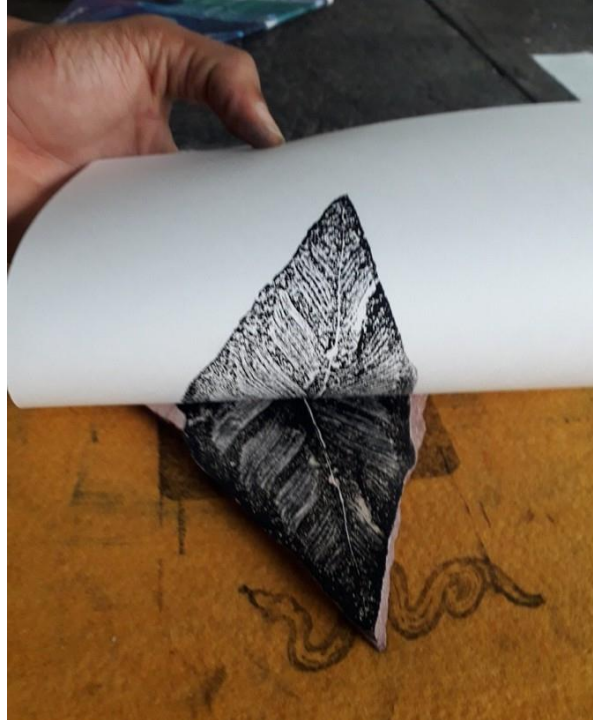


Foto: do autor

Para concluir a experimentação, testei papéis de diferentes tipos. Graças à impressão na máquina, a mancha gráfica manteve a riqueza de detalhes em todas os tipos de papéis experimentados, que, independentemente da espessura, responderam muito bem ao processo de impressão (Figuras 91 e 92).

**Figura 91** - Tiragem de itagravuras em papéis diferentes



Foto: do autor



**Figura 92** - Resultado da impressão: uma itagravura



Foto: do autor

Essa gravura marcou a pesquisa com a constatação de que, na argilitogravura, é possível:

- utilizar goivas, formões e até buril raiado
- imprimir tiragens com a pedra
- imprimir com a prensa
- imprimir com vários tipos de papéis.

Por essa razão, a pesquisa atingiu seu principal objetivo. Outras experimentações podem vir a ser objeto de uma investigação complementar.

### 3.7.7 Matriz perdida

Uma experiência bastante significativa é a proporcionada pela técnica conhecida como matriz perdida, ou gravura de redução. Usada para produzir uma gravura colorida a partir da mesma matriz, é uma técnica dinâmica e com um procedimento que não é muito comum.

O nome desta modalidade desperta a curiosidade. Por que uma técnica tem um nome tão sugestivo? Esse nome deve-se ao fato de que a matriz vai sendo reduzida em sua área de impressão, em função da sucessão de camadas criadas. Logo, para que haja um efeito de contraste pelo aparecimento das novas camadas, é preciso que seja retirada área da matriz, caso contrário haveria uma sobreposição completa que não transpareceria o efeito da sucessão de impressões. Com o acréscimo de cores, conseqüentemente, a matriz vai perdendo a área de impressão, justamente para que as primeiras camadas de cor possam aparecer no suporte a cada nova impressão.

Buscando a exploração desse potencial gráfico, fiz algumas experiências usando a técnica da matriz perdida, a fim de utilizar o entalhe para delinear uma imagem figurativa sobre o fundo da textura da pedra. O primeiro passo foi entintar completamente a pedra e tirar uma impressão, seguindo os passos descritos anteriormente na obtenção da textura da natureza. Em seguida, usei o lápis para desenhar um formato de rosto humano, como na Figura 93.

**Figura 93** - Primeira camada de matriz perdida após receber desenho

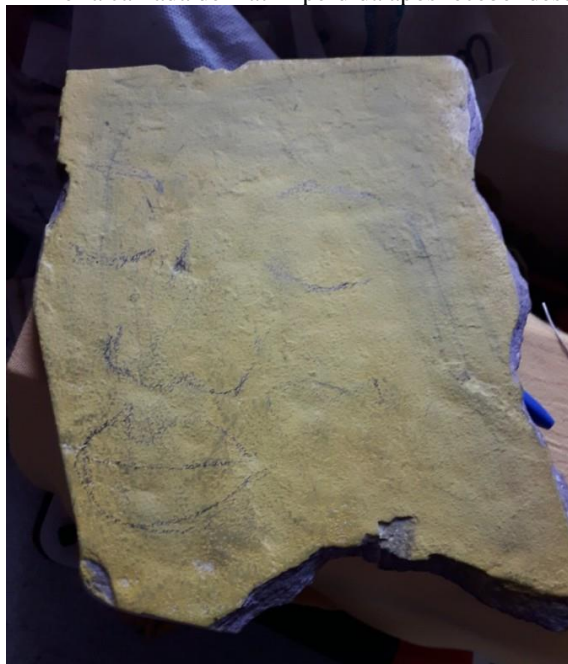


Foto: do autor

Em seguida, entalhei os traços feitos a lápis com uma goiva comum, utilizada para xilogravura. Depois de entalhar o desenho, limpei o resíduo de pedra, e entintei com uma cor mais escura para averiguar o resultado da impressão de uma camada sobre outra (Figura 94).

**Figura 94** - Segunda camada e impressão sobreposta (17x12cm)



Foto: do autor

Na sequência, posicionei a pedra no gabarito e usei o papel que havia sido impresso com a primeira cor para receber uma nova camada de impressão. A técnica da matriz perdida é o resultado das interseções entre as camadas, por isso as alterações na matriz são uma constante (Figura 95).

**Figura 95** - interferências na terceira camada



Foto: do autor

Depois, completei a operação entalhando mais uma vez sobre a pedra após a impressão. Neste método de impressão, utilizei a cabaça em movimentos circulares e imprimi a nova cor sobre a gravura (Figura 96).

**Figura 96** - imprimindo novas camadas com cabaça



Foto: do autor

Na Figura 97, é visível o processo que gera impressões cada vez mais complexas e coloridas, na medida em que vamos repetindo a redução da matriz e a sobreposição de camadas de impressão.

**Figura 97** - Tiragem de matriz perdida

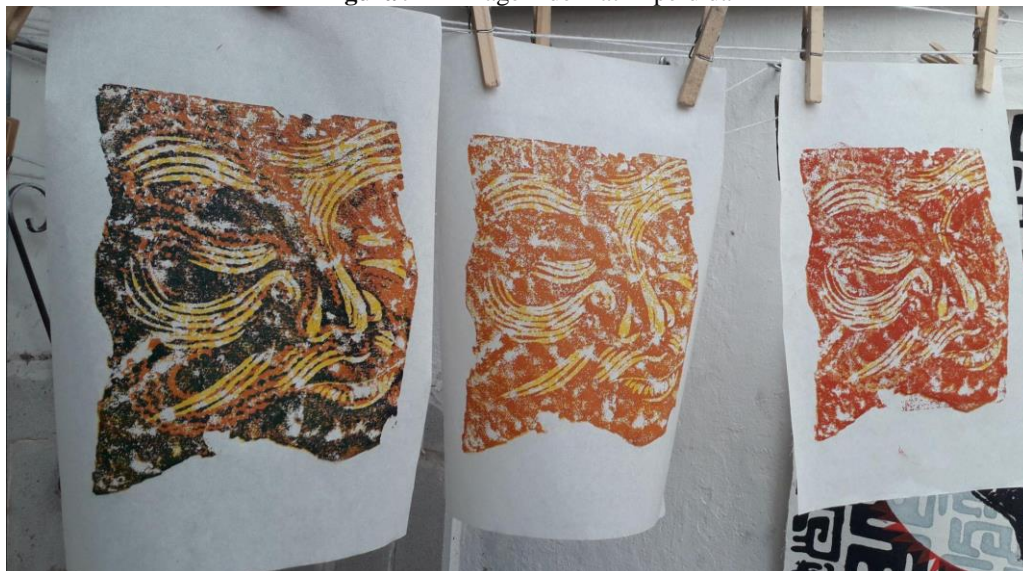


Foto: do autor

Experimentei as impressões com modificações de cores na última camada, atingindo resultados com mais contraste e expressividade. Esse processamento gráfico pode alcançar vários níveis de edição analógica, ou mesmo digital. Quando digitalizamos a impressão da pedra transportamos para a informação virtual os valores gráficos oriundos da natureza, em interação com a investigação da pesquisa em arte. A pedra, enquanto matriz, pode dar origem a várias impressões, mesmo sendo em si um objeto tridimensional único.

**Figura 98** - Desenho base para itagravura (20x15cm)

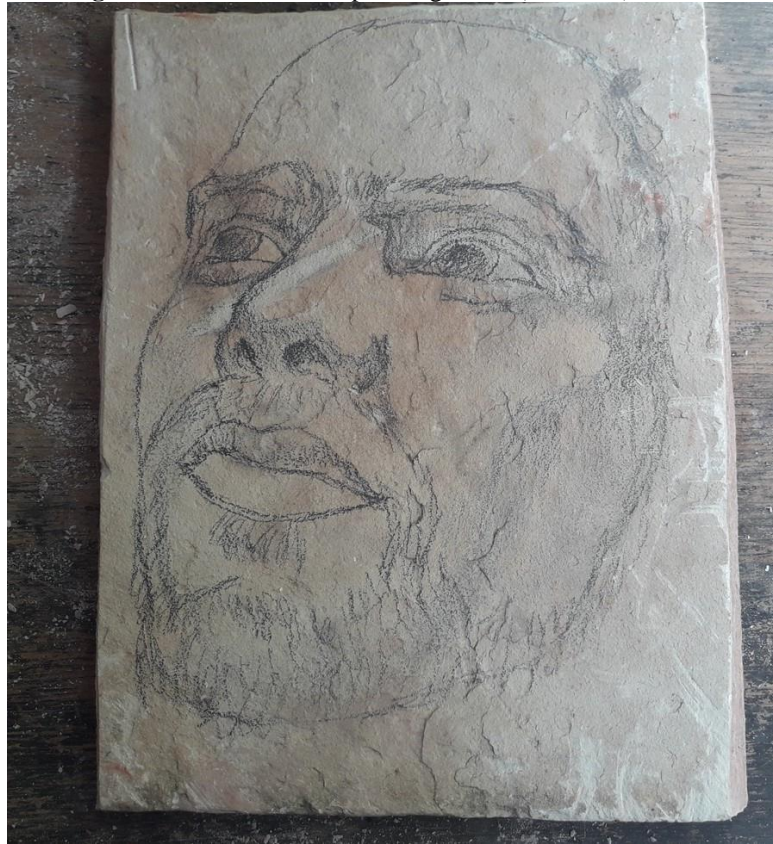


Foto: do autor

Neste caso experimentei a matriz perdida sobre a pedra explorando a figuração do rosto humano com mais cuidado e buscando conceber uma gravura colorida com consistência e proporção. Desenhei a lápis sobre a superfície da pedra com a textura natural (Figura 98).

Apesar de já ter experimentado o processo antes, me veio a vontade de aperfeiçoar o processo e obter um resultado que fosse mais satisfatório, do ponto de vista formal; que as cores e as formas me agradassem, e eu pudesse perseguir melhor a definição de um desenho feito a lápis.

Para fixar o desenho, que deveria resistir às múltiplas entintagens, busquei reforçar o mesmo com um marcador à base de álcool (Figura 99), uma vez que o desenho a lápis puro iria ser apagado com o processo de limpeza da pedra com solventes.

**Figura 99** - Entalhes da primeira camada

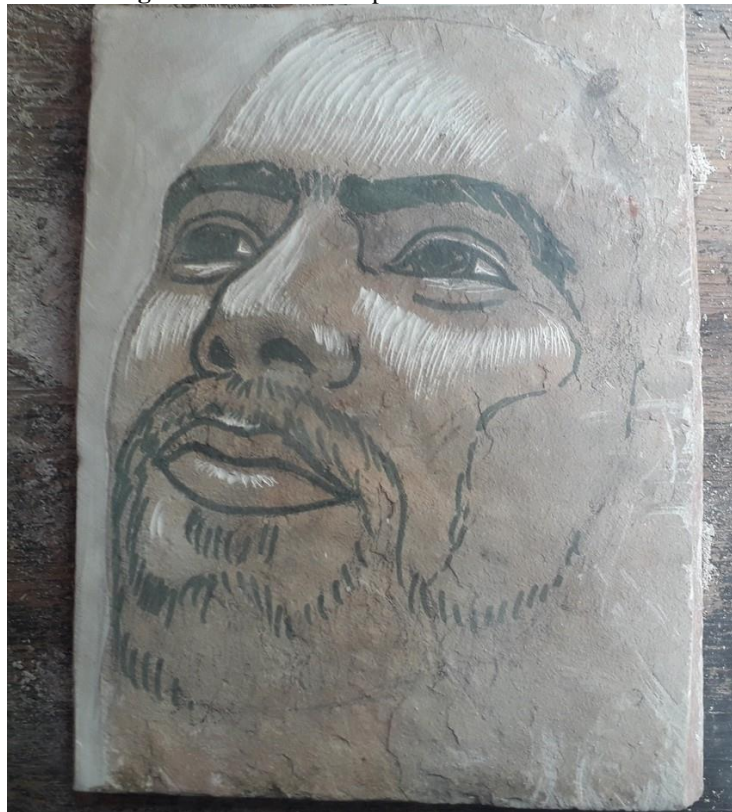


Foto: do autor

Na sequência, fiz os primeiros entalhes (usando buril, goiva e ponta seca) para abrir os espaços que não receberiam tinta, onde permaneceria o branco do papel. A matriz sofre alterações na medida em que vão sendo impressas novas camadas de cores, necessariamente mais escuras, tornando o resultado gráfico cada vez mais complexo.

Esta modalidade técnica agrega a possibilidade de criação de uma estampa colorida com a mesma placa e exige uma preparação com atenção para alguns detalhes como a tiragem, o plano de corte do papel, o gabarito e o projeto de cores.

A tiragem é determinada pela quantidade de impressões feitas a partir da primeira camada. Por isso, a primeira impressão, geralmente a mais clara, é definitiva para a construção das etapas seguintes.

Após terminada a primeira sessão de impressões, a matriz irá sofrer alterações para provocar o aparecimento de uma nova camada. Isso deve-se ao efeito de redução. As camadas aparecem pela diferença que é ocasionada pelo entalhe da matriz que deu origem à primeira sessão de impressões.

A primeira sessão deve conter o essencial de incisões, apenas o que irá preservar o branco do papel. Desta forma, quem grava deve ter um raciocínio gráfico um pouco diferente, a fim de que o uso da cor do papel, geralmente branco, ocupe uma área pontual na impressão

(Figura 100), diferentemente das matrizes trabalhadas em apenas uma cor, nas quais os dois planos (preto e branco) são alternados interagindo em toda a composição. É preciso um pensamento pictográfico invertido, que prioriza a adição do branco no começo da composição.

**Figura 100** - Impressão da primeira camada



Foto: do autor

Assim, as cores claras são priorizadas e a composição passa a ser pensada como uma adição de camadas de impressão a partir da redução de uma mesma estampa. Justamente para que o efeito da sobreposição aconteça de forma equilibrada e harmônica. A redução é o gesto de validar a camada anterior em função do corte, do entalhe. Após cada camada de impressão a matriz é limpada e preparada para receber as alterações fundamentais para o acréscimo de uma nova cor, pois, para que as cores apareçam com nitidez é preciso reduzir área da matriz.

A harmonia na composição colorida é resultado de uma combinação de cores. Costumo associar uma única cor como um instrumento de melodia que desenvolve uma linha, um pontilhado ou um tracejado. A composição de uma única cor, como no preto e branco, é como um arranjo de um instrumento solista, com total liberdade para criar as convenções e movimentos melódicos no espaço de tempo disponível de uma suposta música. Quando lidamos com mais de uma cor, em especial na técnica da matriz perdida, é preciso um pensamento



harmônico que respeite os espaços de cada coloração. Ainda que tenhamos um desenho base, a partir do qual serão desenvolvidos os entalhes, a evolução da composição depende de um acordo entre as camadas para que aconteça um encontro harmônico entre os tons. É neste ponto que associo uma gravura colorida às tríades harmônicas como fundamento para o surgimento de acordes visuais.

Na música, é o encontro de três notas tocadas ao mesmo tempo que faz surgir um acorde. Isso acontece com a sobreposição das cores em uma matriz perdida. Sobre o mesmo espaço disponível pelo todo da matriz, são separadas as áreas onde cada cor vai aparecer. A começar pela primeira e mais importante camada, na qual é destacado o branco, responsável pelo brilho ou pelo descanso do olhar, que, na música, é a função do silêncio. O silêncio com tudo contrasta. Ao menor sinal de som, mancha-se o silêncio, e assim é com o branco do papel.

Escolhi usar este método para criar uma gravura cujo nome é “Homem Negro”. Preparei a pedra conforme indiquei no tópico 2.2 - laboratório experimental e métodos. Escolhi uma pedra leitosa, que não tinha camadas escuras embaixo.

Ao contrário das pedras de desenho, que precisam dar contraste na medida em que são entalhadas, as escolhidas para a itagravura tem outra propriedade. Pois, como não dependem do efeito direto do entalhe, como na modalidade nomeada “tradicional”, elas podem ser feitas com uma variedade maior de tipos de argilite.

Esse dado da pesquisa traz uma expansão para o uso da ardósia, uma vez que as únicas pedras que eram usadas com o objetivo artístico, ou de artesanato, eram as pedras ditas de desenho. Com a técnica da impressão, uma quantidade maior de pedras pode ser usada com o objetivo da criação de matrizes gráficas. Além de diversificar a possibilidade de matéria prima, essa perspectiva técnica pode produzir muito mais obras, pelo efeito multiplicador inerente à arte da gravura, que tem como fundamento a impressão de múltiplos.

O efeito da matriz perdida é uma gravura colorida, em uma sucessão de camadas que muitas vezes transparece o ritmo e o estilo de corte de cada gravador. No exemplo da itagravura, o efeito natural da pedra interage com a resolução dos traços provocados pelo entalhe. A imagem ganha uma expressividade única, que vem da textura peculiar da pedra.

Na técnica de policromia (várias camadas de cores) é preciso muito cuidado com o registro da matriz no berço para garantir a sobreposição de estampas, de modo que não haja desencontro entre as camadas, pois mais de uma impressão sobre a mesma mancha gráfica é fruto de uma dinâmica própria deste tipo de técnica. O efeito da matriz perdida só é visível graças ao desbaste da placa e à mudança da cor. Contraste entre os tons de cor aparecem sobre a matriz trabalhada. As lacunas abertas pelas novas gravações precisam aparecer, assim como

o branco provocado pela irregularidade da pedra, que produz uma textura muito peculiar, precisa ser preservado com a sucessão das impressões, sem ofuscar a nitidez das texturas. É preciso acuidade na percepção das camadas para que o ruído seja entendido como a harmonia do timbre gráfico no arranjo final das cores (Figuras 101, 102 e 103).

**Figura 101** – As três camadas da matriz perdida



Foto: do autor

**Figura 102** - Itagravura de matriz perdida ao lado da matriz da última camada

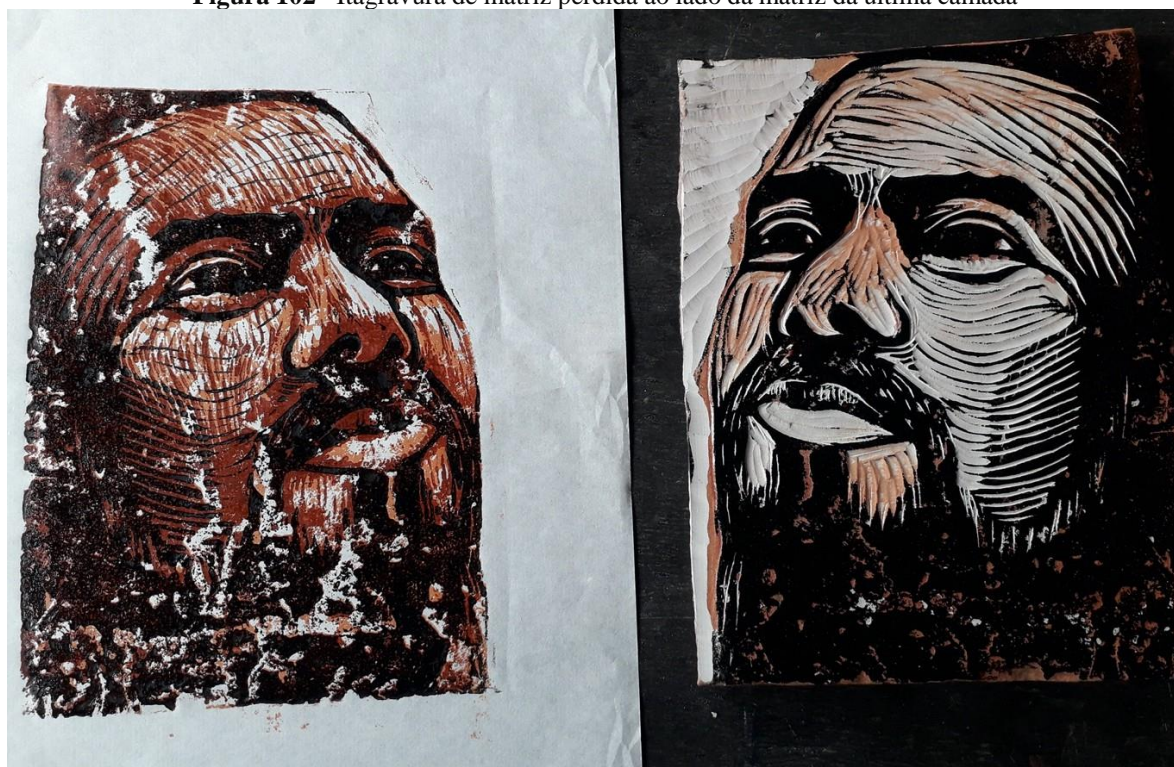


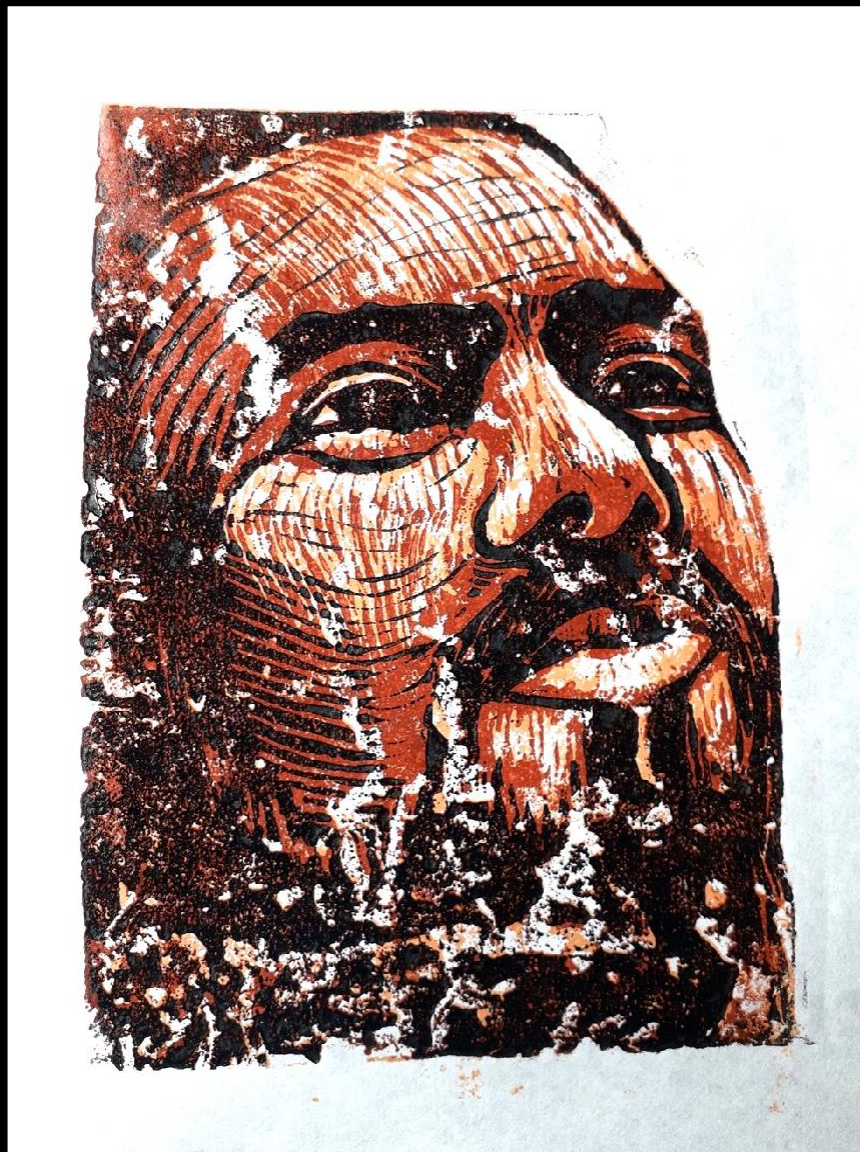
Foto: do autor

Após a impressão da última camada, a matriz, entintada de preto, contem as definições que trazem o fechamento da composição, logo a definição do desenho. A resolução final se

assemelha a uma matriz de uma cor, feita para ser preta sobre o branco. É quando trabalhamos mais a goiva e as ferramentas de entalhe, com objetivo de retirar o máximo possível de área em função de preservar as camadas impressas anteriormente da ação da tinta preta, que, por sua vez, não permite transparências.

Foi interessante notar que o argilito se manteve íntegro até o fim da tiragem, e ainda permitiu fazer uma nova edição apenas com a impressão de preto.

**Figura 103** - Homem Negro, itagravura de matriz perdida



Com esta obra pude realizar uma gravura colorida a partir da pesquisa, e isso comprova a possibilidade de uma nova linguagem entre a textura da pedra, a feitura de imagens figurativas por meio de entalhes e a sobreposição de cores. Ademais, consegui perceber a viabilidade de capturar texturas de diferentes tipos de ardósia. A partir deste momento, adotei a denominação de itagravura para este novo tipo de gravura pois a mesma traz em seu radical (ita) um termo de origem indígena, e, portanto, mais original.

### 3.8 MÚLTIPLAS MATRIZES

Avançando os experimentos relativos à utilização de matrizes gráficas, resolvi experimentar outras possibilidades de obtenção de imagens, com a fusão de matrizes. Desta vez, escolhi o tema da face humana. Como tenho o costume de retratar outras pessoas, decidi fazer diferente. Por se tratar de uma técnica nova, eu não conhecia ainda os resultados, resolvi colocar a minha própria face à prova.

Em certa altura da pesquisa, me pareceu fundamental empreender uma nova linguagem visual agregando a expressão da minha imagem como um fundamento, a partir de onde poderia expandir para qualquer outra representação, seja com foco nos retratos ou, posteriormente, em qualquer outro motivo.

Nunca havia tido como objetivo a construção de um trabalho autobiográfico no enredo do discurso poético, porém, o autorretrato é um tema constante na história da arte. Neste trabalho usei a fusão de técnicas de impressão de alto relevo cujo objetivo era fazer uma interpretação do meu rosto usando diferentes tipos de materiais como matrizes. Para isso, escolhi, além da ardósia, o linóleo e a madeira.

Depois pensei em usar cores que agregavam ao conteúdo a carga subjetiva da impressão, relacionando valores cromáticos como um caminho no sentido da policromia. Estudei uma escala cromática que pudesse estar relacionada com a realidade dos tons que me circundam. E escolhi uma paleta relativa às nuances das cores da água do rio.

Comecei produzindo um desenho sobre papel a partir da fotografia que capturei com o celular. Recortei os três materiais nas mesmas dimensões do papel com o desenho. Então, transferei a imagem do desenho para as matrizes por meio do decalque com papel carbono. Com os desenhos prontos, foi o momento de escolher como entalhar, e resolvi começar pela pedra. Pensei em preservar a textura da pedra o máximo possível, logo, retiraria o mínimo da primeira camada desta gravura colorida. Obedecendo a lógica de partir das cores claras para as escuras, imprimi a pedra apenas com alguns cortes referentes ao brilho da pele e ao branco do olho (Figura 104).

**Figura 104** - Primeira camada de autorretrato



Foto: do autor

Os efeitos da textura aparecem naturalmente e estão dispostos na primeira camada da gravura colorida. Usando um gabarito, coloquei a matriz no berço e dei sequencia à sobreposição justaposta. Na segunda camada, usei um compensado de cedro com um tipo de corte aproveitando os veios da madeira, e trazendo uma sensação de movimento rítmico com mais cortes e áreas abertas, que, naturalmente deixariam transparecer a primeira camada com a cor e as texturas da pedra.

**Figura 105** - Matriz de madeira ao lado da impressão de ardósia



Foto: do autor

Após transferir o desenho para a madeira com a ajuda do papel carbono, observei o diálogo do desenho com o veio da madeira e isso foi fundamental para nortear o caminho do meu traço. Sempre preservando os traços do desenho original com goivas em V, cortando no sentido da madeira (horizontal), criei uma matriz com uma textura propícia para o casamento com a primeira, protegendo as áreas de ausência de cor e sugerindo outros movimentos gráficos, tanto no sentido de abrir caminho para a interação entre a impressão anterior (com a pedra) e a posterior, com o linóleo. Então, decidi usar um tom intermediário: terracota, ou cor de telha, alaranjado.

Para imprimir com exatidão, usei um gabarito desenhado na mesa de impressão, sempre usando a cabeça para produzir a pressão do papel contra a matriz entintada. Imprimi sobre todas os papéis com a impressão da pedra em amarelo. Já pude ver um resultado que me interessou substancialmente (Figura 106).

**Figura 106** - Duas camadas impressas

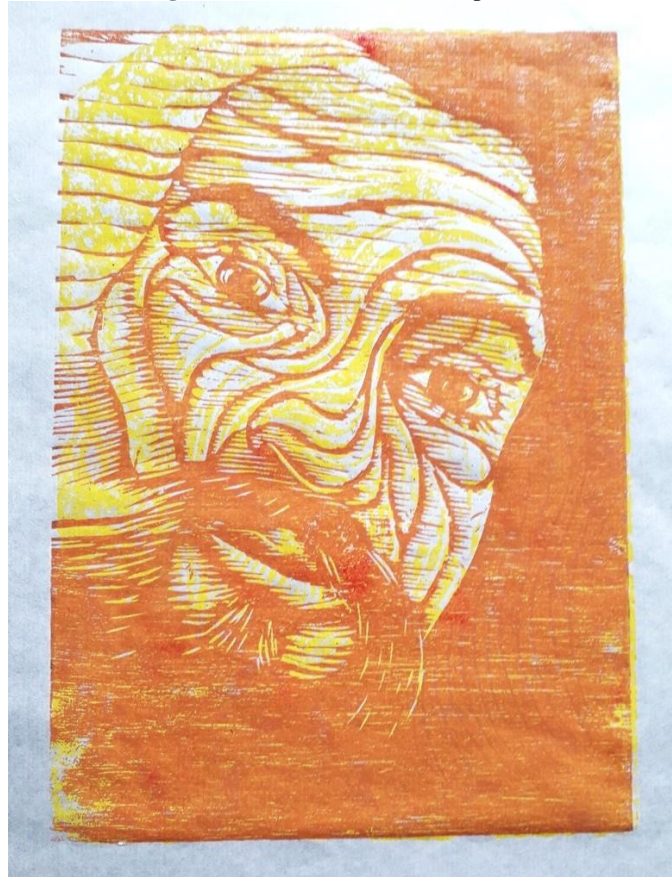


Foto: do autor

Depois foi a vez do linóleo, material que tenho bastante intimidade por já ter feito várias representações de retratos de personalidades. Preferi usá-lo na última camada, com uma cor mais escura para que trouxesse a dimensão resolutiva da imagem. Trabalhei a matriz com ferramentas finas e mais grossas variando a espessura do traço e os movimentos (Figuras 107 e 108).



**Figura 107** - Matriz de linóleo e impressão colorida



Foto: do autor

**Figura 108** - Impressão de última camada, em linóleo



Foto: do autor

Sobre o mesmo desenho base que fora transferido com o carbono, optei por traçar curvas que são característica da minha poética gráfica e que, nesta composição, acentuavam o contraponto com as outras impressões das camadas anteriores. Escolhi a cor marrom siena queimado. Desta vez, escolhi por colocar a matriz entintada diretamente sobre o papel ao invés do contrário; de colocá-lo na mesa de impressão sobre o gabarito, sendo um método mais arriscado, que exige muito controle na justa colocação da matriz sobre a mancha gráfica já

iniciada. Após encaixar a matriz sobre o papel, com muito cuidado, trouxe a matriz e o papel para a extremidade da mesa onde poderia segurar com as duas mãos e virar ambos para que o papel ficasse por cima.

Imprimi com a cabaça e o resultado da fusão entre as camadas foi satisfatório, tanto no sentido cromático, quanto gráfico e conceitual. Em relação ao tom, a gradação de tons terrosos proporcionou uma conexão harmônica no resultado final e deixou em mim uma reflexão sobre a materialidade, o tempo e a plasticidade sugerida pela expressão própria de cada matriz.

As distintas informações gráficas sobre o mesmo desenho também contribuíram para a resolução das camadas sobrepostas. Apesar de terem sido feitas a partir do mesmo desenho, a materialidade imposta pelas informações intrínsecas das distintas matrizes foi um elemento fundamental que favoreceu uma coexistência de três abordagens gráficas em uma mesma obra.

Por fim, refletindo sobre o experimento, observo que o uso da sequência da pedra, depois madeira, e, por fim, linóleo, se relaciona com cada estágio da matéria original: a pedra, mais antiga e rude, áspera, rugosa e dura, menos passível, representando a primeira camada, o primeiro aspecto da humanidade, ainda sem muito domínio sobre a finalidade representativa, neste caso, como um meio de expressão gráfica rudimentar.

A madeira, como elemento vegetal que representa outra temporalidade, que brota da semente, depois cresce, é cortada, fatiada, usada como móvel, depois descartada na rua, e recolhida por mim. Nas minhas mãos, torna-se suporte expressivo, dócil, dotado de características inatas com os veios que ainda a mantêm em estado maleável ao corte, e às manobras por mim sugeridas com as goivas, respeitando o sentido original da sua identidade madeira. Já o linóleo, como um componente industrial, representa um outro estágio da relação humana com as coisas, desde o fato de ser disponível para ser comprado no mercado de produtos para calçados, e, a partir dele, poder obter impressões completamente chapadas, sem vestígios de veios ou rugosidades, além de ser muito mais macio e passível ao corte.

O uso do linóleo representa a era das sínteses, dos produtos industriais sintéticos. Mesclá-lo aos outros materiais foi uma forma de relacionar esse objeto ao contexto das experiências com a expressividade plástica das impressões a partir de matrizes de alto relevo. Também por ser neste material que tenho traçado a estética inerente à trajetória da minha poética gráfica. Portanto, esse 'diálogo' entre matrizes agrega um valor que diz respeito às possibilidades técnicas que estão ao nosso alcance desde tempos remotos como suporte para entalhes de matrizes de alto relevo. Na Figura 110, podemos ver um outro exemplo de matrizes de distintos materiais. E, na sequência (Figura 111), outros resultados fruto dessa mescla de matrizes.

Figura 109 - Gravura colorida de múltiplas matrizes (25x16cm)

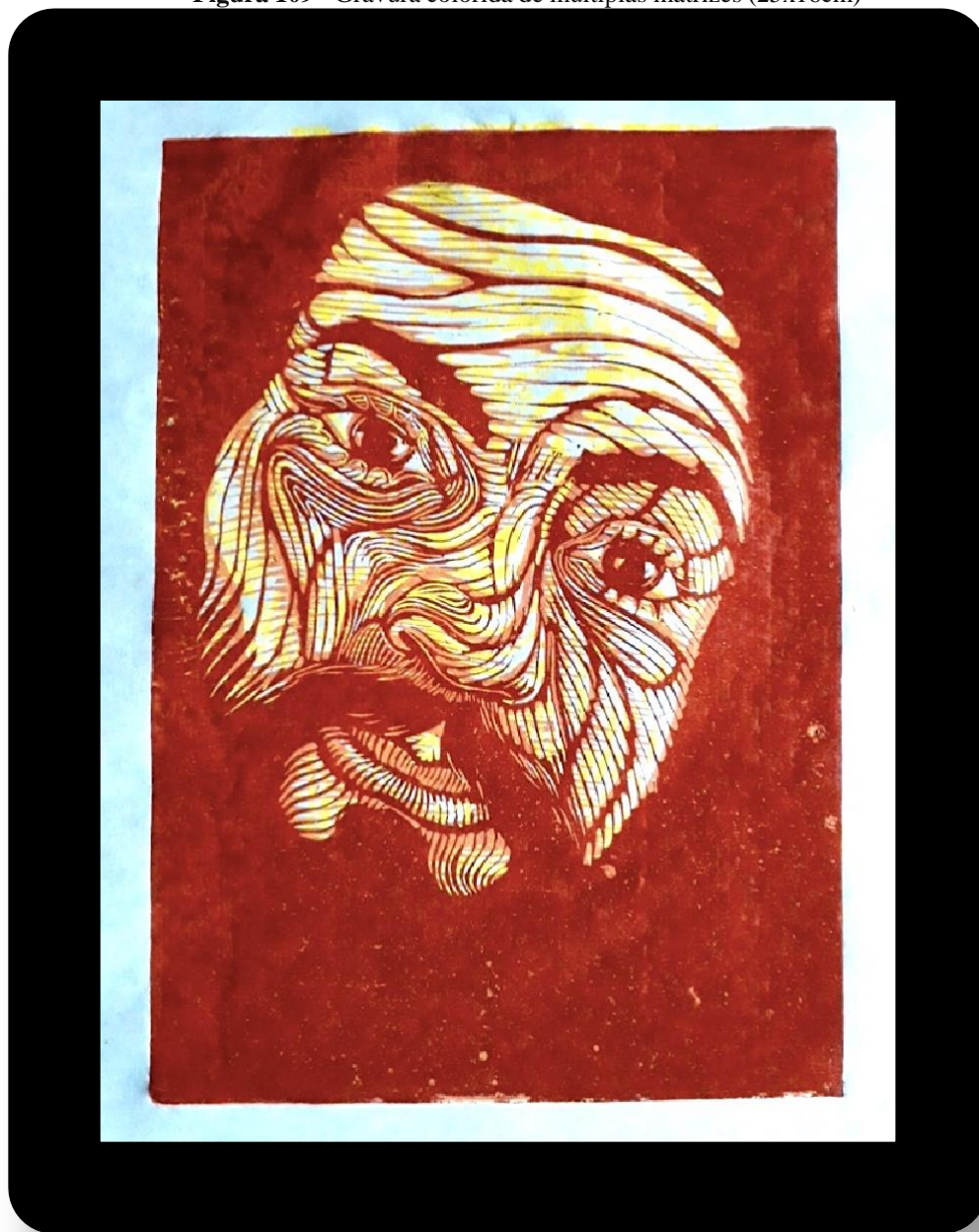


Foto: do autor

**Figura 110** - Matrizes de distintos materiais e impressão



Foto: do autor

**Figura 111** - Experimentações usando múltiplas matrizes (20x8cm)



Foto: do autor

### 3.9 RELEVO SECO

Buscando realizar uma outra abordagem no processo de impressão das pedras de ardósia, tive a curiosidade de experimentar o efeito de uma gravura de alto relevo sobre um suporte macio, e assim, demonstrar o efeito da pressão exercida, numa técnica conhecida como relevo seco.

Argilito é a classificação geológica da pedra ardósia, e essa derivação da palavra argila me fez imaginar uma possibilidade: realizar a impressão do argilito sobre a argila. Fiz o mesmo procedimento de entalhe, tendo atenção no sulco que resultaria desta ação e, mecanicamente, fui elaborando um desenho na pedra seguindo um estilo de desenho simétrico. Uma abstração geométrica (Figura 112), explorando a área da pedra de formato compatível com a prensa de tórculo pequena, que tinha ao alcance neste momento da pesquisa.

Utilizei para o suporte, a argila preparada em forma de placas finas, de espessura de aproximadamente 1 cm.

**Figura 112** – Matriz de ardósia (15x10cm) para relevo seco na argila



Foto: do autor

Após realizar uma série de entalhes nos pequenos pedaços de ardósia, preparei as placas de argila, deixei que secassem por um dia, na sombra, com pano úmido. Isso para que obtivessem uma consistência para resistir à impressão e capturar os relevos. Em seguida imprimi utilizando um feltro para amortecer o impacto da prensa sobre a pedra.

Nos primeiros experimentos, percebi que a argila cedeu demais ao peso da prensa, então, desenvolvi um outro método, simulando uma prensagem horizontal, como é feita na prensa de cilindro. Utilizei uma garrafa de vidro, na função de rolo de impressão sobre a argila. Com o rolo manual, e com atenção para que o peso fosse colocado de forma equilibrada e não houvesse

deformação na espessura final da placa de argila, foi possível ver, após a impressão, que a pedra transferiu os valores do relevo com sucesso, e não houve rasuras e incompatibilidade química ou mecânica entre a argila e a pedra (Figura 113).

**Figura 113** - Matriz de ardósia ao lado de impressões sobre argila



Foto: do autor

Após a impressão, deixei secar por alguns dias até que a peça pudesse ser manuseada, e trabalhei o fundo da placa a fim de garantir o procedimento básico para obtenção de um corpo cerâmico. Perfurei o fundo da placa com pequenos furos para a dissipação do ar durante a queima da argila.

É interessante o percurso desta modalidade técnica que utiliza elementos naturais advindos da terra, na forma de argila e argilito, em que se pode observar o ciclo a partir da pedra usada como matriz de argilito e dela originar-se um relevo em uma placa de argila modelável. Sendo a diferença entre a terra argilosa e a cerâmica a presença ou ausência de água e microrganismos na composição da massa modelável.

Quando a argila está seca e é levada ao forno, sofre a ação térmica que elimina a presença de qualquer tipo de vida, fazendo com que aquele pedaço de terra se torne uma rocha, afinal, a cerâmica é a arte de transformar a terra modelada em pedra, cuja durabilidade é indeterminada, graças ao alto grau de resistência do material gerado (Figura 114).

**Figura 114** - Impressões sobre argila e peças cerâmicas



Foto: do autor

É justamente a resistência do corpo cerâmico ao toque que me abriu caminho para pensar uma gravura que pudesse ser fruída com outro sentido além da visão: o tato. Essa derivação da pesquisa contempla uma outra área do meu interesse que acabou permeando o período de desenvolvimento desta pesquisa: o trabalho com a arteterapia.

Criar um objeto passível de ser tocado como forma de experimentar e apreciar a obra de arte é interessante para grande parte do público, que, geralmente, tem vontade de tocar nas obras de artes visuais. A característica escultórica dos relevos das matrizes chama a atenção e gera curiosidade do toque. Porém, para algumas pessoas, a visão é substituída pelo tato. Para pessoas com deficiência na visão, o toque é essencial, uma vez que o tato é o sentido que ajuda na leitura do mundo, na perspectiva das texturas das coisas.

Trabalhar e pesquisar com terra, argila e pedra, que são materiais de origem muito remota, possibilita o contato com elementos naturais que recebem atribuições especiais inerentes à história transmitida na oralidade acerca da criação do mundo.



Existe a dimensão simbólica da natureza que, por sua vez, é celebrada com divindades como Xangô, presente no fogo e nas pedras, e Nanã, na argila e na lama modelável. Esse encontro entre materiais somado ao processo da argilitogravura de alto relevo dá origem a uma gravura impressa na argila que é transformada em rocha cerâmica pela ação do fogo. Existe um percurso simbólico neste experimento que, embora estejamos mencionando brevemente como mais uma viabilidade da técnica, sinto que futuramente pode ser encaminhado numa abordagem poética.

**Figura 115** - Matriz de argilito (10x7cm) e corpo cerâmico

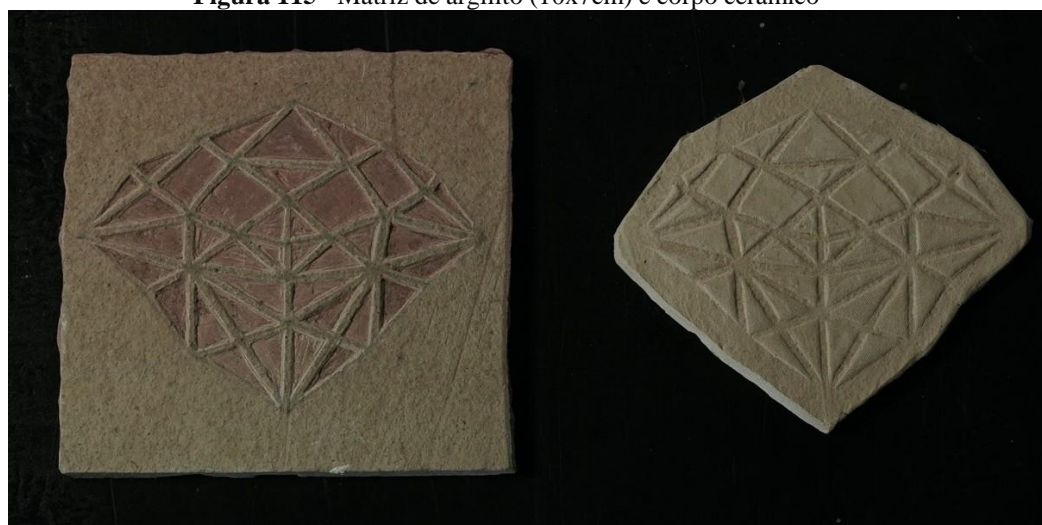


Foto: Zabelê Filmes

Muitos caminhos foram abertos sobre a tez da pedra. No experimento da Figura 115, a imagem representada foi a estilização de um diamante lapidado. Reflito sobre a aproximação simbólica de criar valor sobre a pedra lavrando-a, seja por meio do entalhe com o nosso trabalho, ou através da lapidação, no caso das pedras preciosas. O exercício de viver da pedra, dos artesãos, assim como o garimpeiro que vive buscando a mais preciosa das pedras, o diamante. Quantas vidas foram dedicadas a esse exercício, nas Lavras Diamantinas?

Apesar de não trabalhar com diamantes, reflito sobre a possibilidade dos meus entalhes agregarem valor de outra natureza, como a lapidação agrega para os diamantes ao se tornarem brilhantes.

## 4 CAPÍTULO III – CONGLOMERADOS – PROCESSOS HÍBRIDOS E PUBLICAÇÕES

### 4.1 POÉTICA BIOGRÁFICA EM PLÁSTICAS DIVERSAS

Neste capítulo, menciono a extensão da pesquisa, ou seja, alguns exemplos de como e por onde o meu trabalho apareceu em publicações ou exposições, abordando as técnicas que foram apresentadas no primeiro capítulo relativas aos mesmos princípios da prática com gravura, entalhe de relevos e outros desdobramentos que chamo de híbridos. Ocorreram algumas incursões em campos que não foram previstas no começo da pesquisa, mas que merecem consideração. Sobretudo, para aplicar alguns dos itens descritos no Capítulo I e, também, trazer algumas reflexões sobre contextos nos quais o meu trabalho pôde estar relacionado.

A gravura age como forma de registrar o tempo, uma marca, uma lembrança retratada pelo entalhe, e como ato de ferir uma superfície com outra matéria mais dura. A memória gravada no suporte pétreo resulta em um gesto para eternizar aqueles que vieram antes e me fizeram possível a existência.

A presente pesquisa atravessou o quadro recente de um dos períodos mais esquisitos da história recente. No momento em que o planeta esteve em colapso, eu estava em plena vivência prática da presente pesquisa. Em meio à pandemia, o clima de perda e vulnerabilidade diante de um vírus mortal foi generalizado em todo o mundo, e ainda no começo da disseminação dos efeitos da doença já era constatado que os mais velhos estavam entre as pessoas mais afetadas pelas consequências fatais. Muitos velhos entravam em contato com o vírus e não resistiam muito tempo. Em pleno isolamento social, os idosos eram aqueles que não poderiam ser expostos. O cuidado com os mais velhos finalmente tornou-se uma prioridade e as famílias foram obrigadas a considerarem uns aos outros como parte de um conjunto que deveria seguir em um comum acordo de convivência e restrições diante da nova realidade a que a sociedade estava submetida na pandemia da COVID-19.

Eu tinha acabado de voltar da fazenda onde mora o meu avô materno e ainda estava comovido por aqueles dias de convivência no ambiente onde ele vivera durante a vida inteira. Senti vontade de registrar de forma poética aquela singular experiência. A importância da memória é um esforço tácito pela permanência daquilo que foi passageiro. Não tenho noção de quem foram os pais dos meus avós, e assim sucessivamente. A memória registrada em documentos como retratos pintados ou fotografias é escassa.

Nas cidades do interior havia os fotógrafos lambe-lambe, que produziam imagens que posteriormente eram pintadas, se tornando um artigo nobre, popularizado entre as pessoas que poderiam ter em casa a foto dos seus entes queridos. Na maioria das vezes, esse tipo de retrato

é a única ligação com os antepassados.

Eu não havia pensado em produzir uma obra biográfica, que lembrasse dos meus parentes, pois sempre associei o meu trabalho à exaltação das vertentes que considero fundamentais ou urgentes na construção da história e da memória do povo brasileiro. Porém, com a pandemia, entramos em uma situação alarmante pela morte numerosa de pessoas, na maioria velhos, avôs e avós que deixavam a terra naquele momento.

Para mim, produzir uma homenagem a alguém é ascender uma luz no túnel obscuro e infinito da ancestralidade. Às vezes, trazendo da história e reafirmando com a minha contribuição artística, fazendo uma releitura de personalidades importantes para a construção de nossa cultura em movimentações políticas que tanto foram necessárias para resistir e evitar o apagamento de nossas identidades.

Dediquei grande parte da minha produção em honra à memória de muitas dessas pessoas que já se foram. Muitas vezes numa perspectiva de revolta e protesto como o exemplo da gravura do mestre Moa do Katendê, feita em 2018 e exposta em ruas, camisas, e no Salão da Galeria Cannizares, em 2023. De uns temos para cá, passei a homenagear os vivos, e, no contexto da pandemia uma outra natureza de retrato tornou-se muito relevante para mim: o registro biográfico dos mais velhos da minha família.

Este primeiro recorte temático diz respeito a quatro interpretações do retrato dos meus avôs e avós, com a intenção de usar a pedra e explorar algumas possibilidades expressivas do material estudado. As publicações foram feitas em redes sociais da internet, ou exibidas em uma galeria criada para dar visibilidade ao meu trabalho e o acesso da sociedade a minha pesquisa. Ainda neste capítulo, irei abordar o caso específico desta galeria como um dos tópicos fundamentais de Processos Híbridos e Publicações.

#### **4.1.1 Seu Newton – Técnica Tradicional – baixo relevo sobre ardósia**

A primeira técnica escolhida para representar a face dos meus mais velhos foi dedicada ao pai da minha mãe, Newton Andrade, que nasceu em 1932. Usei a modalidade técnica que, neste estudo, chamamos de tradicional. A partir de fotografias antigas, mas, sobretudo da lembrança do seu rosto, a expressão do seu olhar e os causos que ouvi minha mãe contar,

construí essa imagem e registrei etapas do processo, que depois foram compiladas e publicadas como fotos e vídeos na internet. A seguir, etapas deste processo nas Figuras 116 e 117.

**Figura 116** - Desenho a lápis sobre rocha

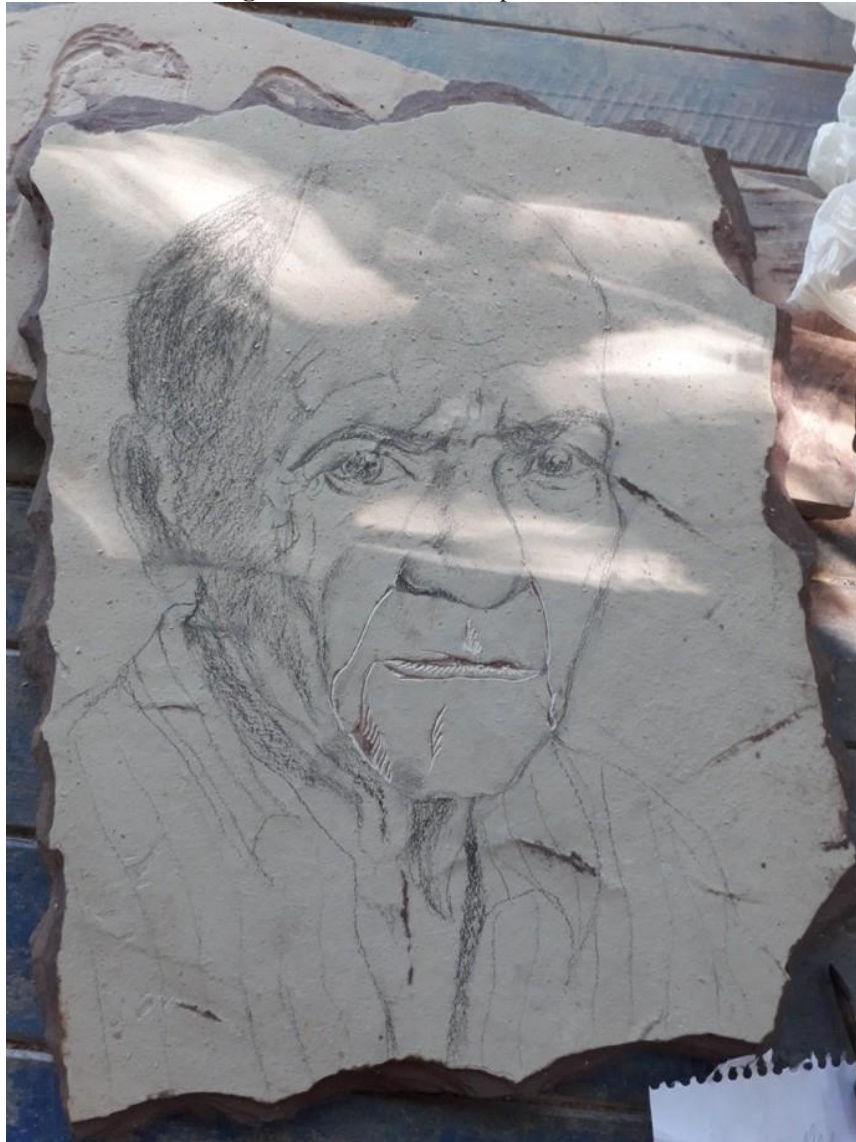


Foto: do autor

**Figura 117** - Primeiros entalhes sobre desenho

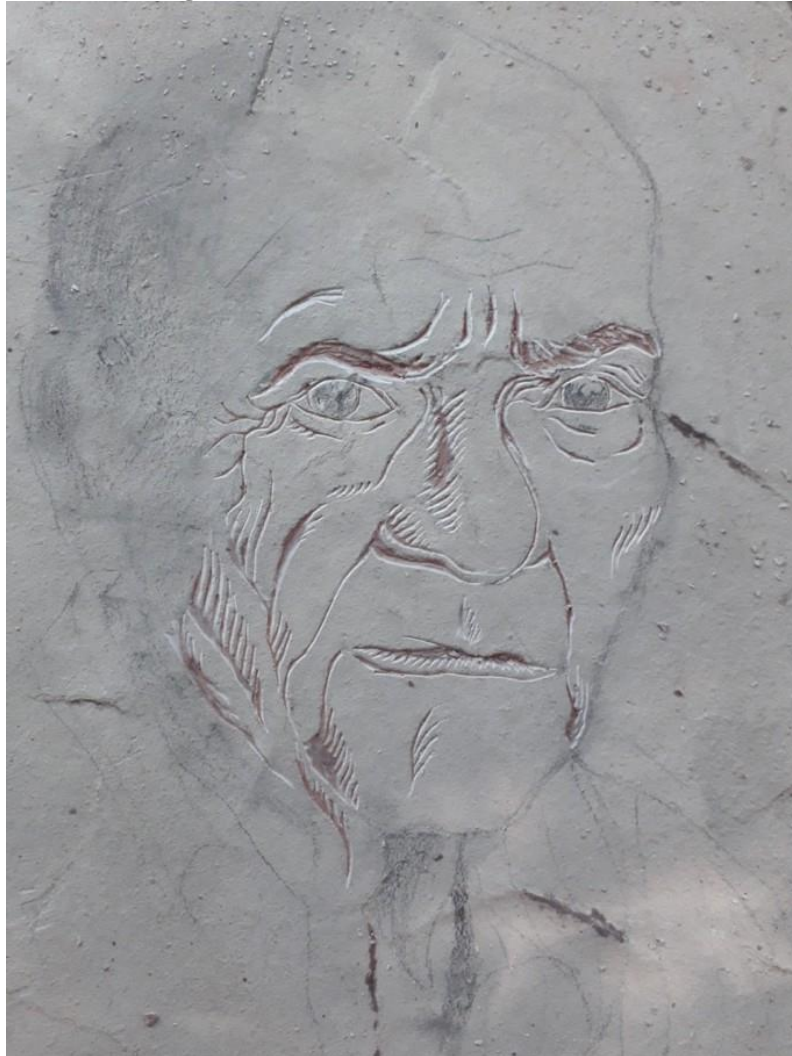


Foto: do autor

Publiquei este trabalho em alguns vídeos nos quais narrava um pouco da visita à roça do meu avô, no município de Planalto – Bahia. Em meio a cenas do lugar e ao som original que preparei para servir de base para a poesia a ser cantada, apareciam trechos do processo de feitura do entalhe. Desta forma, pude compartilhar um compilado de informações acerca das linguagens que utilizo no meu processo criativo como o desenho, o entalhe, a poesia e a música. As plataformas das rede sociais recebem esse conteúdo e o difunde na rede tornando-o acessível para quem tem interesse em conhecer o meu trabalho.

Usei o método tradicional no tratamento da ardósia. Um baixo relevo onde aparece a camada mais escura, conforme o desenho direto, sem a intenção de impressão. Considerei o aspecto rude do semblante do meu avô Newton, condizente com a estética do entalhe direto em que a pedra como um todo está aparente e o rosto surge delineado com poucos traços, sem sofisticação, mas com uma nítida expressão da face, em um olhar que comunica muito da

personalidade desse homem que trabalhou muito a vida inteira, e sempre foi muito mais sério que sorridente. Fiz esse retrato quando ele estava prestes a completar noventa anos como uma homenagem a sua longevidade, e como uma honraria a um dos meus ancestrais encarnados. Ele viu a imagem (Figura 118) e eu pude receber as suas congratulações por meio de uma ligação de vídeo.

**Figura 118** - Relevo do avô Newton (55x35cm)

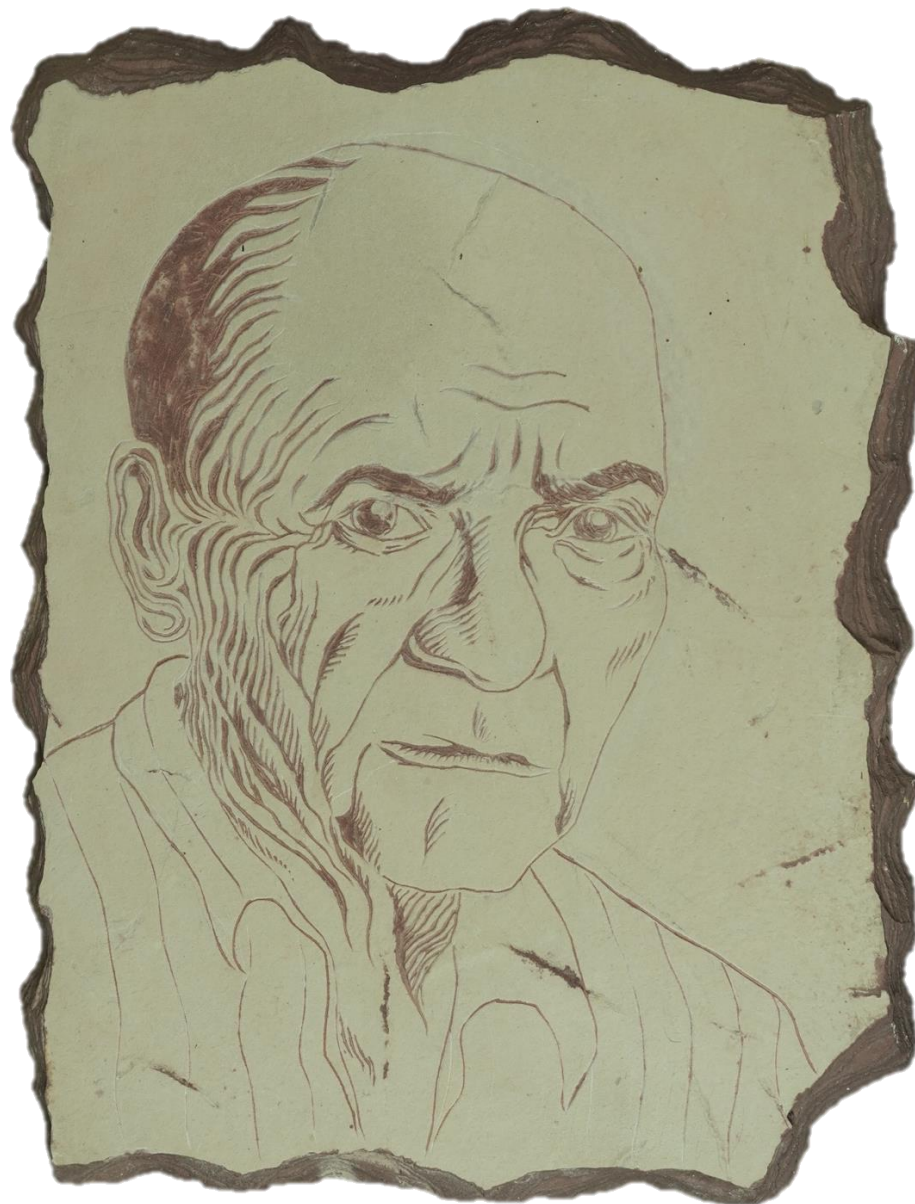


Foto: Helena Alba

A seguir, alguns versos que remontam a paisagem da vida deste homem catingueiro que passou toda a sua vida no mesmo torrão, vivendo com muita simplicidade a vida brejeira e difícil de quem lida na roça e com animais, sem romantismo e muita crueza:

Acorda cedo  
para mais poder viver  
Vendo o dia amanhecer  
Vai vestir o seu gibão  
De alguns trapos rasgados  
Bem curtido e desgastado  
Na labuta do rojão  
Desde menino  
tira leite pra beber  
E o que sobra vai vender  
Ou faz um queijo pra coalhar  
Vai corta palma,  
mói a cana e dá pro gado  
E cuidando do roçado  
Vai vendo 'os bicho engordar  
Homem sem medo  
Amansa burro, abate boi  
Seu batente sempre foi  
Pra valer o seu pirão  
Sem ter descanso,  
Feriado nem domingo  
Só para pra ouvir chuva caindo  
Sentado em cima do fogão  
Raro intervalo  
Entre o cavalo e o trator  
Ver sentado meu avô  
Ouvindo meu violão

Canto cantiga  
da Caatinga e do vaqueiro  
Do valor que o dinheiro  
Jamais poderá comprar  
Falo da lida  
Daquilo que é sua vida  
Do cascão e da ferida  
Da saudade de um lugar  
Que para ele  
Sempre foi sempre será  
A razão do seu viver  
Acordar para trabalhar

Dita função  
Não falta coisa pra fazer  
Quem tá por perto tem que ter  
Disposição pra acompanhar  
O seu exemplo  
Pra viver mais de noventa  
É vida dura e resistência  
Muita pujança pra bradar.  
Esse homem bruto  
Resoluto no que quer  
Seu trabalho é sua fé  
Mas não vive sem uma mulher.

#### 4.1.2 Dona Maria – Aquarela sobre pedra, ou, aquarela sobre argilito

Na sequência senti vontade de homenagear a minha avó materna, Maria Ferreira Alves. Em princípio, pensei em usar o mesmo método gráfico que usei para retratar o seu ex-esposo, Newton, ou seja, o método tradicional, entalhe de baixo relevo. Porém, me ocorreu de experimentar uma outra possibilidade: a técnica da aquarela. Embora se distancie um pouco das demais técnicas de entalhe aqui mencionadas, foi uma experiência que me trouxe interesse sobre a suavidade da experimentação que se relacionava com o tema representado: a minha vovó Maria, uma mulher sertaneja e muito amável.

A seguir, algumas considerações sobre o experimento com a pintura sobre a ardósia da Chapada, e, na sequência, algumas imagens do processo (Figuras 119 e 120):

**Figura 119** - Detalhe de aquarela sobre pedra e ponta seca



Foto: Cristiane Fernandes

Na Figura 119, temos um detalhe da pedra pintada com pincéis de aquarela, sendo que os finos cabelos alvos, soltos sobre a cor da pele, foram feitos com ponta seca.

Pintar a minha avó sobre a pedra foi um desvio proposital no curso da pesquisa sobre a utilização da ardósia como matriz gráfica. Porém, me revelou um campo aberto de possibilidade no sentido da pedra como um suporte direto de expressão (uma vez que a matriz gráfica é um suporte indireto, devido ao processo de gravação do negativo que será positivo graças à impressão). Um suporte dotado de propriedades que fazem da rocha um suporte ainda mais complexo a ser estudado.

Neste momento da pesquisa, a gravação passou a ser feita por meio de fotografias e vídeos do processo de criação da peça. As imagens gravadas foram usadas e, após editadas,



viriam a se tornar vídeos e cliques musicais. Em um desses, editei um pequeno texto feito por uma das cinco filhas de Dona Maria, expressando o seu olhar carinhoso sobre a própria mãe.

Senhora de nossas vidas  
Que nos deu a luz  
Uma mulher como poucas,  
Tão pequenina e tão gigante  
No espírito e na mente  
Sempre aberta, sempre leve  
Tirou de letra as adversidades da vida  
Foi órfã de mãezinha tão querida  
Teve uma madrasta má, mas não se embruteceu  
Casou-se com um homem rude, mas não perdeu a fineza de espírito  
Deu duro para cuidar da casa e de 8 filhos  
Mas, não se alienou do mundo ao redor  
Lutando pela emancipação dos filhos e filhas por meio do estudo  
Foi golpeada pela dor da traição, mas não odiou jamais  
Superou a escura e longa caverna da depressão  
Deixando para trás um passado de Lourdes  
E assumiu-se Maria. Apropriou-se do verdadeiro nome e da vida  
Cuidando-se tão lindamente, que hoje é exemplo de como podemos viver  
muito e viver bem.  
Texto de Maiza de Andrade

**Figura 120** - Detalhe do trabalho de ponta seca sobre aquarela na pedra



Foto: Cristiane Fernandes

Na Figura 120, fica nítido o uso da ponta seca sobre a pedra pintada pela aquarela, no detalhe mínimo do bordado da blusa de minha avó. Além do fato de pincelar sobre a delicada feição de uma senhora idosa, usar a ponta seca possibilita fazer incisões ainda mais finas, como no exemplo da linha de costura sobre o tecido e o fio de cabelo sobre a testa.

Nos dias de feitura dessa peça era muito instigante pensar a aquarela sobre pedra como um suporte direto e durável. Porém, passado o tempo, percebo que a ação do pigmento perde a força e se desprende da superfície da pedra, provavelmente retornando ao pó.

Na imagem seguinte, temos a visão da pedra inteira em uma fotografia feita após dois anos de feita a obra. Nela é possível observar que, embora a pedra tenha uma imediata absorção da aquarela, a fixação do pigmento não é tão durável, logo, a única forma de guardar o registro de uma aquarela sobre pedra é por meio da fotografia e/ou vídeo.

Porém, esse experimento mostrou-se satisfatório na retenção de pigmento e uma fixação de médio prazo. Para uma fixação a longo prazo, seriam necessários outros estudos sobre métodos de fixação de pigmentos sobre a pedra.

**Figura 121** - Vovó Maria em aquarela sobre pedra (60x40cm)



Foto: Helena Alba

### 4.1.3 Dona Branca – itagravura impressa

Em sequência à representação dos meus ancestrais mais próximos, os meus quatro avós, fiz o retrato de minha avó paterna, Virgínia Barbosa Soares, conhecida como Dona Branca, entalhando na pedra. O primeiro passo foi o desenho com grafite sobre a pedra, e depois a marcação das linhas que definem o meu estilo de desenho.

**Figura 122:** Vó Branca, desenhos preparatórios

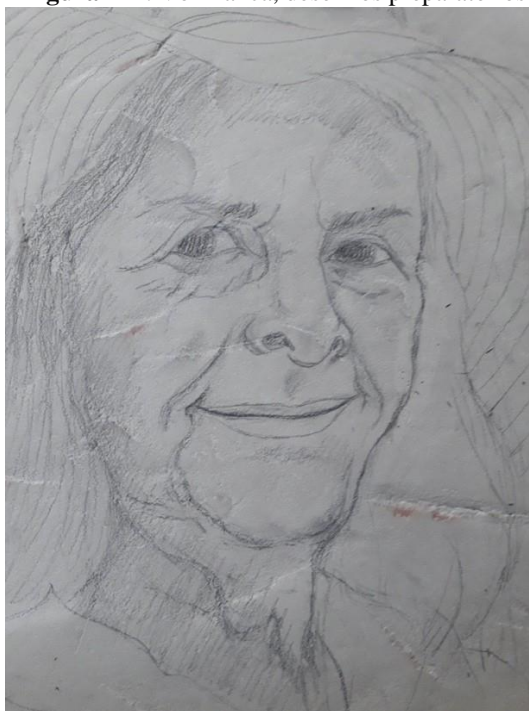


Foto: do autor

**Figura 123** - Linhas de expressão

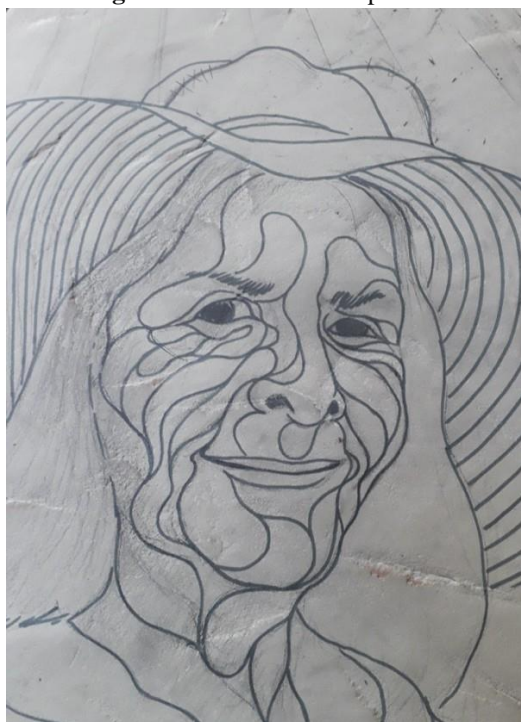


Foto: Helena Alba

Apesar de não ter convivido muito com minha avó Branca, guardo uma memória terna de sua voz. Em uma das vezes em que sentei para ouvir histórias, ela me disse alguns versos do saber popular que ficaram marcados em minha lembrança:

Eu gosto da minha pátria  
Gosto muito do Brasil  
Das montanhas e suas matas  
Deste lindo céu de anil  
Eu gosto da minha pátria  
As cachoeiras cantantes  
As montanhas e florestas  
As minas de diamante  
É muito grande o Brasil  
Não cabe neste salão  
Mas trago todo inteirinho  
Dentro do meu coração (Domínio Público)

**Figura 124** - Entalhes baseados no desenho

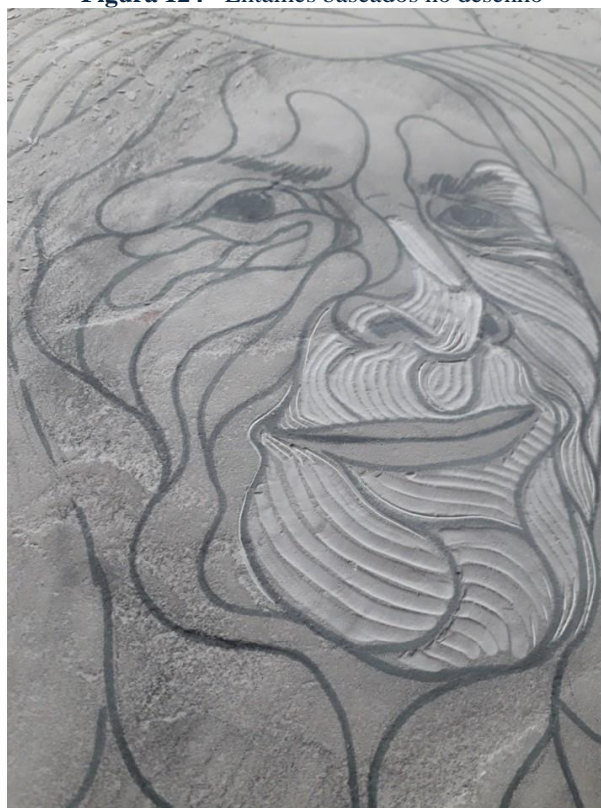


Foto: Helena Alba

Lendo o livro de seu primogênito, Everaldo Soares, fica nítido que Dona Branca se preocupou bastante com a formação dos seus sete filhos. Ela viajava muito, e teve filhos em várias cidades da Chapada Diamantina. Se adaptava às mudanças que a vida impunha. Sempre fiel ao seu amor pela religião cristã, pelo cuidado com as plantas, e a constante companhia do seu esposo. Minha avó é uma mulher forte e de muito movimento. Neste experimento com a

ardósia, pude olhar para a sua feição e imaginar as suas andanças pelo interior do Brasil, em tantos os lugares por onde ela costumava ir, e que ainda lembra com brilho as histórias de outrora.

É uma mulher muito querida por onde andou, admirada pela força de sua fé e sua oração. Trago um trecho de “Garimpeiro de Palavras” no qual o autor narra algumas de suas memórias envolvendo sua mãe:

Eis que, quando voltávamos para Iraquara, Dona Branca, minha mãe, com as amizades que cultivou em Campos de São João, não perderia a oportunidade de uma visita a Dona Afra, na casa dos doces. E ali, à tarde, chegou dizendo que conhecera a senhorita Cathalá, e esta disse que, se ela quisesse ficar em Campos de São João, no quesito educação, ela garantiria os dois primeiros anos porque tinha um sobrinho que precisava de um colega para formar sua turma de dois. (SOARES, 2024, p. 76)

Prossegui com os cortes abrindo a matriz para, por fim, produzir as impressões (Figuras 125 e 126). Durante o entalhe ainda não é possível constatar se haverá uma definição satisfatória com a impressão. Com a goiva, encontrei um pouco mais de dificuldade para cavar com profundidade. E, além de rasa, as irregularidades ficaram bastante aparentes após a entintagem. Fato que seria testado no próximo passo, o da impressão.

**Figura 125 - Matriz de "vó Branca"**



Foto: do autor

**Figura 126** - Itagravura "vó Branca"(60x45cm)



Foto: do autor

Continuei imprimindo a fim de que a pedra fosse estabilizando a quantidade de tinta que seria impressa, possibilitando impressões cada vez mais estáveis. Como podemos ver na série de quatro impressões sobre papel, a cor se estabiliza no suporte (Figura 127).

**Figura 127** - Tiragem de itagravuras



Foto: do autor

#### **4.1.4 Seu Hélio – Relevo cromado**

A minha pesquisa andava com muita fluidez pelos experimentos de ateliê e por alguns temas que vinha retratando, principalmente dos mais velhos. Do outro lado, o mundo inteiro entrava em colapso pelo advento da pandemia da COVID-19, e eu, no interior, estava próximo aos meus parentes.



No começo do período de isolamento social, fui surpreendido pela perda do meu avô paterno. Embora não tenha falecido devido ao vírus COVID-19, a sua passagem foi exatamente no meio daquele período. A cerimônia fúnebre teve que cumprir os protocolos então vigentes sobre o uso de máscaras e não formar aglomerações. Fiquei muito triste, naturalmente, e ainda mais porque perdi a oportunidade de homenagear o meu avô, em vida. Sendo que minha pesquisa vinha convergindo para esse encontro. Existem algumas coisas que são impagáveis e depois que passam nós percebemos que poderíamos ter valorizado mais alguns momentos. Registrar a memória de alguém e homenagear em vida é uma satisfação incomensurável, porém, em algumas ocasiões, a única opção acaba sendo a homenagem póstuma.

Embora ele não tenha visto em vida, sabia da minha verve de artista. E sentia orgulho em ver meu trabalho aflorando. Ainda posso sentir o seu abraço e carinho no olhar. Um homem que na minha lembrança tinha muito mais sorriso do que palavras.

Como caminhoneiro, mecânico e inventor de muitas traquitanas engenhosas que solucionavam problemas básicos das casas e dos carros que tiveram sua atenção. No seu ofício também ajudou a movimentar a vida das pessoas simples, transportando produtos agrícolas de pequenos produtores do sertão para consumidores de outras regiões. Minha conexão com ele vem por meio do meu pai, que me passou o legado de entalhar pedras, matéria prima do labor que venho qualificando ao longo do meu trabalho como artista gravador. Sendo o primeiro dentre os seus descendentes a levar para a universidade um saber regional que provém da sua interação radical com aquela terra no interior do Estado.

Durante a cerimônia, o carro fúnebre tocava um áudio que ouvi com surpresa. Era uma música que eu havia enviado para a minha irmã Maria Bela. No áudio, eu cantava uma música que fiz em homenagem ao meu avô. Era um samba chula entoando versos que fiz sobre a vida e a memória deste sertanejo que foi tão querido nas terras Diamantinas.

Para a feitura do relevo, busquei algumas fotos a partir das quais pudesse criar uma obra que representasse bem a lembrança do meu saudoso vovô. E não foi na primeira vez que desenhei, conforme visível nas imagens. Na Figura 128, acessei uma fotografia do meu avô no hospital, muito atual para aquele momento, porém que não transparecia o seu vigor devido às circunstâncias. Na Figura 128, conseguia ver seu olhar e sua força, mas faltava algo que para mim seria fundamental.

**Figura 128** – Em busca da expressão do avô Hélio

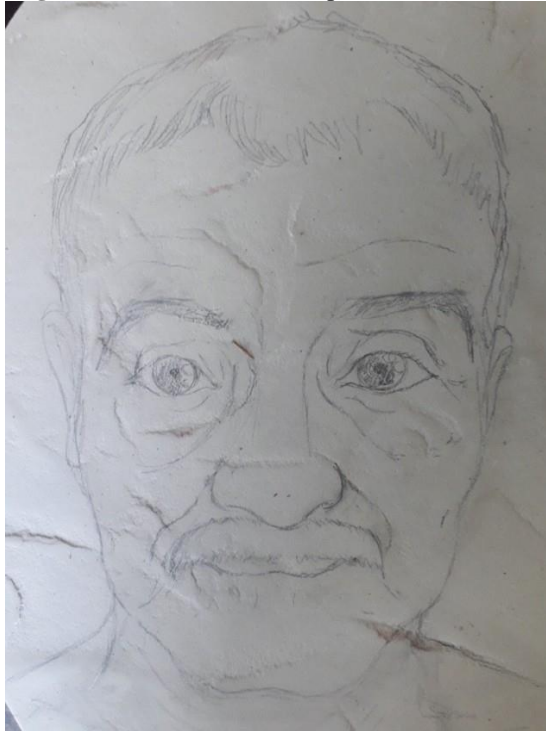


Foto: do autor

**Figura 129** - Avô Helio sério



Foto: do autor

Neste experimento, gostaria de ressaltar a importância do desenho. A capacidade que o desenho tem de compor a expressividade emocional de um conteúdo. Neste caso, o desenho de uma face guarda alguns mistérios na hora da execução e interpretação de uma determinada

feição. É difícil colocar em palavras, mas existe uma conexão muito sensível no ato de desenhar a mão livre, diferentemente de qualquer outro método de reprodução de uma imagem, por decalque, ou projeção. Em um período da história em que é muito acessível a criação e manipulação das imagens, recorrer ao desenho a mão livre me parece algo quase precioso. Pelo processo e pelo resultado. O que se está criando é uma interpretação orgânica da imagem de alguém. A precisão dos detalhes anatômicos é importante, porém, o mais relevante é a capacidade de gerar uma emoção na apreciação da imagem. Por isso, essa emoção precisa ser implantada no ato da criação. É preciso fazer com que a imagem me convença, me transmita uma vibração, que, no caso do meu avô Hélio, era a simpatia.

Só após registrar com o desenho a lápis a expressão da fisionomia definitiva eu posso usar as linhas (delineadas com marcador preto) que são um estilo poético que trago ao longo da minha experiência como gravador. Essas linhas são a minha identidade, e é por onde consigo transmitir os valores de volumetria, anatomia e a expressão do semblante (Figura 130). Tecnicamente, me guia para a próxima etapa que é o entalhe, onde vou retirando matéria de acordo com a presença ou ausência de luz. Num compasso rítmico que vai definindo a figura com uma textura original do meu traço.

**Figura 130** - Desenho definitivo de "Hélio Simpatia"

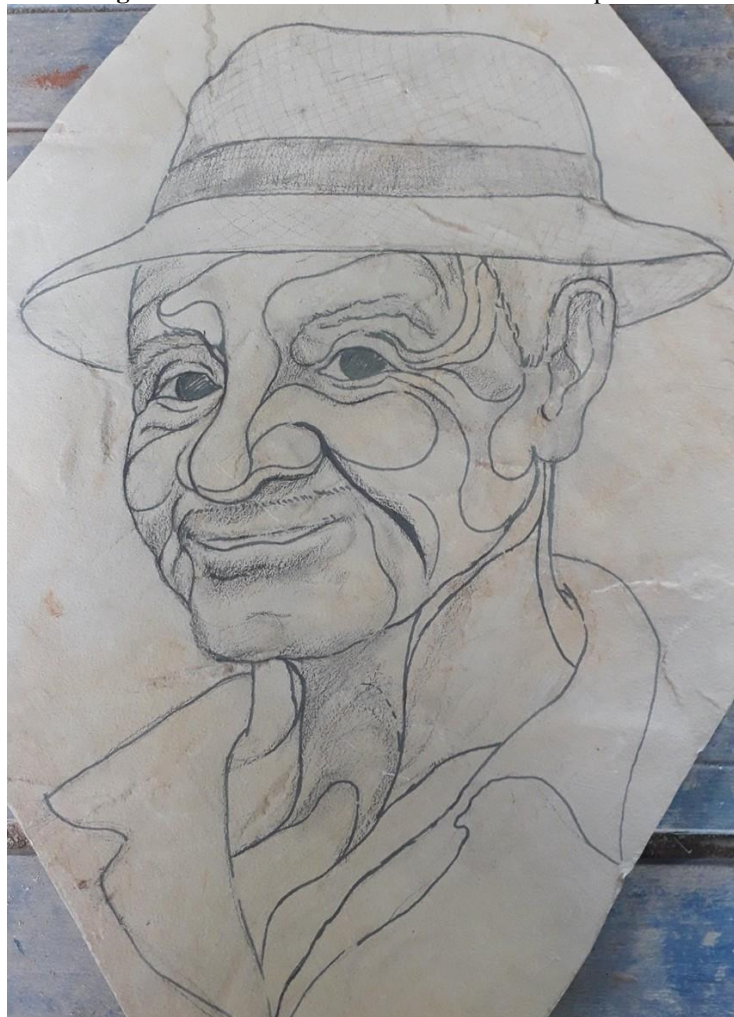


Foto: do autor

Após a definição do desenho, a etapa seguinte é a incisão das ferramentas cortantes. E, nesta obra, foi um passo muito importante para explorar a minha técnica, buscando o máximo de fidelidade ao trabalho de entalhe que vinha desenvolvendo em outros suportes como a madeira e o linóleo (Figura 131).

**Figura 131** - Entalhes orientados pelo desenho

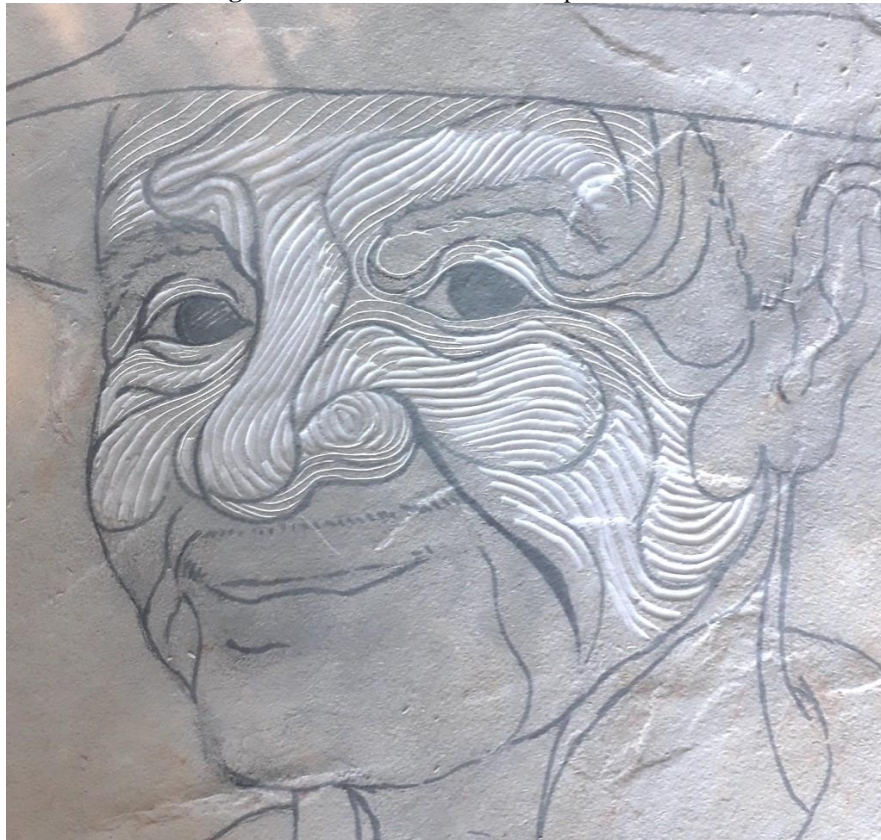


Foto: do autor

Foi grande a minha surpresa ao constatar que as ferramentas mais finas funcionaram bem sobre a pedra, e o desempenho do entalhe mostrou-se praticamente regular do início ao fim. Vale ressaltar que eu usei as pedras leitosas, que não mudam de cor como as pedras de desenho, cuja camada inferior tem tom de vinho. Dessa forma, pude trazer para o entalhe as minúcias da variação de cortes que conferem um efeito muito interessante de luz e sombra.

Publiquei as etapas do processo, desde o funeral em cortejo ao som do samba chula que fiz para meu avô até cenas da primeira entintagem dessa obra, que, não imprimi, mas a conservei como peça única. Um relevo cromado, como uma das possibilidades de finalização da peça (Figura 132).

**Figura 132** - Relevo cromado de "avô Hélio Simpatia" (65x49cm)



Foto: do autor

Hélio Pereira Soares, a quem dedico esta dissertação, em honra ao seu legado.

## 4.2 ITAGRAVURA EM CORDEL

A pedra como clichê para estampa de alto relevo é um avanço técnico alcançado nesta pesquisa. Uma vez que adentra o terreno clássico da gravura sobre papel, o suporte tradicional da linguagem gráfica, a pedra gera um desdobramento plástico que é exatamente o reflexo essencial de sua aparência.

Observando como o entalhe de pedras se aproxima da xilogravura, passei a me familiarizar com as ferramentas e o suporte da madeira, produzindo diversas matrizes e formas de entalhe que caracterizam um estilo em algumas abordagens. Com o passar do tempo e experiências de ateliê, constatei que a união das ferramentas da gravura convencional usada sobre a pedra seria um dos caminhos da experimentação. Percebi a viabilidade do uso da pedra como matriz, inclusive passível de produzir tiragens.

Na pedra, utilizei uma ferramenta conhecida como buril e observei a reação a este tipo de corte específico. Porém, antes de ferir a chapa de pedra com a lâmina e fazer a gravação, preparei a pedra de modo a eliminar a sua aspereza e porosidade. Para isso, lixei e dei polimento para que a mesma obtivesse o máximo de área de impressão. Neste experimento, durante a impressão, é possível ver a diferença entre um espaço lixado e o outro não lixado, quanto à absorção da tinta. Em um dos primeiros experimentos, quis testar o limite do material utilizando o buril, que é uma ferramenta muito fina, especialmente para entalhes em superfícies duras.

Fiz uma série com uma tiragem de 10 impressões e a matriz não demonstrou sinais de saturação neste número considerável de cópias. O método de impressão foi com a cabeça, usando apenas uma cor sobre papel de arroz, de baixa gramatura. O papel leve facilita a absorção da tinta e abrevia o trabalho repetitivo de imprimir.

Utilizei algumas ferramentas próprias para a calcogravura, como o buril e a ponta seca, instrumentos de corte de alta precisão que surtiram efeito satisfatório sobre a pedra. Procurei explorar os traços buscando experimentar os limites da curva e da resistência de pequenas áreas de alto relevo, e também o uso de cortes suaves e ultrafinos com o buril. A minha primeira itagravura publicada foi capa de um cordel escrito por Jonas Samaúma (Figura 133).

Figura 133 - Capa de cordel com Itagravura (15x20cm)

**LULA LIVRE: O DIA EM QUE CHICO CÉSAR  
E CIA. LIBERTARAM O BRASIL**



**JONAS SAMAÚMA**

**XILOGRAVURA: ARTUR SOAR**

Foto: do autor

Neste trabalho, pude experimentar a pedra como matriz gráfica impressa sobre papel de arroz, e posteriormente digitalizada para ser multiplicada em centenas de capas de cordel. Feita na Bahia, lançada em São Paulo, e expandida pelo Brasil, a primeira itagravura que me impulsionou a pesquisa estava engajada na cultura popular e na política brasileira.



## 4.3 INCURSÕES DIGITAIS

### 4.3.1 Drama dos Respiradores - Ponta Seca

O seminário apresentado para a turma de pós-graduação do Programa de Artes Visuais foi uma provocação de uma disciplina logo após as paralisações acontecidas pelo advento da pandemia. Todos tivemos as nossas vidas reviradas, e as rotinas completamente alteradas. No meu caso em particular, eu tinha mudado até de cidade. Aos poucos, as atividades voltavam a acontecer em formato remoto, por meio de videoconferências. As atividades acadêmicas presenciais estavam suspensas e esse seminário foi uma oportunidade de retomar as atividades do mestrado.

Eu vinha experimentando o uso da pedra ardósia em várias aplicações, e, com o começo da disciplina, pensava como iria apresentar no final do semestre algum conteúdo do meu trabalho. Percebi que a maiorias dos meus colegas lidavam com a matéria-prima conceitual, seja para construção de uma obra de arte ou para produção intelectual. Comparava meu trabalho e me sentia demasiado prático, submisso a um objeto concreto, com uma pesquisa muito pragmática por ser feita. Isso se tornou um tipo de desafio para mim, como conectar meu objeto de pesquisa a um contexto contemporâneo de discussão e engajamento?

No contexto em que vivíamos era uma crescente o número de óbitos a cada dia. As notícias estavam sempre alertando sobre a superlotação dos hospitais e o grande contingente de pacientes em estado grave de COVID. Em meio a tudo isso, apareceu a problemática dos respiradores de oxigênio. Havia poucos equipamentos disponíveis e as pessoas estavam morrendo por insuficiência respiratória. A tensão entre falta de solução e o drama das pessoas que precisavam dos respiradores me chamaram a atenção a respeito da quantidade de óbitos que acontecia a todo minuto, como uma realidade drástica que aparecia corriqueiramente nos boletins de notícias. E, eu, pensava sobre como contextualizar tudo isso em meus experimentos sobre a rocha.

Cheguei ao experimento artístico que desencadeou a minha apresentação do seminário: utilizei a pedra como suporte e a interface digital de mídia *on-line* numa transmissão ao vivo com a execução de uma peça trabalhada na técnica da ponta seca. Tecnicamente usei ferramentas rudimentares como carvão e uma ponta de riscar, itens que poderiam ser encontrados na antiguidade pré-histórica, e que, neste experimento artístico, eram mostrados para o mundo em forma de vídeo, ao vivo. A simultaneidade proposta pelo vídeo, ao vivo, foi acrescida do fato de a imagem ter sido trabalhada emergindo de um fundo escuro, chapado com carvão.

O minucioso trabalho de ponta seca passou a surgir na medida em que a pedra era riscada criando um contraste de traços de branco sobre o fundo escuro. O gesto de riscar com uma ponta seca sobre uma pedra revestida de carvão, em uma transmissão ao vivo, me trouxe reflexões sobre o diálogo entre temporalidades e os modos de expressão da humanidade, em uma instantânea fusão de linguagens, dos tempos remotos aos modos de comunicação dos dias atuais.

O uso do carvão mineral no processo criativo evoca um valor primitivo que está presente no fazer artístico desde o princípio da expressão humana. Considerado como um material nobre e até tradicional para as técnicas de representação gráfica, o carvão é bastante versátil no uso direto para desenho ou base para pintura. No caso da minha experiência em gravura, o carvão é usado de maneira indireta como uma fina película porosa que é depositada sobre a pedra. O ato de revestir a pedra de maneira uniforme pela fricção do carvão, sucedida pela impressão dos dedos é um gesto de impregnar uma matéria sobre a outra. O carvão, que é um vegetal carbonizado, quando retorna ao estado de pó, ganha a possibilidade de plasmar sua cor preta sobre a pedra. Por sua vez, a pedra aceita esse esforço de simbiose, apesar de ter uma superfície áspera, levemente rugosa. Essa combinação gera um novo elemento: uma pedra de tez preta.

Eu já havia constatado uma forma de uniformizar a cor sobre a pedra usando tinta gráfica e solvente como diluente, porém, o uso do carvão me possibilita um outro contato com a experiência artística. Uma relação mais integral, talvez até mais natural, sem a necessidade de usar materiais industriais como a tinta gráfica e o querosene, tão comuns no ambiente gráfico que estou habituado a trabalhar, com produtos com certa carga de toxicidade. Inclusive, passei bastante tempo sem usar o equipamento de proteção dos gases voláteis produzidos pelos solventes que fazem a limpeza e diluição da tinta gráfica. Justamente quando decidi experimentar o carvão, foi um dia após uma sessão de ateliê que me deixou exaurido, e pude constatar que seria imprescindível o uso de máscara protetora de gás, para avançar nos experimentos com tintas para impressão.

Antes de decidir usar o carvão, havia ido à procura de máscaras de proteção, com filtro de ar, próprias para quem trabalha com materiais voláteis e tóxicos. Para a minha surpresa, não achei em nenhuma das quatro casas de material de construção, em Lençóis. Fiquei um pouco decepcionado com a precariedade a que os trabalhadores estão acostumados a trabalhar, inclusive pela falta de acesso aos equipamentos de proteção individual. Retornei ao ateliê, com vontade de trabalhar, mas sem disposição de encarar a tinta e os solventes sem máscara. Essa falta de equipamento de prevenção para problemas respiratórios e a reflexão sobre a máscara como proteção efetiva, me levou a considerar o momento histórico em que estávamos.

Havia uma lei que obrigava o uso de máscaras durante a pandemia, e isto me levou a pensar na problemática que muitas pessoas estavam passando, quando submetidas ao sistema de saúde: o uso de respiradores. Nos noticiários muito se ouviu falar a respeito da necessidade de respiradores nos hospitais, equipamento colocado como um item fundamental no combate à pandemia do COVID-19. Sabe-se que essa doença afeta os pulmões, logo a capacidade do corpo de oxigenar o sangue. O respirador é usado para forçar fisicamente o desempenho do pulmão, em um movimento mecânico altamente invasivo. Sabe-se que era uma medida paliativa a que os pacientes eram submetidos quando estavam com suspeita do corona vírus. Porém, longe de ser uma solução para o problema.

Voltando ao momento em que eu estava à procura de uma máscara de proteção para os gases que envolvem os produtos químicos que usamos na cozinha da gravura, retornei para casa e me vi refletindo sobre a pandemia, os respiradores, a sensação das pessoas submetidas ao clima de incertezas quanto à própria vida, ao desespero que é gerado, o medo da morte, e tudo isso passa a tornar-se uma questão dentro do meu processo. É aí que decido usar o carvão como um pigmento poroso que é impregnado sobre toda a superfície da pedra com a intenção de chapar e depois retira-lo com uma ponta de rascar, trabalhando a técnica mecânica da ponta seca e usando a atmosfera escura como um ambiente dramático, de onde emerge a imagem de um semblante, neste caso específico, em desespero.

A cor preta na superfície da pedra me levou a pensar sobre uma das subjetividades possíveis dessa cor, um dos símbolos que a cultura ocidental associa à obscuridade, que aborda a sensação do medo e da angústia que muitas pessoas estavam vivenciando naquele momento, relacionada à situação global de isolamento social diante da pandemia.

Existe relação entre a experiência estética e o cotidiano no meu trabalho? O principal item utilizado pelo meu processo de pesquisa, ou seja, o objeto que estou abordando em diferentes modos para criação artística é a pedra ardósia, uma pedra que é amplamente utilizada no cotidiano das pessoas de um certo lugar, que, no caso, é a Chapada Diamantina. A casa onde estava morando e desenvolvendo a pesquisa é repleta desta pedra.

O chão aonde dei os meus primeiros passos, a mesa aonde trabalho, a pia aonde escovo meus dentes etc. Essa pedra coexiste no ambiente onde eu nasci e onde vivo. Inclusive, muito antes de eu nascer. Mas, especificamente no trabalho que estou escrevendo sobre o uso da pedra para falar de uma questão contundente para o cotidiano da humanidade. Ou melhor, duas questões: uma é o fato do drama dos respiradores, das pessoas que estão passando apuro nos hospitais e a segunda é o uso da plataforma das redes sociais. A seguir, fragmentos de um vídeo publicado ao vivo na plataforma do Instagram (Figura 134).

**Figura 134** - Drama dos respiradores - ponta seca ao vivo



Foto: do autor

Numa transmissão ao vivo, escolhi construir uma imagem, desenhando e retirando o carvão, ou o carbono, fazendo emergir um desenho em branco sobre uma tonalidade escura, chapada, na superfície da pedra (50x27cm). Esse ato de gravar, de fissurar a película porosa, fazendo surgir uma imagem pelo contraste abrupto entre a tez branca da pedra sob o carvão promove um resultado instantâneo. A duração da geração da imagem correspondeu a um todo de aproximadamente vinte minutos, período equivalente ao óbito de uma quantidade enorme de pessoas. Os números alarmantes eram passados diariamente, e, junto com eles a sensação de sufocamento diante daquela situação deplorável em nos encontrávamos, numa epidemia mundial, em pleno isolamento social.

A vídeoperformance era uma reflexão estética sobre o modo de entretenimento que estávamos sujeitos pelas grandes mídias. Meu vídeo teve a oportunidade de ser visto por qualquer espectador que acessasse a transmissão ao vivo, ou a gravação registrada no perfil da

rede social. Na pesquisa em arte, a investigação gráfica e os recursos de gravação e difusão da imagem são colocados no âmbito das mídias do cotidiano, por isso, é um ponto de encontro, ou uma encruzilhada, entre a pesquisa e o dia a dia. (Figura 135)

**Figura 135** - Fragmento de vídeo



Foto: do autor

#### **4.3.2 Animação *Stop-Motion***

Usando o princípio da ponta de riscar sobre uma superfície de ardósia entintada, também experimentei criar uma animação primitiva, feita a partir de centenas de fotos, mostrando o processo evolutivo de uma imagem criada progressivamente. Compilei as fotografias, coloquei uma trilha sonora percussiva e publiquei o resultado como uma obra de vídeo arte usando a pedra como suporte para as sucessivas interferências criadas pela incisão de uma ponta de metal sobre a pedra pintada de preto.

O termo *stop-motion*, na tradução do inglês para o português seria: *stop*, de pausa e *motion* de movimento, é usado para descrever a técnica de criar uma animação a partir de fotografias editadas e apresentadas em sequência.

Esses trabalhos usando a tecnologia da fotografia, edição de vídeo ou, mesmo, transmissão ao vivo, fazem alusão ao diálogo entre diferentes meios de comunicação. E expande o uso da pedra como uma espécie de plataforma analógica passível de interagir com outras

interfaces digitais, provocando o surgimento de mais um campo para aprofundar outras pesquisas realizadas sobre o mesmo objeto de estudo.

A seguir, dois experimentos: *stop-motion* 1 (Figura 136) no qual elaboro o surgimento de um rosto desenhado na rocha (15x20cm), unindo a fisionomia humana a um princípio de progressão de linhas que é uma característica da poética gráfica do meu trabalho como gravador. No *stop-motion* 2, (Figura 137) interpreto o crescimento de uma raiz, simulando o plantio de uma semente na rocha (50x35cm), que ganha definição na medida em que se expande sobre o suporte.

**Figura 136 – Stop-motion 1**

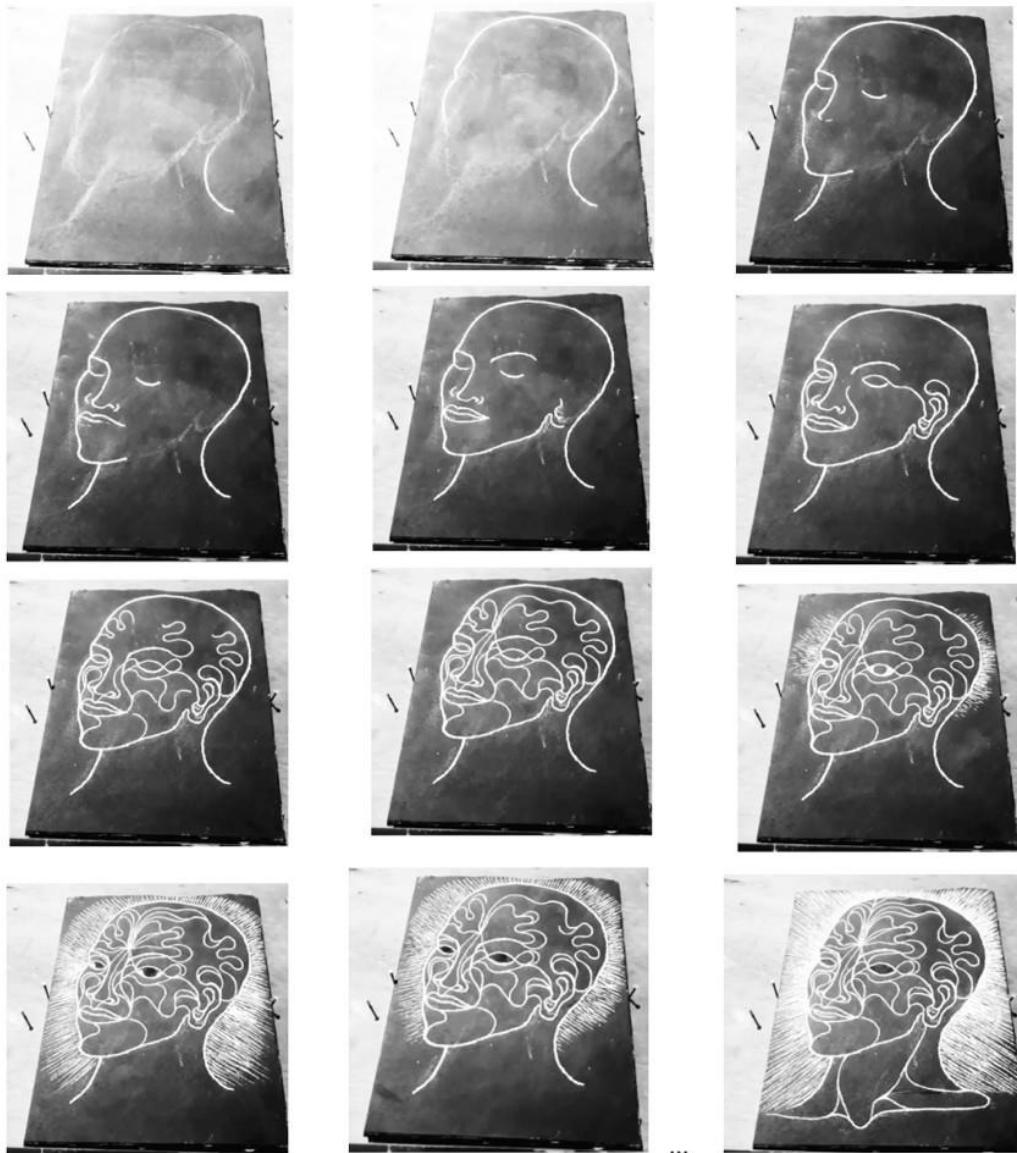


Foto: do autor

Figura 137 - Animação *stop-motion* 2

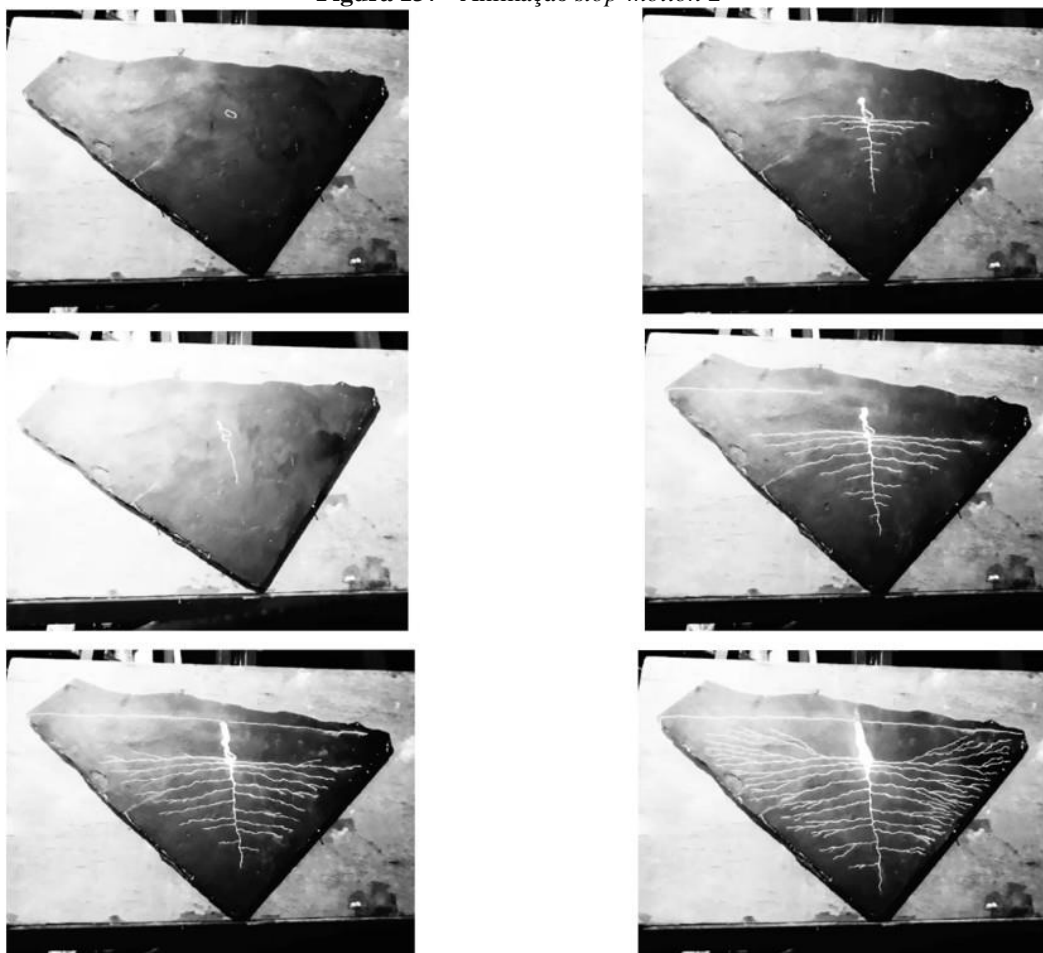


Foto: do autor

### 4.3.3 Saga do Pandeiro Encantado

A Saga do Pandeiro Encantado - um laço de troca que favoreceu a construção de uma poética híbrida. Trata-se de uma obra de video arte que fiz durante a pandemia, convidando um determinado público a fruir uma obra. O vídeo aparece como um recurso de registro audiovisual endereçado aos meus alunos de arteterapia. No vídeo, vemos o processo de impressão de uma itagravura e, no áudio, o texto declamado funciona como descrição de como foi feita a gravura a partir da pedra, e finaliza com um convite para a participação da obra interativa.

A video arte acima mencionada se transforma numa arte postal, pois o material impresso é enviado pelos Correios a fim de que chegue até as pessoas que participarão da troca. Uma vez compreendido o “desafio”, é hora da produção. Vale lembrar que esse é um público de pessoas com deficiência, com quem vinha desenvolvendo um trabalho há mais de cinco anos, e, que, no contexto da pandemia passamos a ter aulas *on-line*, ou seja, um trabalho remoto que contava

com a interação tecnológica por parte das famílias dos usuários, quando eles mesmos não podiam sozinhos manipular o equipamento (celular ou computador).

Antes de realizar o projeto, ‘Saga do Pandeiro Encantado’, já havia mais de seis meses de atividades remotas, explorando as possibilidades de um curso de arteterapia à distância. Isto foi um desafio considerável para um trabalho tão delicado. Desafio como os novos modelos de relacionamento à distância, que foram impostos pelo advento da pandemia e que, com a reclusão social, desencadeou uma dinâmica catalisadora no acesso das pessoas ao ambiente digital. Foi uma época em que foi necessária a criação de metodologias destinadas ao convívio no ambiente virtual.

A ‘Saga do Pandeiro Encantado’ tornou-se exatamente isto. As famílias receberam a gravura e registraram parte do processo de co-criação desta atividade. Eu recebi os vídeos feitos pelos familiares que acompanharam a atividade dos que foram contempladas com a gravura. Ao reunir esses registros, percebi que se tratavam de matéria-prima de um objeto de arte que dialoga com essas trocas no ambiente virtual, a partir de uma arte postal.

Portanto, percebi que poderia ser feito uma reunião desses materiais em uma nova edição com duas partes: o vídeopoema informativo que apresenta a arte-postal convidativa, e a interação do público em fotos e vídeos. A seguir, o texto em formato de septilhas, contendo a descrição da confecção do pandeiro encantado, e as fotos extraídas do vídeo:

#### Saga do Pandeiro Encantado

Venho cá contar a história  
Da gravura em sua mão  
Foi um pandeiro que entrou  
Em um pedaço de chão  
Numa rocha da chapada  
Que ficou mais animada  
Quando fiz a gravação

Foi preciso de martelo  
E uma goiva amolada  
Desenhar no pedregulho,  
com cuidado dar pancada,  
Com carinho fui esculpindo  
Para poder vir surgindo  
Essa matriz encantada

Veio da imaginação  
Uma forma de levar  
Parte da minha arte  
Para te presentear  
Achei um jeito maneiro  
Transformar em um pandeiro  
Bom de pintar e dançar



Depois da matriz talhada  
Fui lavar na água pura  
Tirar o pó da pedra  
E fui vendo a figura  
Sob o sol que a secava  
É eu só imaginava  
Como ficará a gravura?

Depois dela sequinha  
Passei a tinta com o rolinho  
E a imagem foi surgindo  
Ascendendo devagarinho  
Com muita delicadeza  
Que é a virtude da beleza  
Como o pássaro faz o ninho

Com a matriz entintada  
Foi a vez do papel  
A cabaça veio dançar  
Rodando que nem carrossel  
Me ajudando a imprimir  
Fazendo a imagem surgir  
No outro lado do papel

Assim que ficou pronta  
t em que deixar secar legal  
Igual como bota roupa  
Pendurada no varal  
E esperar até o outro dia  
Pra continuar a magia  
Do pandeiro transcendental

No outro dia de manhã  
deixei tudo preparado  
Embrulhei com segurança  
Pra ele chegar afinado  
Bete então fez sua vez  
E entregou para vocês  
Este pandeiro encantado

**Figura 138** - Fragmentos do vídeo arte







Foto: Vídeo Saga do Pandeiro Encantado

Para finalizar, criei um outro elo com a pesquisa sobre a versatilidade da pedra: retratos homenageando cada uma das pessoas contempladas com a arte postal. Porém, desta vez o trabalho seria feito com diversas outras técnicas de representação gráfica como: grafite, crayon, gouache, aquarela, e ponta seca sobre hematita. Esses retratos aparecem na edição final do vídeo arte 'A Saga do Pandeiro Encantado' e foram apresentados aos homenageados em um seminário desenvolvido numa disciplina do mestrado. Este evento e seminário performático contou com a presença de algumas famílias que receberam a surpresa ao vivo durante a minha apresentação.

**Figura 139** - Ciro com o seu “pandeiro encantado”



Foto: do autor

**Figura 140** - Clari com o seu “pandeiro encantado”



Foto: do autor

**Figura 141** - Dadá com o seu “pandeiro encantado”



Foto: do autor

**Figura 142** - Day com seu “pandeiro encantado”



Foto: do autor

**Figura 143** - João com o seu “pandeiro encantado”



Foto: do autor

**Figura 144** - Gui com o seu “pandeiro encantado”



Foto: do autor

Embalei as seis gravuras e as enviei pelos Correios para a Associação de Pais de Pessoas com Necessidades Especiais (APABB), local onde atuei como arteterapeuta por seis anos (2015- 2021), incluindo os últimos dois ao longo do desenvolvimento desta pesquisa. Com a ‘Saga do Pandeiro Encantado’, transporte a gravura para o terreno da terapia, utilizando a qualidade múltipla que se faz uma, pela adesão de cada pessoa homenageada, que desenhou ou pintou a sua interpretação do tema ‘pandeiro encantado’.

Neste trabalho, a gravura sai de dentro de uma terra específica e avança sobre o terreno simbólico do suporte do papel, do espaço em branco, do círculo de pele que envolve o todo do pandeiro. Como o oco de um tambor, o silêncio que repousa sobre um instrumento musical, assim é o branco da gravura que chega para ser interpretada. Um pandeiro dá margem para a imaginação, a interação de cada pessoa como uma ação estética revestida de cor e ato criativo, colaborativo, num novo tipo de convivência.

Enquanto experiência de arteterapia, incluímos a atitude simbólica do momento de fazer a vivência de fato, que pode prescindir de artefactos, de um espaço para a conversa acontecer. Sendo pessoas com deficiência, isto pode incluir outros familiares como participantes da ação, seja filmando ou co-criando (aumentando o valor integrativo da vivência). Em tempos como os que passamos, a inclusão digital fez-se tão necessária como urgente devido ao afastamento repentino provocado pelo isolamento social. Itens básicos como um celular e uma mesa já são o suficiente para a experiência acontecer. O mesmo celular que transmite o vídeo também filma ou fotografa o processo que, como resultado, tem a captura de um tempo dedicado a uma atitude afetiva antes de ser estética. Fruto dessa troca de registros, nasce uma edição de vídeo transmitindo em imagem, som, verso rimado e música instrumental.

O vídeo mostrou desde o preparo da pedra sendo lavada na fonte, e todo o processo de criação da gravura, o envio pelos Correios, até a resposta das famílias enviando de volta os vídeos, bem como a edição e sobreposição de camadas de registro, na conferência ao vivo em uma sala virtual da turma do mestrado da disciplina “Artes Visuais: Linguagem e Interfaces” (Pós-Graduação), ministrada pelo professor Ricardo Bezerra no período de 2020.2. No mesmo ambiente estavam membros da comunidade da APABB, da universidade e os interessados em minha trajetória artística, num encontro possível graças à tecnologia de comunicação contemporânea utilizada como extensão da poética visual.

Para finalizar, criei um outro elo com a pesquisa sobre a versatilidade da pedra: retratos homenageando cada uma das pessoas contempladas com a arte postal. Porém, desta vez o trabalho seria feito com diversas outras técnicas de representação gráfica (30x30cm).

**Figura 145** – Ciro, em ponta seca sobre hematita

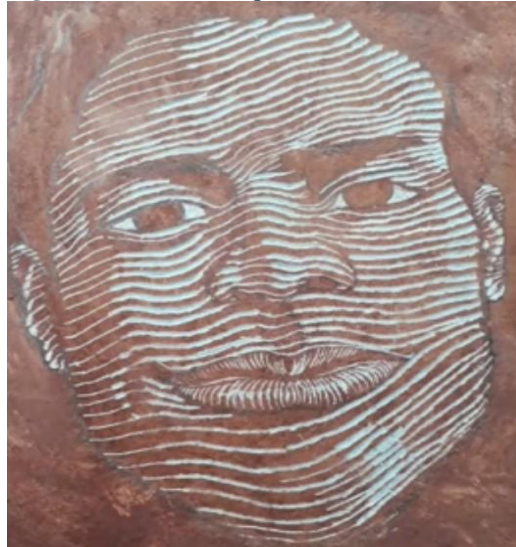


Foto: do autor

**Figura 146** – João, em lápis grafite sobre ardósia



Foto: do autor

**Figura 147** – Clari, em pastel seco sobre ardósia



Foto: do autor



**Figura 148** – Gui, em guache sobre ardósia



Foto: do autor

**Figura 149** – Day, em aquarela sobre ardósia



Foto: do autor

**Figura 150** – Dadá, em técnica mista sobre ardósia

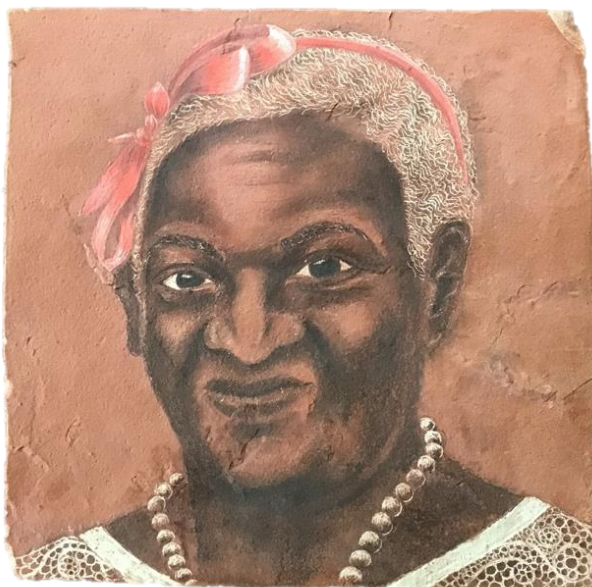


Foto: do autor

Esses retratos aparecem na edição final do vídeo arte ‘Saga do Pandeiro Encantado’ e foram apresentados aos homenageados em um seminário desenvolvido numa disciplina do mestrado (Artes Visuais, Linguagem e Interfaces). Para concluir a apresentação, convidei ao vídeo um artista que é uma personalidade referencia quando o assunto é superação, o senhor Adrivan Alves, popularmente conhecido como mestre Dedinho do Pandeiro (*in memoriam*), o pandeirista de uma só mão.

Dedinho foi convidado para aparecer no vídeo tocando pandeiro e com o áudio de uma música que desenvolvi a partir da letra escrita por Antônio Ribeiro da Conceição, mestre Bule-Bule, versando sobre superação. Na aparição de Dedinho, ele foi surpreendido com a impressão, ao vivo, de uma gravura feita em sua homenagem.

Dedinho ficou emocionado, e todo o ambiente da sala virtual onde acontecia o seminário presenciou um momento marcante no qual houve um encontro entre a minha pesquisa e diversos segmentos culturais onde atuo: a poesia, o samba de roda, e a arteterapia. Tudo estava incluso neste momento. Acontecia uma manifestação híbrida entre as linguagens e o público. Esse momento foi comentado na aula seguinte, pelos colegas, que me deram um retorno positivo.

Além de abordar a minha pesquisa com a pedra como procedimento investigativo, incluí a arte postal, e o trabalho de colaboração à distância em tempos de isolamento social. Fiz uma parceria com dois mestres da cultura popular, que resultou em uma poesia e uma música falando sobre superação. E ainda contemplamos ao vivo a impressão de uma gravura numa

homenagem surpresa a Dedinho do Pandeiro, que, infelizmente, já não está entre nós pois faleceu no início do ano 2024, em São Félix.

Ao mestre Dedinho do Pandeiro também dedico este trabalho em honra a sua memória e pela grande consideração que teve comigo. Apesar de não nos conhecermos pessoalmente, foi muito marcante a sua presença naquele seminário, ao vivo, tocando a música de Bule-Bule que foi feita especialmente para aquela ocasião. A próxima imagem é a própria gravura do mestre Dedinho do Pandeiro (Figura 151) transmitindo a sua alegria de viver e sempre emanando o jargão “Deus no comando”.

**Figura 151** - Mestre Dedinho do Pandeiro em xilogravura (60x42cm)



Foto: do autor

Com esta xilogravura, concluí a ‘Saga do Pandeiro Encantado’. Esta gravura foi enviada pelos Correios para o mestre Dedinho do Pandeiro que teve a satisfação de pendurar em sua casa e me enviar um vídeo muito carinhoso em agradecimento.

**Figura 152** - Mestre Dedinho do Pandeiro ao lado da gravura em sua homenagem



Foto: Fragmento do vídeo disponível na plataforma Instagram.

A seguir o poema escrito por Antônio Ribeiro da Conceição especialmente para o projeto aqui descrito e que foi musicada por mim no ritmo de samba:

A natureza negou  
Mas a escola me deu  
A natureza negou  
Mas a escola me deu  
Não pensava em ir pra escola  
Agora estou estudando  
Eu não tocava viola  
Agora já estou tocando  
Se você quer ensinar  
Tem que primeiro aprender  
Pois sem ter boa vontade  
Não se aplica o saber  
Abraça a confiança  
Mude o dito popular  
Quem sofre desde criança  
Demora mais a chorar  
Ao nascer tive sufoco  
Lutei muito para vencer  
Engordei comendo pouco  
Não desisti de viver  
A dificuldade existe pra você superar  
Estude não fique triste  
Não desista de lutar  
Superação é morar  
Em uma rocha escarpada  
E depois quebrar a rocha e fazer nova morada (Bule-Bule)

#### 4.4 IDENTIDADE VISUAL DE FONOGRAMAS – CABOKAJI

Um outro modo de circulação das imagens produzidas nesta pesquisa foi por meio das plataformas digitais de veiculação de músicas. A banda soteropolitana CABOKAJI me chamou para trabalhar na sua identidade visual. Produzi algumas peças e duas foram publicadas. A primeira delas foi mencionada no primeiro capítulo desta pesquisa, e foi um dos primeiros experimentos que fiz com ardósia. Eu trouxe um grafismo indígena que simboliza o princípio de crescimento e energia vital, e, que, por sua vez, se relaciona com o simbolismo africano que designa Exu, o princípio dinâmico dos corpos, a energia das encruzilhadas, dos caminhos e possibilidades (Figura 153).

**Figura 153** – Ardósia (30x30cm) como marca musical

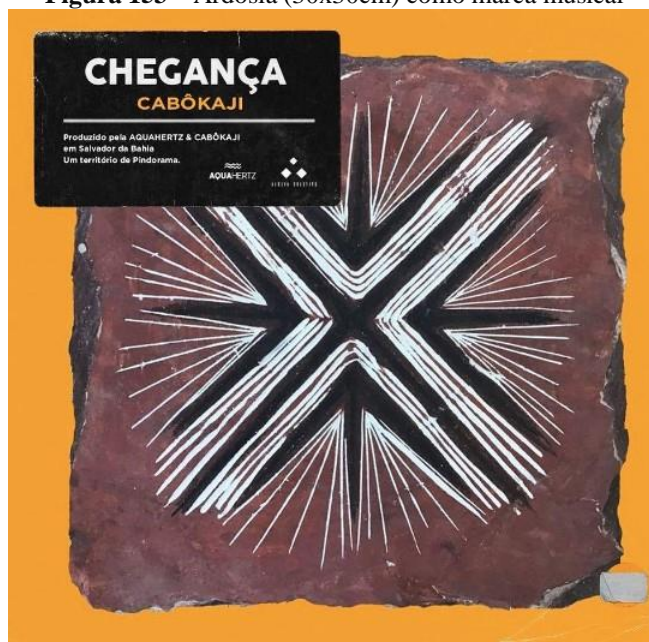


Foto: Perfil da página da banda no Youtube.

A música foi premiada no décimo oitavo Festival de Música da Radio Educadora FM, de 2020, sendo uma forma interessante de conectar a minha pesquisa à produção cultural contemporânea. A banda CABOKAJI leva uma mensagem de valorização da identidade dos povos originários e pretos, fazendo uma referência aos caboclos em seu nome. Um outro trabalho que fiz para a Banda CABOKAJI foi a capa de seu primeiro álbum, que está disponível nas plataformas digitais de música. Este trabalho partiu de uma itagravura (Figura 154) feita exclusivamente para o lançamento do álbum.

**Figura 154** - Itagravura para capa de disco (30x30cm)



Foto: do autor

Dentro da composição da imagem há vários nomes gravados com ponta de riscar. São nomes originários brasileiros e africanos, tais como: Xêtrua, Tata Mirô, Agô, Toré, Satlé, Mukuiu, Mandinga, Awetu, Cabokaji, We We, Ayê, Awê, Tos'nesse, Asé e Alafia. A grafia das letras incorporada à figura foi uma forma de estilizar e condensar as informações gráficas em uma mesma imagem. A gravação foi feita sobre uma pedra ardósia leitosa e respondeu muito bem ao processo de impressão, sendo uma argilitogravura (ou itagravura) que partiu da pedra original da Chapada Diamantina para a internet divulgando gravações sonoras.

Ao receber essa encomenda pensei sobre a possibilidade de usar o objeto de pesquisa para produzir a imagem e essa proposta foi bem aceita pelo grupo musical. A gravura feita na pedra tem uma origem conectada à minha relação com as raízes do fazer artístico e também ao meio ambiente aonde nasci e elaborei todo o processo de pesquisa. Utilizar o meu objeto de estudo foi uma alternativa interessante para mim e, conceitualmente, atraente para o grupo, pela referência que fazem à ancestralidade e pela valorização das coisas que vem do nosso chão. Enxergo assim o meu fazer, o meu estudo e a minha trajetória no mundo das artes.

Essa capa foi originalmente impressa a partir de uma gravura feita na pedra e posteriormente editada para atender às preferências de cor do grupo (Figura 155).



#### 4.5 REVISTA ODU

A revista ODU Contra Colonialidade e Oralitura é um trabalho de diversas aldeias, territórios quilombolas e povos de terreiro, reunindo saberes trazidos da cultura oral para a literatura. Eu tive a honra de ser convidado a produzir obras gráficas que ilustraram a capa e algumas páginas da publicação. Produzi o material com técnicas de xilogravura, gravação e pintura.

Essa publicação tem uma relevância cultural por representar vozes de contextos muito abrangentes e representativos no que diz respeito às falas do nosso povo, de um conhecimento que é preservado por várias gerações e restrito aos mais velhos. O seu conteúdo complementa a pesquisa plástica por tratar de assuntos tão necessários quanto relevantes de serem abordados sob a ótica da arte, tal como um serviço à sensibilidade humana, ao retratar e falar do legado do povo afro brasileiro e indígena em um compromisso ético, estético e cognitivo.

A xilogravura está vinculada à cultura impressa em todo o mundo, e cada povo teve seu contato com algum nível de experimentação gráfica. No Brasil, o registro geral é feito com a impressão digital de todos os dedos em papéis que são nossos principais documentos de identificação. Ou seja, todo indivíduo registrado já fez pelo menos uma monotipia (técnica de impressão de uma matriz entindada uma única vez). Bem antes de sermos registrados, já andamos descalços e, quando aprendemos o domínio do equilíbrio e começamos a andar, imprimimos nossas primeiras pegadas. Esse ato de impressão nos acompanha em toda nossa caminhada como gesto de afirmação, expressão e comunicação.

Quando existe o reencontro entre a matriz impressa e o texto do autor, a imagem ganha ressonância e o texto ganha reverberação, tendo a xilogravura um importante papel. Não apenas pelo apuro técnico da resolução do trabalho, mas pela importância da valorização identitária em um trabalho editorial acessível para um público estratégico. Vide o programa de distribuição da revista que contemplou comunidades quilombolas, aldeias e escolas comunitárias espalhadas pela Bahia. Na Figura 157, vemos o cartaz de convite ao lançamento da revista, com diversas colaborações minhas.



Figura 157 - Divulgação da Revista ODU com destaque para a capa em técnica mista sobre ardósia



Foto: do autor

O projeto da Revista ODU foi contemplado pela lei Aldir Blanc setorial do Estado da Bahia, a partir de um edital feito em caráter emergencial devido aos transtornos causados pela pandemia, sendo lançada no ano de 2021. Participei com cinco trabalhos: para a capa, com um relevo policromado sobre ardósia, e com as xilogravuras O Homem da Coroa de Capim Dourado, Alma da Floresta, Cacica Valdelice e Mateus Aleluia, o Afro-Barroco.

#### 4.5.1 O Afro-Barroco

Na xilogravura O Afro-Barroco, retrato um ícone da cultura afro-brasileira, em uma composição unindo a técnica do pontilhismo aliada aos traços do desenho, num efeito conhecido como retícula, que é um recurso gráfico criado com a união ou dispersão de pontos. Trata-se de uma técnica que experimentei pela primeira vez em uma composição abstrata, apenas

explorando o gestual dos entalhes e, em um determinado momento, escolhi furar a matriz com prego.

Após a impressão, o resultado gráfico foi bastante satisfatório e me suscitou a curiosidade de compor uma gravura figurativa explorando esse tipo de entalhe, que denota um modo suave de atingir a expressão gráfica da volumetria. A figura é delineada na matriz pelo desenho base, e em sequência são preenchidos com a criação de volumes entre as partes de luz e sombra. Os pontos de incisão variam com a intensidade da pancada do martelo. O efeito da volumetria é tão suave que é possível reproduzir efeitos óticos que lembram a retícula fotográfica.

Cada ponto de luz parte de um todo que vai tomando forma com o ritmo da gravação. A execução de uma xilogravura com o pontilhismo lembra um ato percussivo, envolvente, que preenche o espaço sonoro com o som de marteladas. Para quem está realizando o entalhe é fundamental um bom posicionamento da coluna e da altura da mesa para que os braços possam atuar com desenvoltura, e a repetição dos movimentos não seja um obstáculo, e sim, parte da realização do ato mágico do surgimento da imagem. Uma percussão que origina a forma.

Nesta obra, pretendia abordar a expressão humana e exprimir não apenas o sentido de retratar alguém, mas a possibilidade de alcançar várias pessoas ao mesmo tempo, em um sentimento de identificação pela representatividade. E por meio da liberdade criativa dos simbolismos e estilizações, pude conceber esse sentido. Porém, a escolha do que aderir ao retrato, e como alcançar a expressão certa é um desafio caro.

Antes de fazer a gravura O Afro-Barroco, me fiz a pergunta: como representar a áurea gráfica de um homem ancião, representante da cultura afro-brasileira, com um semblante profundo que transmita uma sensação de inspiração?

Ainda refletindo sobre a pergunta, trago uma citação retirada da conversa com o próprio Mateus Aleluia, fruto da reportagem feita por Luiz Carlos dos Santos Júnior e Jade Lôbo, publicado na Revista ODU em que o homenageado também tece uma reflexão:

Nós somos o afrobarroco, depois veio apenas designação! Nós somos a mistura de tudo isso que existe. Somos a mistura. Insistimos em querer colocar cada coisa num determinado ponto sem saber qual... Qual nossa linha de raciocínio para determinarmos com certeza de que temos certeza? (ALELUIA, 2021, p. 55)

A resposta se fez obra, e de uma placa de cedro a gravura surgiu. Os pontos acentuam a sensação da pele, ou dos poros, e também lembram estrelas no céu, como se as partes da face fossem galáxias e a cabeça o sistema solar. Ao redor dela estão as ferramentas simbólicas dos

orixás, trazendo uma atmosfera litúrgica à expressão da face assim como em baixo alguns búzios simbolizam o jogo de adivinhação, ifá. Como complemento da composição, utilizei elementos decorativos nos quatro cantos numa alusão às volutas do estilo artístico conhecido como barroco.

Este trabalho (Figura 158), integra a série intitulada Pretos, que foi premiada no 64º Salão de Artes Visuais da Fundação Cultural do Estado da Bahia em 2022, e foi exposto no Museu de Arte da Bahia. Após essa exibição, o trabalho está disponível na Galeria Soar, em Lençóis, e, recentemente percorreu um circuito de exposições pelo Estado da Bahia. Iniciado no final de 2023, em Lençóis, na Galeria Soar, depois passou pela cidade de Cachoeira ocupando a galeria da Fundação Hansen Bahia, depois o salão da sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Por fim, aportou na galeria do Restaurante Recôncavo, em Salvador. Essa exposição itinerante aconteceu durante o ano de 2023 e 2025, em uma mostra coletiva chamada “Um diálogo artístico entre Brasil e Escócia – Artur Soar e Hannah Frank”, produção que viabilizou a exposição de trabalhos como “Mateus Aleluia – o Afro-barroco” nos espaços citados.

Figura 158 - Xilogravura "Mateus Aleluia, o Afro-barroco" (60x42cm)



Foto: Jaime Sampaio

A denominação é trazida pelo ilustre entrevistado em um texto intitulado “todos somos afro-barrocos”. O homenageado é um músico que teve contato com o canto gregoriano e depois

fez parte de um grupo vocal composto por homens que cantavam músicas relativas à religiosidade afro-brasileira. O grupo se caracterizou pela mistura de influências, que é inerente à cultura brasileira e, sobretudo, baiana, ou ainda, mais especificamente, da cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano.

Fazer esse trabalho não foi por uma simples encomenda. Retratar uma pessoa viva e de estimada importância requer um preparo espiritual, uma verdadeira imersão na história de vida da pessoa homenageada. No caso de Mateus Aleluia, ouvindo música e assistindo a documentários e entrevistas, absorvendo o timbre da sua voz, suas pausas, seus silêncios e a profundidade de sua personalidade expressa em sua poética.

Retratar um outro artista, para mim, é também absorver características, interpretá-las e transpor por meio da poética visual com os recursos gráficos que estão ao meu alcance como, neste caso, a xilogravura. Tecnicamente entalhei a maior parte desta gravura usando prego e martelo, substancialmente na parte da pele da face. Já nas outras partes, usei distintos tipos de goivas. Diferenciação de procedimentos de corte é fundamental na construção de um trabalho rico, que lida apenas com texturas, sem o uso da cor.

Trabalhei esta matriz em um laminado de cedro que encontrei jogado na rua, para descarte. O aproveitei e transformei um material que iria para o lixo em uma obra que emocionou várias pessoas inclusive o próprio homenageado. Isso amplifica o propósito de fazer o que faço, pela possibilidade de sentir a realização do meu trabalho refletido na sensibilidade das pessoas.

#### **4.5.2 Alma da Floresta**

Trabalhei o pontilhismo também em outra obra para a Revista ODU, desta vez para a reportagem de Itacolvy Galache Melo, nomeada: Memória viva do nosso povo Pataxó Hã-Hã-Hã retratando a anciã dona Egídia Pataxó. Desta vez, tratava-se de uma homenagem póstuma a uma mulher que dedicou a vida aos saberes das ervas medicinais e aos mistérios das plantas, por isso, dei o título de 'A grande alma da floresta'.

Usei o pontilhismo sobre um compensado de virola, que tem fibras de madeira mais separadas, e isso deixa clara a presença da madeira. Para acentuar a representatividade vegetal, eu criei uma composição na qual o rosto da anciã emergia de uma folha verde.

O pontilhismo foi essencial nesta gravura, pois trazia uma sensação de respiração da planta, com os poros da pele fundidos à estrutura da folha numa delicada simbiose, mostrando a expressão humana no rosto de uma sábia, integrada a um elemento da floresta (Figura 159).

**Figura 159** - Xilogravura Dona Egídia Pataxó (60x42cm)



Foto: Jaime Sampaio

#### **4.5.3 Nego Bispo**

O Homem da Coroa do Capim Dourado é outro trabalho no qual usei a técnica da xilogravura para retratar o líder quilombola Antônio Bispo do Rosário, o Nego Bispo. Nesta obra, também houve uma imersão intelectual acerca da obra deste nordestino nascido no Jalapão, Piauí. Ele teve um importante papel na atualidade por ser um palestrante requisitado para falar de assuntos ligados à ancestralidade do povo brasileiro.

Ele mesmo alega que foi preparado pela sua avó para ser um mensageiro dos saberes para as futuras gerações. Ele foi capacitado a escrever e se tornou liderança representativa de diversos povos quilombolas. O seu conhecimento foi compilado em um livro intitulado *Colonização e quilombo, modos e significações*.

Esse livro o levou para diversas instâncias do saber, inclusive para as academias onde ele aborda alguns assuntos críticos, inclusive sobre as próprias instituições. Segundo ele, os saberes tradicionais são tratados em teses e dissertações que pouco ou nada beneficiam as comunidades nas quais o conhecimento acadêmico foi gerado.

Fiz a gravura chamada *O homem da Coroa de Capim Dourado* em uma referência ao simbólico chapéu usado por Nego Bispo, que, segundo ele, não é pra ser usado por qualquer pessoa, pois se trata de um distintivo, por ser um chapéu dourado e proveniente de uma das comunidades aonde atua como liderança.

A gravura (Figura 162) foi encomendada para ilustrar o texto *Cosmoangola e ginga na linha da Kalunga*, de Cici Andrade e resultante de um diálogo entre o homenageado e o mestre de Capoeira Angola, Cobra Mansa. Para fazer alusão a isso, coloquei, ao fundo, a imagem de uma cobra mordendo o próprio rabo, que é uma figura emblemática da cultura africana, conhecida como *oroboros*. Esta figura é também mencionada por Bispo como sendo um símbolo da transmissão de saberes e renovação das gerações, ou seja, a geração avó passando para a geração filha, e depois para a geração neta, e, assim, sucessivamente.

Bispo fala sobre o saber orgânico e o saber sintético, sendo o orgânico ligado àquilo que executamos, ensinamos e aprendemos com a prática, com a escuta e o diálogo. Enquanto o saber sintético, é aquele concebido pela visão técnica ligada a teorias dos saberes academicistas. Reflito sobre a importância da minha pesquisa frente ao diálogo entre esses modos de apresentar os saberes, e como meio de amplificação dos valores humanos e das narrativas de valorização das matrizes negras, quilombolas e indígenas.

Tecnicamente, além da xilogravura de pontilhismo, usei um recurso conhecido como máscara, para destacar o dourado do chapéu. É um procedimento simples, mas delicado, de entintar a mesma matriz duas vezes, com cores diferentes, em espaços diferentes.

O mestre Nego Bispo também já não está mais encarnado, e, tê-lo conhecido pessoalmente foi uma experiência inesquecível na qual pude ouvir as suas histórias e todo vigor de um pensamento vivo, que tanto inspirou o povo. A simplicidade com que ele nos presenteou a sua sabedoria impressiona pela clareza e agilidade de seus pensamentos.

Suas análises sobre a estrutura do sistema contribui muito para a formação de pessoas, seja no dia a dia ou aonde quer que cheguem os seus títulos publicados. Me identifiquei muito com a sua vida, o zelo pelos mais velhos, a estima pela escuta e a experiencia de transmitir os valores por meio da fala, sua principal ferramenta de expressão. Minha satisfação foi ainda maior quando pude encontrá-lo e passear com ele pelo bairro da Saúde, em Salvador, onde pude entregar pessoalmente o trabalho que havia feito com tanto carinho (Figura 160).

Mestre Nego Bispo deixa saudade e é uma das pessoas que entram nesta dissertação com o louvor de uma homenagem póstuma.

**Figura 160** – Momento da entrega da xilogravura para Nego Bispo



Foto: Clarice Lins



Figura 161 - Xilogravura " O homem da coroa de capim dourado" (60x42cm)



Foto: Jaime Sampaio

#### 4.5.4 Cacica Valdelice

A quarta gravura que fiz foi para ilustrar o conteúdo do texto Retomadas Tupinambás: Uma história de Resistência (PEREIRA, 2021), escrito por Cleonilson dos Santos Pereira e Jade Lôbo. A obra foi dedicada à cacica Valdelice, a primeira mulher cacique do norte-nordeste, uma liderança muito respeitada pelos povos originários de todo Brasil e, sobretudo, pelo povo Tupinambá de Olivença, sua localidade de origem.

Retratá-la foi uma honra, pois me estimulou a usar a linguagem da linogravura e os traços distintos do meu trabalho gráfico para dar expressão à representação da face desta mulher, que traz tantas batalhas no olhar, mas não perde a delicadeza no aprumo de suas pinturas corporais, ou nos adereços relativos à expressão do seu povo.

**Figura 162** - Linogravura Cacica Valdelice Tupinambá (60x42cm)



Foto: Jaime Sampaio

A seguir, um texto de uma das falas da cacica Valdelice, que elucida o ponto principal da luta indígena:

O que nos dá força é retomar uma terra para colocar aquela família que trabalhava como escravos para trabalhar para si mesmo [...] O índio não precisa de muitos hectares de terra, precisa de uma terra pra plantar e sobreviver, plantar para outros parentes, para vender um pouco, para si e para buscar comprar outra coisa que não seja produzida na aldeia (PEREIRA, 2021, p. 31)

Colocar a minha poética a serviço dessas vozes é me compreender fortalecendo essa luta que vem sendo travada pelos povos originários, desde o princípio da invasão colonial. Tecnicamente usei a linogravura, usando ferramentas do tipo goivas em “U” e goivas em “V”, trabalhando a volumetria da face de acordo com a profundidade dos traços. Esse estilo venho desenvolvendo há mais tempo e se relaciona com a fluidez das águas do rio, que, para mim, tem profunda relação com meu local de origem e a forma que encontrei para dar harmonia aos traços. Nesta gravura, a desenhei olhando adiante. Com foco nos seus objetivos, ela está envolta em uma áurea circular que simboliza a capacidade de reverberação dos interesses de sua comunidade.

#### **4.5.5 Capa da Revista ODU - técnica mista sobre ardósia**

A capa da revista ODU merece destaque especial, pois se trata de um trabalho conceitual em que abordo o tema *odu*, que quer dizer destino, em Yorubá. A imagem traz a intenção de representar um tabuleiro de *ifá*, o jogo de adivinhação. Geralmente construído em madeira, os tabuleiros de *ifá* são objetos litúrgicos de consulta oracular entalhados por artesãos sacerdotes da entidade *ifá*, que também é um orixá, ou divindade.

Pesquisei algumas imagens de tabuleiros africanos e brasileiros, e, consultando um babalorixá a respeito do fundamento, compus uma interpretação (Figura 162). Fui reunindo elementos simbólicos e os organizando ao redor do centro onde aparece o nome da revista. Eu representei dois lados, um lado feminino e o outro masculino, como também a noite e o dia.

No lado direito está a figura de uma indígena segurando um facão. Acima dela, uma cobra coral, representando a agilidade cíclica renovando-se ao engolir o próprio rabo. Abaixo, uma coruja em posição de ataque voando certa rumo ao seu objetivo, representando a sabedoria anciã em posição ativa.

A coruja assopra um conselho para Orumilá, e este transmite para o adivinho a missão de ler o oráculo e conceder a inspiração necessária para consultar e interpretar a mensagem que os búzios estão enviando. Ao lado esquerdo de Orumilá, está o galo cantando, anunciando um sinal ou a chegada de um novo dia. O galo preto é um animal associado a Exu, entidade que representa o mensageiro responsável por levar e trazer as oferendas e os encantos entre os mundos o *Ayê* (terra) e o *Orum* (céu).

Acima do galo, e ao lado esquerdo, está a figura de um homem velho, segurando uma bengala e com traje branco, Essa figura representa a sabedoria associada aos anciãos cujos

cabelos brancos são um sinal de experiência. Dentro da mitologia Yorubá esta é a representação de Oxalá, o orixá da paz.

**Figura 163** - Desenho preparatório para capa da revista ODU



Foto: do autor

Acima de Oxalá, a figura de uma tartaruga representa a longevidade e a sabedoria dos anciãos, da lenta caminhada no sentido certo de atingir os objetivos, a serenidade de quem está cumprindo a sua missão com perseverança e sem pressa. Todo esse enredo foi intuído como forma de expressar um pouco dos conteúdos que são abordados na revista. Usei a simbologia dos animais com o objetivo de criar dinâmicas complementares entre os lados do tabuleiro. Sendo o lado direito feminino, composto pela cobra engolindo o rabo, a mulher guerreira com o adorno de cabeça, cocá, e a coruja em posição de ataque. E, o lado esquerdo, masculino: o galo cantando, o oxalá velho com a bengala acompanhado de uma tartaruga.

Como a gravura em questão trata-se de um jogo de adivinhação, eu fiz questão de consultar o oráculo de *Ifá*, em um terreiro de candomblé de minha confiança, em Salvador, para me certificar a respeito da contundência dos arquétipos, respeitando os fundamentos da cultura de *ifá*.

#### 4.5.5.1 Procedimento técnico

Para realizar a capa da revista ODU, combinei três procedimentos técnicos básicos para o desenvolvimento do estudo sobre a rocha ardósia: desenho, pintura e entalhe. A preparação da pedra começa na escolha do formato. Existe cacos de ardósia usados para revestimento de ambientes e também pedaços largos, usados como tampo de mesa ou balcão, e, neste caso, escolhi uma pedra com tamanho aproximado de um tabuleiro original.

Lavei a pedra no córrego, e lixei manualmente com uma lixa de metal número 400 de modo a suavizar a superfície para receber o desenho. Neste caso, o desenho foi feito durante uma viagem a Salvador. Eu levei o papel com as dimensões da pedra e comecei a fazer os estudos à distância. Quando retornei ao ateliê, me encontrei com a pedra, e coloquei sobre ela o papel com o desenho e sob este uma folha de papel carbono. Transferi o desenho, como quem cobre com um lençol contendo o segredo que será contado pelo suporte da rocha.

Após o desenho feito, entalhei em baixo relevo para agregar os valores de luz e sombra. Usei uma pedra que não tinha camadas de cores diferentes, e o trabalho de desbaste foi percebido apenas pelo efeito da luz, diferentemente do entalhe tradicional em ardósia, em que se tem a intenção de cavar e atingir a camada escura da pedra.

A etapa seguinte foi a de pintar com os pigmentos minerais. Utilizei pedras recolhidas no leito do rio, pequenos seixos compostos de óxido de ferro com a coloração de ocres vermelhos e amarelos. A obtenção desta tinta me remete à infância quando brincava de me pintar na beira do rio. É muito comum esse gesto artístico de se pintar na beira do rio, e isso nos induz lembranças da ancestralidade originária. Suscita uma conexão com a natureza em um tipo de rito sensível e simbólico com a pintura corporal.

A Chapada Diamantina é um destino turístico, e, hoje, é muito comum entre os guias a oferta da experiência da pintura corporal nos passeios a locais que tenham barro colorido, ou mesmo com as pedrinhas de óxido de ferro e ocre. Essas mesmas pedrinhas são também conhecidas como hematitas, que quer dizer pedra de sangue. Essa denominação me remete ao sangue dos povos que foram exterminados, e que, muito provavelmente já viviam neste lugar em tempos remotos. Quando vejo os turistas se pintando com as pedrinhas do rio, lembro da invasão que sofreram nossos ancestrais e também posso compreender que seja um momento simbólico do

resgate com as raízes originárias que estão em praticamente todos nós.

Para extrair a tinta da pedra existe algumas formas possíveis, mas, basicamente podemos obtê-la pela trituração ou pelo lixamento. Na beira do rio raspamos contra o chão, perto de uma pequena poça d'água e produzimos a tinta, mas, dessa forma não se pode transportar a tinta feita. Pela trituração, os grãos, por mais finos que sejam, ainda tornam a tinta grossa, e rapidamente encharcam-se as cerdas do pincel, prejudicando a precisão da pincelada.

O método escolhido foi lixar manualmente. Para o trabalho com uma escala pequena, usei uma lixa de parede número 120 envolta em um pedaço de madeira para dar firmeza ao contato com a lixa. O pó que cai é recolhido e depois peneirado. Daí se obtém o pigmento, e, a partir dele, é possível fazer a tinta equivalendo com os demais elementos.

Na teoria da pintura, sabemos que a tinta é composta de pigmento, diluente e aglutinante. Com a experiência da ardósia, pude perceber que a relação entre o suporte poroso da pedra e o pigmento, também poroso, tem um resultado satisfatório de impregnação, sendo quantidades e dimensões pequenas, como no experimento em questão, com um suporte de 50x60cm.

Como quem trabalha uma aquarela em barra, neste caso, em pó, pode-se acrescentar um pouco de água na medida em que se queira dar tons mais diluídos na pincelada. O mesmo procedimento eu fiz para os ocres amarelados, sem qualquer diferença, exceto pelo fato de que a pedra amarela, em geral, parece ser levemente mais argilosa, o que a torna mais fácil de ser lixada.

Para atingir a coloração escura, usei carvão mineral. Desenhando e esfumando o carvão sobre a pedra, conseguimos chapar com facilidade. A técnica do esfumato é fundamental para dar uniformidade ao tom, pois o carvão sobre o suporte poroso precisa do ato físico de ser esfregado e, no caso de fixação definitiva, do aditivo químico do verniz. Eu usei o carvão em bastão para contornar as figuras, e, em pó, raspado com uma gilete, sobre a superfície para preencher aéreas maiores, como o fundo da pedra (Figura 164).

**Figura 164** - Detalhe de entalhe cromado



Foto: do autor

Depois de desenhar, entalhar e aplicar todos os pigmentos, usei o verniz *spray* para fixar. Percebi que, após a aplicação do produto, as cores foram levemente escurecidas, numa espécie de filtragem em que as áreas que eram brancas passaram a ficar beges, ou cinzas.

O fato de a pedra ter uma coloração clara é interessante porque, como sabemos, na teoria da cor, o branco é a que exerce mais peso sobre todas as outras, devido ao seu alto poder de contraste. Trabalhar qualquer tonalidade sobre a pedra, e, depois raspar, arranhar ou cavar, reencontrando a cor clara por meio do entalhe, é um recurso fundamental para conferir expressividade na linguagem do relevo policromado (Figura 165).

Neste caso, é interessante notar que a escolha desse tipo de pedra amplia a quantidade de tipos de pedras passíveis de serem trabalhadas artisticamente, uma vez que a procura por pedras do tipo desenho é maior, e a torna cada vez mais rara de ser achada na pedreira. Logo, este recurso pode ser uma alternativa interessante do ponto de vista de manter a sustentabilidade do uso artístico da ardósia da Chapada.

Assim, usei uma pedra que tradicionalmente não é usada para fins artísticos e pude agregar valor poético, histórico e estético em um pedaço de pedra que seria usado para compor um piso. O trabalho fotografado e digitalizado também foi usado como matriz infográfica para a produção de mais de dois mil exemplares de uma revista, que se disseminou como um dos principais produtos desta pesquisa. O pétreo, não mais inerte, para sempre arte.

**Figura 165** – Arte da capa da revista ODU disposta para fotografia (40x60cm)



Foto: do autor

Com o trabalho feito sob encomenda para a Revista ODU, pude criar algumas gravuras contemplando os meus principais métodos de criação e os assuntos que mais me motivam a criar: oralidade e contra-colonialidade. A escolha do que representar sempre foi uma questão fundamental e, para mim, tem um diálogo com o propósito da técnica.

A gravura em suas interações com a literatura e as publicações, ainda que possa ser vista como um valor utilitário, como ilustração, é, para mim, um terreno aonde a arte pode ser publicada e alcançar o público, representar conceitos e personalidades relevantes. No caso da Revista ODU, a construção da capa trouxe a oportunidade de publicar a presente pesquisa em um suporte que alcançou diversos pontos de cultura, quilombos e aldeias, além de estar presente na internet e ser contextualizada em uma dissertação de mestrado.



#### 4.6 A GALERIA SOAR

No intuito de imergir no campo da pesquisa, foi necessário e, fundamental, o retorno à Chapada Diamantina. Próximo à realidade que me inseriu na arte, pude observar e constatar alguns indícios da presença da arte na minha formação, desde criança, e, então, como pesquisador pós-graduando resolvi que seria necessário me apresentar à comunidade local de uma forma adequada. Por isso, decidi abrir um espaço na cidade de Lençóis que trouxesse ao público um panorama da minha atuação como artista profissional e pesquisador.

A pandemia da COVID-19 alterou as perspectivas do mundo inteiro com o advento do isolamento social. No meu caso, forçou a minha permanência no interior do Estado, e logo tive que realizar uma mudança de todo meu acervo, da capital Salvador para o interior. O intuito de manter minha produção exposta, somado à necessidade de cuidado com o acervo impulsionou o surgimento da Galeria Soar (Figura 166). A questão da acomodação da obra de arte é um fator que precisa ser levado em consideração, e, pensando nisso, fui ao encontro de uma solução que suprisse essa e outras demandas: acomodar obras de arte, mostrar a pesquisa à sociedade e criar um ponto de cultura no interior do Estado.

Diversos eventos aconteceram na galeria favorecendo a arte na cidade de Lençóis. Desde reuniões para a formação do atual Conselho de Cultura do Município, produção e lançamento de livros, exibição do Panorama Internacional de Cinema como sala itinerante do interior do Estado, apresentações musicais, cultura popular local, palestra de personalidades relevantes para a arte baiana e também representantes do poder público como a presidenta da FUNARTE Maria Marighella, quando esteve em Lençóis na sua campanha a deputada federal. Foram diversas manifestações artísticas em numerosos saraus movimentando a cultura local (Figura 167, 168) e se configurando como um verdadeiro ponto de cultura, sendo visitado por pessoas de várias partes do País e do mundo.

**Figura 166** - Fachada da Galeria Soar



Foto: Cristiano Feitosa

**Figura 167** - Noite de abertura da Galeria Soar



Foto: Cristiano Feitosa

Como serviço, além dos eventos pontuais citados anteriormente, a principal atividade é a exibição permanente das obras do meu acervo de artes visuais, incluindo diversos momentos da pesquisa transcritos nesta dissertação. A recepção do público e a apresentação das obras (Figura 168) orientam a experiência do visitante. Construí uma curadoria visando tornar acessível o entendimento do público sobre a origem do meu contato com a arte da

gravura, mencionando meus ancestrais, e uma série de referências que aparecem ao longo do material expositivo da Galeria Soar.

**Figura 168** – Evento de abertura da Galeria Soar



Foto: Cristiano Feitosa

Assim, o resultado desta pesquisa está acessível ao público em um espaço físico, que também é reportado ao ambiente das mídias digitais. Mas, sobretudo, está localizado em um sobrado em uma das ruas da cidade histórica aonde cresci e dei os primeiros passos. A Galeria Soar funciona como um ponto de irradiação de conhecimento sobre a arte da gravura, com destaque para as origens desse procedimento de entalhe que caracteriza um legado passado de pai pra filho. Toda essa história pode ser contada por meio de imagens que estão expostas em quatro salas, e que estão disponíveis ao público, inclusive para venda, e com o atendimento de visitas guiadas e gratuitas.

Entre as publicações da Galeria Soar está o meu primeiro cordel devidamente metrificado e orientado pelo grande cordelista e membro da Academia Brasileira de Cordelistas, Antônio Ribeiro da Conceição, o grande mestre Bule-Bule, que analisou o texto quando o visitei em sua residência, em Camaçari. Ele, o grande conhecedor da tradição, me orientou com a simpatia de um velho amigo poeta, o que, para mim, é uma honra incomensurável. O texto Lençóis, nos versos do artista da Boa Vista (Figura 169) apresenta um resumo dos propósitos que me moveram a criar a galeria e a conceber um meio original de fazer uma homenagem à cidade aonde dei os meus primeiros passos para a vida, e para a arte.

Figura 169 - Capa de Livreto de Cordel (30x20cm)



Foto: Virgínia Fujiwara

Foi neste chão pedregoso  
Dos tempos imemoriais  
Por onde a humanidade  
Deixou traços ancestrais  
Nessas rupestres pinturas  
Ou relevos de ranhuras  
Em sítios que são portais

A razão se faz sensível  
Numa reunião de olhares  
Trazendo para as retinas  
Povos de tantos lugares

Como degraus da historia  
Nessa Páginas de memórias  
São rochas sedimentares

Berço de estorias antigas  
Nos leitos dos diamantes  
Em cada brilho nos olhos  
Que se fazem cintilantes  
Florescem velhas raízes  
De talhos sobre matrizes  
Lembrando quem veio antes

Os nativos payayas  
Viviam com seus parentes  
Nesta mata bem viçosa  
De verdes incandescentes  
Se defendendo da guerra  
Extraindo pão da terra  
Junto com seus descendentes

Está no traço da palha  
Pra fazer o bocapiu  
No jeito de conversar  
Descansar e no assobio  
Até no nosso trejeito  
Esta patente o jeito  
De alguém da beira do rio

No coração da Bahia  
De capricho original  
Com costume temperado  
No saber tradicional  
Está no meio do estado  
Preservando seu passado  
De valor atemporal

Terra bem cobiçada  
Por jagunços e coronéis  
Resolviam-se na bala  
Antes de virem papéis  
Acordar sobre os fatos  
Feito Horácio de Mattos  
Que viveu cenas cruéis

Polido, cedeu às armas  
Em acordo traidor  
Ficou a chapada irada  
Sem o cordial mentor  
Foi no largo dois de julho  
A trairagem sem barulho  
Numa esquina em Salvador

O estampido do tiro  
Em plena luz do dia  
De mãos dadas com a filha  
Entre as ruas da Bahia  
Longe da sua chapada  
Teve a vida arruinada  
Pela humana covardia

Abertas portas do céu  
Fogos no romper da aurora  
A escada de uma igreja  
Limpa por dentro e fora  
Fresco o cheiro de alfazema  
Inspira nascer um poema  
Dos colares da senhora

Sobre a pele enrugada  
Sinto traços do mistério  
Marcas da vida vencida  
Com sorriso e olhar sério  
De uma gente guerreira  
Amável e trabalhadeira  
De beleza e de critério

A beira do rio cheia  
Ao algodão enxaguado  
É dia que o garimpeiro  
Tem seu descanso sagrado  
Momento que a lavadeira  
Lhe Faz exhibir na feira  
O valor do seu legado

São cenas cotidianas  
No meio na natureza  
As águas se misturando  
Aos sorrisos e a incerteza  
Quem chega não quer ir embora  
Ou tenta adiar a hora  
Pra se nutrir de riqueza

Valores de coisas simples  
Transcendentes do real  
O corpo sendo lavado  
Do cascalho ao mineral  
Uma lugar muito elegante  
Onde aflora diamantes  
Da beleza natural

Cachoeira se derrama  
Em gotículas multicolor  
Abençoa irradiando  
Com pureza e frescor  
Aonde tudo prospera  
Quando cessa a espera  
Pra viver o nosso amor

O amor por essa gente  
Singela e valorosa  
Que Entalha sobre pedra  
Rostos que exalam prosa  
De dores e muita luta  
Iluminando esta gruta  
De uma lida dolorosa

A rua é testemunha  
Dos prazeres conquistados  
O sonho de Garimpeiros  
Filhos de lençóis lavrados  
Retornavam a miséria  
Depois de virar pilhéria  
Os brilhantes bamburrados

A cidade foi crescendo  
Em função da sua fama  
Diamante a flor da terra  
Antes da draga e da lama  
Encontrado em pleno leito  
Um relicário perfeito  
Que o aventureiro ama

Ao lado do improviso  
Da vida do garimpeiro  
A cidade foi crescendo  
Com arquiteto e engenheiro  
Teve cenário ideal  
De grupo colonial  
Que escoava pro estrangeiro

Brilhantes e carbonato  
Por aqui era fluente  
A Europa se interessava  
Pela oferta sem concorrente  
E mandavam iguaria  
Ao coração da Bahia  
A sua principal cliente

E na casa do Rosário  
Em meio as borboletas  
Nasceu o acadêmico  
Da brasileira de letras  
Peixoto afamado  
Nos deixou um legado  
Da língua para a caneta

O oráculo de Afrânio  
São as trovas brasileiras  
E para a galeria  
O livro de cabeceiras  
Um relicário popular  
Em quarteto linear  
Para muitas brincadeiras

Esta cidade rainha  
Mais nobre em todo sertão  
Dona de um charme nato  
De rara localização  
Tornou-se a terra raiz  
Deste poeta feliz  
Por ser filho deste chão

Trago de verso um punhado  
Para apresentar de onde vim  
E como a vida me deu  
O que trago dentro de mim  
Com trabalho e muita arte  
Vou mostrar o meu quilate  
me permite ser assim

Neto de caminhoneiro  
De pai também Artista  
Quando eu cheguei aqui  
Ja tava no meio da pista  
Essa rota que me guia  
A fazer a poesia  
Prosperar nessa conquista

O meu pai me ensinou  
A desenhar e entalhar  
Nas pedras que meu avô  
Trabalhava a transportar  
E foi isso que originou  
Uma arte que vingou  
O Artesão do lugar

Faz-se porta retrato  
toda sorte de lembrança  
Essa arte de entalhe  
Que aprendi quando criança  
E levei pra faculdade  
Fiz meu nome com vontade  
E sentindo confiança

Sempre conectado  
Com as nuances da cultura  
Entalhando as superfícies  
Hora clara, hora escura  
Como meu traço originário  
o meu sincero relicário  
Trago em forma de gravura

Reúno ao redor de mim  
Faces representativas  
Olhar retratando a arte  
De imagem sempre viva  
Aludindo conhecimento  
Em seres de fundamento  
Sobre a consciência ativa

Faço rede entres pessoas  
teia multicultural  
Gravo o que é pertinente  
Politico e transcendental  
Emaranhados de beleza  
Encanto feito com destreza  
No louvor ao ancestral

Paro para reparar  
Contemplar com atenção  
Imagens contando história  
Nutrindo a imaginação  
Em cada nome citado  
O simbolo do legado  
Dissemina informação

Na Rua da Boa Vista  
Onde está a Galeria  
Exponho meu estandarte  
Um pontinho de cultura  
Com muita xilogravura  
E todo tipo de arte.  
(SOARES, 2022)

## 5 CONCLUSÃO

Chegar à conclusão de um trabalho de arte pode ser uma etapa de complexa resolução. Na arte escultórica do entalhe, como é a gravura, temos a lógica da redução, proveniente do desbaste, que nos facilita a ideia de alcançar a definição e os limites. Como para quem esculpe a pedra bruta, ou lapida um diamante, há o momento exato de finalizar a obra. Neste sentido, chegar à conclusão deste texto exigiu uma rigorosa seleção do que seria abordado essencialmente na escrita para contemplar o objeto de pesquisa, métodos de utilização, algumas experimentações poéticas e publicações.

Estão dentro do recorte que a pesquisa pôde abranger, a reflexão sobre o entalhe como gesto que me conecta com o ancestral ato de gravar; a busca pela origem do meu contato com a arte no reconhecimento do território, dos ambientes e das pessoas que colaboraram para que o uso da ardósia se tornasse uma tradição na Chapada Diamantina.

A pesquisa também possibilitou um estudo técnico, experimental e poético sobre um material peculiar, de conexão familiar, além de apresentar caminhos e métodos para serem desenvolvidos com a pedra, como possibilidade de expressão na contemporaneidade, singrando ambientes e linguagens entre o local e o virtual. Por meio de incursões na internet e em seminários *online*, e pelo uso de *softwares* de manipulação da imagem e da comunicação nas redes sociais, além do espaço físico de uma galeria de arte, foram várias as etapas da pesquisa até a exposição para o público.

Como resultado da pesquisa em artes, trago como contribuição dos meus estudos a proposição de uma modalidade de gravura de origem brasileira e, notadamente, nordestina. Após refletir sobre a etimologia das palavras “xilogravura” e “litogravura”, tão comuns nos estudos sobre técnicas gráficas, inauguro a denominação “itagravura” como forma de simplificar uma terminologia específica a este suporte advindo da pedra, da ardósia e do argilito. A possível nomenclatura “argilitogravura de alto-relevo” me pareceu um nome muito grande, por isso a simplifiquei para “itagravura”, valorizando o prefixo de origem tupi “ita” ao invés do latim/grego “lito”, que significa “pedra”.

Com isso, nasce uma terminologia específica para a conceituação de uma gravura original. A rocha entalhada e impressa sob o nome de itagravura afirma a procedência brasileira e valoriza um dos troncos linguísticos presentes na formação do povo brasileiro, o idioma tupi. Por tudo isso, tal nomenclatura coaduna-se com a linguagem do universo gráfico analógico e experimental, da técnica mista, da peça única à criação de série, do múltiplo, que são aspectos próprios da arte da gravura.



Foram diversas as formas de abordagem do objeto, ampliando possibilidades de transmitir um saber local em uma linguagem universal escrita. Por meio desta dissertação, a comunidade acadêmica pode ter conhecimento do suporte da ardósia da Chapada Diamantina, suas propriedades e algumas de suas potencialidades além da minha trajetória como artista gravador. Uma trajetória que apresenta seus princípios, mas que está em curso. A pesquisa identifica a origem, porém não circunscreve o fim, mas aponta alguns rumos que a experiência prática elucidou e comprovou a viabilidade de um campo vasto a ser desbravado.

Para a formatação do texto, tive que estipular um escopo geral do que foi produzido, e isso terminou por excluir várias outras produções que fiz ao longo do período do processo de pesquisa. Alguns movimentos criativos dos quais participei ou fometei advindos da natureza da gravura e do entalhe, embora tivessem relação com o assunto técnico, se distanciavam do objeto, por isso ficaram à margem e percebo que, futuramente, podem ser assunto para próximas pesquisas.

Principalmente porque a pedra - objeto dessa pesquisa - figurou como protagonista. No conjunto da minha obra gráfica, as pessoas têm tido mais relevância que os objetos. Porém, neste caso, precisei colocar o substantivo “pedra” antes dos sujeitos, ou seja, das pessoas, que, geralmente, são prioridade como temática nos meus trabalhos.

Logo, percebo que, como pesquisador, precisei me manter fiel ao objeto específico do estudo e citei apenas algumas outras manifestações do meu trabalho que foram coadjuvantes nesse processo. E que, embora tenha mantido o foco na pedra, optei por experimentar uma variedade de procedimentos mais do que me ater a um método eleito como o melhor. Pesquisas mais aprofundadas em cada um dos procedimentos podem gerar um resultado expressivo conforme a exploração das potencialidades de cada um dos métodos citados.

Considero uma possibilidade bastante viável o desenvolvimento de uma metodologia de ensino de preparação, produção e reprodução de itagravuras, seguindo os métodos citados na pesquisa, a fim de aplicar as técnicas propostas. O uso dessas pedras possibilitará o desenvolvimento de uma linguagem que pode ser assimilada por diferentes setores da produção gráfica, fortalecendo a estética da textura pétreia advinda da Chapada Diamantina, tão famosa pelas riquezas minerais e naturais.

Como pesquisador, pude entender mais sobre a vida, experimentar a prática absorvendo teorias e registrando, da minha forma, as nuances que percebi deste universo que diz respeito ao chão onde pisei, com quem aprendi, e que, por um bom motivo retornei a ‘minha aldeia’ no interior do estado da Bahia. Diante de referências de um passado muito antigo até um passado

recente, do qual emerge a minha ancestralidade, pude notar uma relação entre a história da humanidade e a minha própria.

Acredito no que faço, nos motivos que me levaram a gravar e, ainda mais, no que me impulsiona a continuar registrando por meio de um gesto, que é direto e objetivo, como a confecção de uma matriz do rosto de alguém, até uma forma mais argumentativa e literal por meio de texto como é a pesquisa em arte.

A realização deste texto é um feito que pavimenta definitivamente o legado que absorvi e que estou deixando para o futuro, juntamente com os valores de minha expressão. Uma etapa de minha vida como artista pesquisador está sendo concluída para que uma nova comece e novas perguntas possam surgir. Enfim, a busca por novas respostas impulsionará meus próximos passos na arte advinda do relevo, e na expressão daquilo que tem relevância sob a luz, bem como valores simbólicos e estéticos.

## REFERÊNCIAS

- ALELUIA, Mateus. Nós somos afrobarroco. **Revista ODU**, Salvador, v. 1, p. 53-58, abr, 2021.
- ANDRADE, Cici. Cosmoangola e a ginga na linha da kalunga. **Revista ODU**, Salvador, v. 1, p. 40-43, abr. 2021.
- CABOKAJI. **Cabokaji – tema**. Youtube, 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=rggH\\_ZOWmCE](https://www.youtube.com/watch?v=rggH_ZOWmCE). Acesso em: 27 jul. 2024.
- COSTELLA, Antonio. **Comunicação – do grito ao satélite**. 4. ed. Campos do Jordão Mantiqueira, 2001.
- COSTELLA, Antonio. **Breve história ilustrada da xilogravura**. São Paulo: Editora Mantiqueira, 2016.
- LEITE, J. R. Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Expressão e Cultura S.A, 1966.
- MELO, Itocovoouty. Memória-viva do nosso povo pataxó hã-hã-hãe. **Revista ODU**, Salvador, v. 1, p. 88-90, abr, 2021.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. 16. ed. Petrópolis, Vozes, 1987.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro, Campus, 1996.
- PEREIRA, Cleonilson dos Santos. Retomadas tupinambás. **Revista ODU**, Salvador, v. 1, p. 30-32, abr. 2021.
- SILVA, Orlando da. **A arte maior da gravura**. 1. ed. São Paulo, Espade, 1976.
- SOARES, Everaldo Barbosa. **Garimpeiro De Palavras**. 1. ed. Salvador JM Gráfica, 2024.
- SOARES, Artur. **Lençóis – Nos versos do Artista da Rua da Boa-Vista**. 1. ed. Lençóis, editora Soar, 2022.
- SOARES, Artur. **A saga do pandeiro encantado**. Youtube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mIjV2KP3BYo>. Acesso em: 28 jul. 2024.
- SOARES, Artur. **Depoimento dedinho do pandeiro**. Instagram, 2021. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/CQ\\_xXYypBS9/](https://www.instagram.com/p/CQ_xXYypBS9/). Acesso em: 28 jul. 2024.
- SOARES, Artur. **Stop-motion 1**. Instagram, 2019. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bz5jt0NFVqC/>. Acesso em: 28 jul. 2024.
- SOARES, Artur. **Stop-motion 2**. Instagram, 2019. Disponível em: [https://www.instagram.com/p/Bz5kA5\\_FK9N/](https://www.instagram.com/p/Bz5kA5_FK9N/). Acesso em: 28 jul. 2024.
- WEICKERT, Mariana. **Mariana Weikert mostra realidade das “Mulheres de Pedra”**. Domingo espetacular. Youtube, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4cA0MbGGg-8>. Acesso em: 27 out. 2024.