

## A GRAVURA NA REGIÃO SUL DO BRASIL: RESGATE DA HISTÓRIA POR MEIO DA MEMÓRIA DOS INTEGRANTES DE NÚCLEOS DE GRAVURA

*Morgenstern, Elenir;*

*Dr.<sup>a</sup>* Professora no Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade e no Curso de  
Design/UNIVILLE  
elenir.m@gmail.com

**RESUMO:** O artigo discorre acerca do projeto de pesquisa 'GRA (Questões históricas, sociais, culturais e estéticas, relacionadas à gravura contemporânea). A referida pesquisa, desenvolvida ao longo de quatro anos, centra-se na recuperação de aspectos da história da gravura artística, por meio do registro virtual (patrimônio cultural material) e do resgate da memória de alguns dos agentes envolvidos nas práticas dos clubes de gravura da região Sul do Brasil (patrimônio cultural imaterial). Em sua metodologia contempla a análise de documentos impressos e a captura de imagens e entrevistas orais (presenciais e online). Os principais resultados da pesquisa referem-se ao desenvolvimento de material virtual de apoio a aprendizagem.

**Palavras-chave:** memória, história, gravura.

**ABSTRACT:** The article is about the research project 'GRA (Historical, social, cultural and aesthetic issues related to contemporary printmaking). The research, developed over four years, focused on recovering the aspects of the artistic printmaking history, through the virtual registry (material cultural heritage) and rescuing the memory of some people involved on the clubs of printmaking practice in Southern Brazil (immaterial cultural heritage). Our methodology involved the analysis of printed documents, capturing

images and oral interviews (in person and online). The main results of the research refers to the development of material to support virtual learning.

**Keywords:** memory, history, printmaking.

## INTRODUÇÃO

A carência de pesquisas e publicações, atinentes aos processos gráfico-manuais, bem como a necessidade da academia em estar à frente, no que diz respeito a tal investigação, são fatores que atestam a relevância de investigações relacionadas à temática. Professores e estudantes, da disciplina Gravura (dos cursos de Design e Artes Visuais) e de disciplinas afins, que lidam com processos gráfico-manuais de reprodução da imagem, encontram dificuldades nas investigações de referentes bibliográficos e visuais (em termos históricos, sociais, culturais, estéticos...), devido à escassez de publicações nesta área. Em se tratando da história contemporânea, as dificuldades são ainda maiores. A gravura, em períodos anteriores, utilizada basicamente como veículo informacional, foi considerada, por muito tempo, como arte menor, sendo que o desenho, a pintura e a escultura, dominavam os compêndios didáticos. A partir da arte Moderna, com Picasso e Braque, entre outros, a gravura passou a ser agenciada como modo artístico em potencial. No entanto, o registro e disseminação teórica, acerca destas práticas, são insipientes. No Brasil, por exemplo, tem-se conhecimento de grupos de artistas, na própria região Sul do País, que desenvolveram relevantes pesquisas em gravura. Todavia, existe pouco material de registro e divulgação dessas práticas sociais, sendo seu acesso dificilmente disponibilizado à Academia (trata-se de catálogos e demais materiais produzidos para mostras locais, relativos a acervos itinerantes ou fixos).

Entendemos que a gravura configura-se em relevante modo de representação do social, ou seja, das práticas vivenciadas e cultivadas por determinados grupos. Por essa razão, consideramos que o registro de sua história, bem como o mapeamento de seu patrimônio material (tangível, ou seja, artefatos artísticos) e

imaterial (intangível, como as práticas e técnicas que passam a integrar a cultura de grupos específicos) é fundamental para constituição de nossa identidade cultural.

O presente artigo apresenta parte da experiência do projeto de pesquisa denominado ‘GRA (Questões históricas, sociais, culturais e estéticas, relacionadas à gravura contemporânea). A referida pesquisa, financiada pelo fundo de apoio a pesquisa (FAP) da UNIVILLE – Universidade da Região de Joinville, centra-se na investigação, registro e desenvolvimento de material virtual, de apoio as práticas de ensino, referente a questões estéticas e extra-estéticas (históricas, sociais, culturais...) relacionadas à gravura artística, em contexto contemporâneo. Atualmente, em sua quarta fase, o projeto explora duas frentes, readequando os focos de coleta, análise e desenvolvimento e agregando a elas uma nova perspectiva, que se traduz na experiência relacional com outros espaços e agentes produtores/gravadores que promovem a gravura artística. As novas metas, previstas para a quarta fase do projeto (considerando-se a escassez de material impresso e dificuldade de acesso que se apresenta) desdobram-se por meio de entrevistas orais e escritas (*in loco* e *online*), no intuito de se registrar a história de formação e desenvolvimento dos Núcleos/Clubes de Gravura da região Sul do Brasil, por meio do resgate da memória de alguns de seus agentes. Paralelamente, será realizado o registro imagético de produções gráficas desenvolvidas nestes espaços de fomento à gravura artística. Os resultados da pesquisa serão utilizados para o desenvolvimento de um vídeo-documentário e um Banco de imagens.

Abordamos, neste artigo, aspectos teóricos que tem fundamentado as reflexões do projeto GRA, ao longo de seus quatro anos e, ainda, esboçar alguns dados históricos, pertinentes a gravura desenvolvida na região sul do Brasil. Assim, discorreremos, na sequência, acerca das questões ‘gravura enquanto patrimônio cultural’, ‘abordagem antropológica da história da gravura’, ‘imagens como modos de representar o social’, e, ‘alguns dados históricos atinentes aos processos gráficos desenvolvidos na região sul do Brasil’.

## A GRAVURA ENQUANTO PATRIMÔNIO CULTURAL

### a. Os artefatos de gravura como patrimônio cultural material e imaterial

Os artefatos gráficos conhecidos como gravuras artísticas, desenvolvidas ao longo dos últimos 60 anos (arte contemporânea), junto aos clubes de gravura da Região sul do Brasil, relacionam-se com a cultura de nossa região, conforme nossa compreensão, principalmente por dois aspectos: constituem-se patrimônio material, representativo das práticas sociais de nossa região; carregam em si os saberes técnicos acumulados culturalmente, sendo estes aqui considerados como patrimônio imaterial. Neste subtítulo, explicitaremos alguns conceitos ligados ao termo ‘patrimônio’, a fim de evidenciar nossa ancoragem teórica.

A palavra ‘patrimônio’, segundo Choay[1], está originalmente ligada às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada, conforme a referida teórica, por diversos adjetivos (genético, natural, histórico, etc) que fizeram dela uma expressão nômade, ela segue hoje uma trajetória diferente e retumbante.

A expressão ‘Patrimônio histórico’, conforme descrição de Choay[2] designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras primas, das belas-artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e *savoir-faire* dos seres humanos.

De acordo com Canclini[3], entendemos que o patrimônio cultural expressa a solidariedade que une os que compartilham um conjunto de bens e práticas que os identifica, mas também costuma ser um lugar de cumplicidade social.

Teoricamente, é possível separarmos os termos ‘material’ e ‘imaterial’, no tangente ao conceito de patrimônio. Na prática, no entanto, os dois termos se entrecruzam. Como ‘patrimônio cultural material’ entendemos os artefatos tangíveis, como no caso as gravuras artísticas. Já o conceito de patrimônio imaterial, de acordo com Arruda[4], encontra-se associado, de forma ampla, nos documentos internacionais da Unesco, bem como nos nacionais, ao de ‘cultura

tradicional e popular'. Essa 'cultura tradicional e popular' é definida, como regra geral, nesses documentos, como "...conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem a expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social". Segundo o documento da UNESCO[5], as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de outras maneiras. Suas formas correspondem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes." Assim, como 'patrimônio imaterial' compreendemos as práticas culturais intangíveis que fazem parte da vivência de determinada sociedade ou grupo.

Os clubes de gravura, devido as suas práticas de atelier, configuram-se em espaços de troca de experiências técnicas que, com o passar do tempo, podem ser incorporadas ao estilo dos produtores artísticos. A carência de registros acerca destas produções, e dos diferentes modos de fazer, dificulta o recontar dessas histórias constituindo-se em amnésia cultural.

#### b. Memória coletiva e identidade

No percurso investigativo do projeto GRA, consideramos a memória coletiva, constituída por alguns integrantes dos clubes de gravura da região Sul do Brasil, fundamental para recontar a história da gravura. A problemática da memória, como escreve Menezes[6], vem se transformando nos últimos anos, em foco privilegiado de atenção, seja do ponto de vista das ciências biológicas, seja das ciências humanas. De acordo com o teórico, a memória está em voga não somente como tema de estudo entre especialistas, mas também como suporte aos processos de identidade[7]. Menezes alerta para o fato de que a memória, enquanto representação, está viva e atuante entre nós, porém seu *status* é extremamente problemático. Segundo este teórico, a crise da memória cria uma situação problemática no que diz respeito à documentação e a prática da história. Entendemos, enquanto pesquisadores do projeto GRA[8], que a identidade de uma sociedade ou de um grupo é fortalecida/configurada pelo registro de sua memória

cultural. Ou seja, o patrimônio cultural tangível e intangível, registrado, pode fortalecer a identidade cultural do grupo de produtores. Concordamos com Menezes que alerta para o fato de que a “amnésia social”[9] (entre outros fatores), configura-se em problema crucial para o ângulo da História. De fato, no caso da história da gravura, são poucas as pesquisas que teorizam as práticas, e raras as publicações a que temos acesso. Da mesma forma, entendemos, como escreve Menezes, que é relevante uma história da memória, que seria não apenas a história das teorias sobre a memória, mas se imbricasse nas práticas e representações rememorativas das sociedades e grupos. E, ainda, que a memória, como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional[10]. Destacamos, no entanto, que o resgate da memória coletiva constitui-se em um recontar da história e, portanto, faz intervir não apenas a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios. De acordo com Le Goff [11], o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada, quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam a ciência do passado e do tempo que passa (historiadores). Para Le Goff, estes materiais da memória podem apresentar-se sob duas formas principais: os monumentos, herança do passado, e os documentos, escolha do historiador. Assim, nossa escolha, enquanto pesquisadores do projeto GRA, é a segunda, ou seja, documentar a história e, nossa escolha, refere-se ao resgate da memória coletiva por meio de entrevistas orais e relatos escritos. Neste aspecto, os escritos de Maurice Halbwachs (em seu livro “A memória coletiva” são constantemente aproveitados durante a pesquisa do projeto GRA. Da mesma forma, as reflexões de autores como Alessandra Portelli (em suas ponderações acerca da ética na história oral) e Michel Pollack (em seu entendimento de que a memória é seletiva e nem tudo fica registrado) são fundamentais para refinarmos a metodologia prevista no projeto.

## ABORDAGEM ANTROPOLÓGICA DA HISTÓRIA DA GRAVURA

Quando nos propomos a realizar uma abordagem antropológica[12] da história da gravura (na região Sul do Brasil), optamos por seguir os passos que a sociologia da arte tem feito, nos últimos anos, dentro do campo da arte.

A sociologia da arte é o estudo das práticas e das instituições da produção artística[13]. O estudo sociológico[14] realizou um bom trabalho ao expor muitos dos elementos extra-estéticos[15] envolvidos no julgamento estético. A especificidade do juízo estético, e todos os grandes problemas da estética filosófica, só podem achar a sua solução numa história social do campo associada a uma sociologia das condições da constituição da atitude estética especial que o campo exige em cada um dos seus estados[16]. A sociologia da arte abriu uma perspectiva pela qual podemos compreender a construção social da arte e da cultura – seus praticantes, seu público, seus teóricos e críticos, e seus produtos[17].

A abordagem social da arte entende que uma obra de arte não é constituída somente por sua materialidade física, inclui também a vida, o mundo que a cerca e sua história[18]. Essa abordagem considera o universo simbólico do contexto histórico, em que a arte se encontra, não sendo possível isolá-la em sua estética ou estrutura formal, assim como não se pode acreditar que o objeto de arte é separado de sua estética[19]. O que a história social da arte procura descrever objetivamente é o fenômeno específico do trabalho artístico, que é singular, e algo que está fora dele, o seu contexto material e espiritual, que lhe é complementar [20].

Ainda que um campo de produção cultural tenha conquistado uma autonomia quase total em relação às forças e as demandas externas, como no caso das ciências mais puras, continua passível de uma análise propriamente sociológica[21]. Cabe, portanto, à sociologia estabelecer as condições externas a serem cumpridas para que se possa instaurar um sistema de relações sociais de produção, circulação e consumo (por exemplo, o campo científico ou um dado *subcampo* artístico) capaz de apresentar características sociais necessárias ao desenvolvimento autônomo da ciência ou da arte[22]. Cumpre ainda, à sociologia, determinar as leis de funcionamento, que caracterizam o campo artístico, definindo normas capazes de explicar a estrutura das produções simbólicas bem como suas

transformações[23].

Na pesquisa do projeto GRA, consideramos fundamentais dois autores que abordam o campo artístico pelo viés social: Pierre Bourdieu e Janet Wolff. Bourdieu aplica o princípio teórico antropológico, segundo o qual os códigos simbólicos produzidos e reproduzidos pelos grupos sociais adquirem significado quando aludidos às relações de força, que os tornam possíveis e necessários, em determinados contextos sociais. Janet Wolff apresenta a noção de arte como processo e do artista[24] como produtor. As incursões desses autores, que analisam a história da arte considerando seus artefatos como resultados de uma construção social em que fatores extra-estéticos são condicionantes, compõe as bases reflexivas e ações em meio ao projeto GRA.

#### AS IMAGENS: MODOS DE REPRESENTAR O SOCIAL

Também consideramos para as análises reflexivas do projeto GRA, outros dois autores que destacam o possível uso das imagens artísticas como ‘maneiras de representar as práticas sociais’, ou seja, modos de contar a história de uma determinada sociedade: Peter Burke[25] Howard S. Becker[26]. Esses autores examinam a aplicabilidade de imagens pelos sociólogos (no caso de Becker) e pelos historiadores (nos escritos de Burke), destacando certo preconceito, no uso da imagem, como fonte para os estudos da sociedade e da história. e

Burke destaca que, assim como os testemunhos orais e textuais evidenciam a história, o uso de imagens, em seus diferentes modos (pintura, gravura, fotografia...), pode configurar-se em processo científico documental na pesquisa histórica. Burke considera que as imagens podem constituir-se em evidência da história.

Esse autor questiona o enfoque estruturalista que se preocupa em lançar “fórmulas” na leitura de “códigos” (tidos como universais) padronizando, dessa forma, a interpretação de imagens variadas. Segundo Burke, o significado das imagens vincula-se ao contexto social de forma abrangente, considerando aí aspectos culturais e políticos, entre outros.



Becker, de forma análoga, interessa-se por todas as maneiras de falar acerca da sociedade e, por isso, concentra-se no trabalho representacional feito por outros tipos de trabalhadores, da mesma forma que verifica aqueles desenvolvidos por cientistas sociais. Esse teórico aplica-se no entendimento das formas variadas por meio das quais as pessoas tentam contar, a outras, o que sabem acerca de sua sociedade ou de alguma outra sociedade que as interesse.

De acordo com Beker, as imagens configuram-se em modos de representar o social. Para ele, levar em conta as maneiras como as pessoas que trabalham em outros campos – artistas visuais, romancistas, dramaturgos, fotógrafos e cineastas – e os leigos, representam a sociedade, revelará dimensões analíticas e possibilidades que a ciência social muitas vezes ignorou serem uteis em outros aspectos[27]. Beker denomina o produto de toda esta atividade, em todos os meios, de “relatos sobre a sociedade” ou “representações da sociedade”. Sua intenção é ver o que os problemas de diferentes meios têm em comum e quais soluções, que funcionam para um tipo de relato, podem auxiliar quando aplicadas a algum outro tipo. Em outros termos, objetiva verificar soluções para os problemas de descrição que um campo pode importar de outro[28].

No entender deste autor, os cientistas sociais sabem bem fazer o seu trabalho, e ele é adequado para muitos objetivos, mas suas maneiras não são as únicas. Destaca que seus próprios colegas de profissão, sociólogos e outros cientistas sociais – gostam de falar como se detivessem o monopólio da criação dessas representações, como se o conhecimento que produzem, a respeito da sociedade, fosse o único conhecimento ‘real’ acerca deste assunto. E, ainda, que gostam de fazer a afirmação, igualmente tola, de que as maneiras que possuem de falar sobre a sociedade são as melhores ou as únicas pelas quais isso pode ser feito de forma apropriada, ou que suas maneiras de fazer esse trabalho protegem contra todas as espécies de erros ‘terríveis’ que poderíamos cometer. Segundo Beker, esse tipo de conversa é apenas uma tomada do poder profissional clássica. Ou seja, argumenta que as restrições dos cientistas sociais, acerca do estudo da sociedade por meio de imagens, configuram-se em disputa de poder entre categorias profissionais.

Ao destacarem a desvalorização da imagem, em se tratando de interpretação

histórico-social, entre suas categorias profissionais, e ao proporem a possível análise de imagens como reveladoras de processos sociais e históricos, Burke e Beker podem nos ajudar a compreender como o campo da arte apreende o problema de uso das imagens.

Por fim, entendemos que a falta de reflexão, por parte do campo artístico, acerca dos aspectos extra-estéticos envolvidos na produção e interpretação das imagens, retrata um saber superficial acerca dos princípios teóricos e práticos aplicados às imagens. Esse conhecimento parcial, ou seja, voltado apenas para o objeto em si, impulsiona um emprego ‘intuitivo’ dos elementos integrantes das imagens, fundado nos usos comuns dos elementos visuais ou conceituais. Parte significativa das reflexões, oriundas do campo artístico, não concebe as produções visuais como reveladoras de processos sociais. Daí o fato de que as imagens, ao longo dos séculos, permanecem alvo de visões românticas (noção de gênio criador e obra criada, sob aura transcendental) em meio ao campo artístico.

#### DADOS HISTÓRICOS ATINENTES AOS PROCESSOS GRÁFICOS DESENVOLVIDOS NA REGIÃO SUL DO BRASIL

As práticas desenvolvidas junto aos centros ou núcleos de gravura, na região Sul do Brasil, são consideradas, por alguns teóricos, referenciais expoentes na História da Arte Brasileira contemporânea. No entanto, as pesquisas e publicações que referenciam esta parte da história, são ainda insipientes. Nos raros referenciais teóricos que temos acesso, ainda deparamo-nos com outro agravante: no geral, configuram-se em registros meramente historicistas que marcam datas e destacam artistas ou obras. Ou seja, trata-se da história do autor e da obra. Esses registros fundam-se numa concepção romântica acerca da figura do artista e da criação. O que pretendemos, enquanto pesquisadores do projeto GRA (atualmente em sua quarta fase), é verificar as questões extra-estéticas (sociais, culturais, filosóficas, políticas...) envolvidas na história de constituição e desenvolvimento dos núcleos de gravura na região Sul do Brasil.

Segundo Spinelli (2003) a história da arte brasileira registra e reconhece a

contribuição artística e a atuação política e ideológica dos grupos de gravura criados em Bagé (1948) e Porto Alegre (1950), no Rio Grande do Sul. De acordo com a mencionada autora, estes grupos marcaram o panorama nacional do pós-guerra, dando ênfase ao realismo e à temática regional e social bem como a democratização da arte. Spinelli argumenta que a consciência da responsabilidade social do artista e da arte, a serviço de um ideário, influenciou o resto do país, tornando o Rio Grande do Sul um pólo irradiador da gravura tanto como técnica de reprodução de imagens, quanto revolucionário meio de transmissão de mensagens (*Idem*).

#### a) Rio Grande do Sul

Em 1994, a partir de uma exposição de gravuras realizadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo, com a curadoria de Carlos Scliar, foi produzida uma publicação intitulada “Os Clubes de Gravura do Brasil” (1994). Nesta publicação, constam informações relevantes acerca da produção de artes gráficas no Sul do Brasil, principalmente nas décadas de 40 e 50 (op. cit. p. 5). No documento, Scliar relata seu contato com a gravura, na Europa, e discorre acerca da influencia, de tal experiência, na criação (ao retornar ao Brasil, ao lado de outros artistas e intelectuais), da Associação Amigos da Gravura, no ano de 1950, em Porto Alegre - que posteriormente seria denominado “Clube da Gravura”. Conforme Costella (1984), o Clube da Gravura, de Porto Alegre, comprometeu-se com ideologia de esquerda, orientando-se para uma linha estética de “realismo social”, explorando as temáticas regionais como tradições, costumes e festas. Entre seus integrantes estavam: Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Vasco Prado. Outros artistas igualmente expressivos que se aventuraram nesse campo de expressão foram: Tarsila do Amaral, Portinari e Lasar Segall.

Em outra publicação, em forma de catálogo, realizada pelo Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul (1997), encontra-se uma retrospectiva histórica acerca do processo gráfico do Rio Grande do Sul. O Núcleo foi fundado em 8 de outubro de 1984 no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Constituiu-se em Associação de Artistas Gravadores que atuam de forma independente, desenvolvendo as técnicas gráficas como Xilogravura, Linóleogravura, Calcografia, Litografia, Serigrafia, Gravura Digital (Infografia), e Eletrografia

(Spinelli, 2003). A sede do Núcleo de Gravura foi montada no Museu do Trabalho, onde permaneceu até maio de 2004. Atualmente a sede do NGRS está instalada no Solar Cívico Cultural Anes Dias, na Avenida João Pessoa nº 567, em pleno funcionamento.

#### b. Paraná

No Paraná foi fundado, em 1951, o “Centro de Gravura do Paraná”, orientando-se, segundo Costela (1984), pelo Clube de Gravura de Porto Alegre. Esse centro, como os demais ateliês de gravura, desempenhou um papel importante: reforçar o vínculo da arte com a realidade social brasileira (*Idem*).

Em 1989 foi inaugurado, na cidade de Curitiba, o “Museu da Gravura” que, segundo informações obtidas junto ao site “itaucultural”[29], conta com um acervo de cerca de 2.600 obras de artistas nacionais e estrangeiros, adquiridas por doações e compras. De acordo com a mencionada fonte, fazem parte do acervo obras de renomados representantes da arte moderna do século XX - Pablo Picasso (1881 - 1973), Louise Bourgeois (1911) e Andy Warhol (1928 - 1987) - e trabalhos de artistas brasileiros, como Oswaldo Goeldi (1895 - 1961), Amilcar de Castro (1920-2002), Cildo Meireles (1948), Mira Schendel (1919-1998), Poty (1924-1998).

O “Museu da Gravura”, criado na esteira da experiência do Clube de Gravura de Porto Alegre, está localizado em um edifício tombado pelo patrimônio histórico, o Centro Cultural Solar do Barão. Este museu, também denominado Casa da Gravura, de acordo com o site “itaucultural” (<http://www.itaucultural.org.br/>), está voltado para a gravura em suas diferentes modalidades - xilogravura, litografia, gravura em metal e serigrafia - divulgando as produções nacionais em geral e, sobretudo, novos nomes e visando a organização de exposições, pesquisas e realização de cursos e oficinas para incentivar a produção na área. De acordo com informações do mesmo site, além do setor de documentação, com informações sobre gravadores do Brasil e do exterior, o museu conta com biblioteca especializada e salas de exposições (para mostras de longa e curta duração). O setor educativo, segundo a mesma fonte, inclui cursos regulares, a cargo de artistas convidados e atendimento especial para escolas. As atividades de pesquisa articulam-se às mostras realizadas pela instituição, com peças do acervo, coletivas e/ou individuais. O Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, ao lado do Museu de

Arte Contemporânea do Paraná - MAC/PR, funciona como canal de divulgação da produção contemporânea, dedicando especial atenção aos artistas locais.

### c) Santa Catarina

Em Santa Catarina o itinerário ligado à arte da gravura não tem uma tradição, sendo ainda, de certo modo, uma iniciativa incipiente. Tendo iniciado na década de 80, com artistas oriundos de outros Estados, o Museu de Arte de Santa Catarina foi um dos incentivadores, promovendo oficinas e ateliês que revelaram alguns nomes, ao lado da chamada Editora Noa Noa, cujas experimentações deram origem ao Clube da Gravura de Florianópolis.

De acordo com site “agecom”[30], uma retrospectiva da história da gravura, em Santa Catarina, remete a um gravador austríaco que viveu em Blumenau e no Rio de Janeiro nas décadas de 1930 e 40. Na década de 1950, segundo a mesma fonte, um fervoroso divulgador da gravura do Rio Grande do Sul, passou por Florianópolis, transmitindo seus conhecimentos, mas não encontrou muitos seguidores. Motivado por obras do expressionismo alemão, e pela qualidade da gravura brasileira contemporânea, o catarinense Jayro Schmidt realizou trabalhos de gravura em madeira e metal, buscando uma prática coletiva para a gravura o que abriu caminhos para um núcleo de gravadores.

A década de 1980, como relata o site “agecom” (<http://www.agecom.ufsc.com.br/>) foi promissora para a gravura no Sul do País e o MASC viabilizou a implantação de uma oficina de litografia, em Florianópolis. Tal iniciativa gerou outras oficinas de gravura o que resultou na criação das Oficinas de Arte do MASC, a partir de 1983. Desde então, conforme a mencionada fonte, a gravura tornou-se um “movimento” no Estado, tendo revelado talentos de expressão e incentivado a criação de outros cursos e oficinas e o surgimento de novos grupos como o Clube de Gravura de Florianópolis.

Iniciando suas atividades em março de 2002, tem-se em Florianópolis, o Clube de Gravura “Gravar Gravando Gravura”. Trata-se de uma iniciativa gerada na UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), sob formato de projeto de extensão, coordenado pela professora Sandra Maria Correia Fávero. O projeto, conforme informações do site “agecom” (<http://www.agecom.ufsc.com.br/>) originou-se motivado pelo interesse que a gravura vem despertando tanto no

público universitário quanto no público que objetiva desenvolver sua poética voltando-se para a gravura como meio de expressão. Segundo informações do mesmo site, o clube de gravura “Gravar gravando gravura” promove encontros semanais, momento em que os participantes desenvolvem seus trabalhos voltando-se à construção de uma poética pessoal, aguçando a percepção na produção estética da gravura contemporânea desencadeadora de uma ação artística crítica e educativa, propondo-se à discussão e à reflexão sobre as questões dos conceitos que envolvem a gravura na contemporaneidade. O trabalho não se limita a uma prática dentro da oficina, mas também constitui uma prática de artistas em busca de espaço, enviando propostas para exposição divulgando a gravura contemporânea e a produção da universidade.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artigo apresentou aspectos da experiência do projeto de pesquisa denominado GRA (Questões históricas, sociais, culturais e estéticas, relacionadas à gravura contemporânea). Destacou que o foco do projeto, ao longo de quatro anos de desenvolvimento, centra-se na recuperação da história da gravura artística, por meio do registro virtual (patrimônio cultural material) e do resgate da memória de alguns dos agentes envolvidos nas práticas dos clubes de gravura da região Sul do Brasil (patrimônio cultural imaterial). Evidenciou que, em sua metodologia, a pesquisa tem contemplado a análise de documentos impressos, captura de imagens, e entrevistas orais (presenciais e online).

Os principais resultados, da pesquisa desenvolvida pelo projeto GRA, referem-se ao desenvolvimento de material virtual de apoio a aprendizagem. Este material está disponibilizado de forma *online*, junto ao *Blog* do projeto ([www.graburauniville.wordpress.com](http://www.graburauniville.wordpress.com)). Ao longo desses quatro anos de desenvolvimento, o material desenvolvido tem sido aplicado como referência a inúmeras proposições, ligadas as práticas de ensino e extensão, desenvolvidas na UNIVILLE. Todavia, pelo teor informacional resultante das investigações, nossa intenção, enquanto pesquisadores do projeto GRA, é que sua continuidade resulte

em benefícios para os demais órgãos de fomento à gravura e comunidade escolar regional. Assim, na fase da pesquisa, atualmente em desenvolvimento, investimos em estratégias que dêem visibilidade ao projeto, intensifiquem o acesso ao *Blog* e efetivem novas parcerias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS APLICADAS NA REVISÃO DE LITERATURA

- [1] CHOAI, Françoise. A alegoria do patrimônio. Estação liberdade: UNESP. São Paulo: 2006.
- [2] IDEM.
- [3] CANCLINI, Nestor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. In.: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: Iphan; n 23, p. 94-115, 1994.
- [4] ARRUDA, Gilmar. O patrimônio imaterial: a cidadania e o patrimônio dos 'sem eira nem beira'. In.: Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 10, n3,p.117-144, 2006.
- [5] 1989.
- [6] Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In.: Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas/organizadora Zélia Lopes da Silva. Ed. UNESP: FAPESP. São Paulo: 1999 p. 11.
- [7] Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit. 1999 p. 12.
- [8] Projeto de Pesquisa desenvolvido junto a UNIVILLE.
- [9] Meneses, Ulpiano T. Bezerra de. Op. cit. 1999 p. 21.
- [10] IDEM.
- [11] Ver GOFF, Jacques Le. Documento/monumento. In.: História e memória. Ed. Unicamp. Campinas: 1992 p.424.
- [12] BOURDIEU, op.cit., 2007, p. 287.
- [13] IDEM, p. 155.
- [14] CIPINIUK, Alberto. Subsídios para a distinção crítica da arte contemporânea e a arte pós-moderna. In.: Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA/AICA. São Paulo, p.24-26, 01 de maio, 2006.
- [15] IDEM.
- [16] IBDEM.
- [17] BOURDIEU, op., cit., 2007, p. 175, 176.
- [18] IDEM.
- [19] IBDEM.
- [20] CIPINIUK, Alberto. Subsídios para a distinção crítica da arte contemporânea e a arte pós-moderna. In.: Jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA/AICA. São Paulo, p.24-26, 01 de maio, 2006.
- [21] BOURDIEU, op., cit., 2007, p. 175, 176.
- [22] IDEM.
- [23] IBDEM.
- [24] WOLFF, Janet. A produção social da arte. Rio de Janeiro: Ed. ZAHAR, 1982.
- [25] BURKE, Peter. Testemunha Ocular. EDUSC. São Paulo: 2004.
- [26] BECKER, Howard S. Falando da Sociedade – Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social. Ed. Zahar. Rio de Janeiro: 2009.
- [27] IDEM.
- [28] IBDEM.
- [29] [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)
- [30] [www.agecom.ufsc.com.br](http://www.agecom.ufsc.com.br)



