UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

MESTRADO

IMPRESSÕES: UM OLHAR POÉTICO SOBRE MONTES CLAROS

NILZA ELIANE AFONSO DE SOUZA QUINTILIANO

GOIÂNIA - GO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÂO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

IMPRESSÕES: UM OLHAR POÉTICO SOBRE MONTES CLAROS

Nilza Eliane Afonso de Souza Quintiliano

GOIÂNIA – GO
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG

Q7i

Quintiliano, Nilza Eliane Afonso de Souza.
Impressões [manuscrito]: um olhar poético sobre Montes Claros, / Nilza Eliane Afonso de Souza Quintiliano, - 2014.
221 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2014.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Gravura – Poesia visual 2. Gravura em couro 3. Cultura visual – Montes Claros (GO). I. Título.

CDU 76 (817. 3)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÂO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

IMPRESSÕES: UM OLHAR POÉTICO SOBRE MONTES CLAROS

Nilza Eliane Afonso de Souza Quintiliano

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de Pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação, sob orientação do Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco.

GOIÂNIA – GO
2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[X] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Nilza Eliane Afonso de Souza Quintiliano					
E-mail:	nilzaquintiliano@gmail.com					
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? [X] Sim [ ] Não						
Vínculo empregatício do autor						
Agência de fomento:		Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais			Sigla:	FAPEMIG
País:	Brasil	UF:	MG	CNPJ:	21.949.888/0001-83	
Título:	Impressões: um olhar poético sobre Montes Claros					
Palavras-chave		Montes Claros. Identidade. Poética. Gravura.				
Título em outra língua:		Impressions: one look poetic about Montes Claros.				
Palavras-chave em outra língua:		Montes Claros. Identity. Poetic. Engraving.				
Área de concentração:		Arte; Cultura e Visualidades.				
Data defesa:		29/ 08 / 2014				
Programa de Pós-Graduação:		Arte e Cultura Visual.				
Orientador:	Prof. Dr. José César Teatini de Souza Clímaco.					
E-mail:	zecesargravura@gmail.com					
Co-orientador (a):*						
E-mail:						

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

_____ Data: _____ / _____ / _____

Nilza Eliane Afonso de Souza Quintiliano

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÂO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

IMPRESSÕES: UM OLHAR POÉTICO SOBRE MONTES CLAROS

Nilza Eliane Afonso de Souza Quintiliano

Dissertação defendida e aprovada em 29 de Agosto de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Cesar Teatini de Souza Clímaco
Orientador e Presidente da Banca FAV / UFG

Profª. Dra. Suely Lima Assis Pinto
Membro Externo - JATAÍ / UFG

Profª. Dra. Anahy Mendonça Jorge
Membro Interno FAV / UFG

Profª. Dra. Nei Clara de Lima
Suplente do Membro Externo

Profª. Dra. Alice Fátima Martins
Suplente do Membro Interno

Ao meu querido esposo Eiller.
Sem seu apoio seria muito mais difícil.

AGRADECIMENTOS

A Deus por me conceder saúde para superar as dificuldades;
Ao meu esposo Eiller pelo seu amor, carinho, apoio e dedicação incondicional;
À minha mãe Hilda pelo incentivo, orações e o perdão pelas minhas ausências;
Ao meu pai João Afonso, sempre presente... Para mim, um exemplo;
Ao professor José César Teatini de Souza Clímaco pelas orientações e apoio;
Aos professores colegas e amigos pelas significativas contribuições.
A todos meu eterno agradecimento.

A gravura – o uno – nasce de um "lugar entre", não é desenho, nem matriz,
nem reprodução: é entre-fase, entre-luz da matéria em transmutação.
Eclode do percurso do movimento desvelado pela mão
que habita a matéria com suas forças penetrantes.

(CARVALHO, 1994, p. 124).

RESUMO

Esta pesquisa apresenta reflexões sobre a investigação e a construção de uma poética em gravura baseada nas características e potencialidades do couro como material e suporte alternativo. Vinculada à linha de pesquisa, Poéticas Visuais e Processos de Criação, tem como tema Impressões: um olhar poético sobre Montes Claros. Constitui-se de pesquisa bibliográfica sobre o tema, pesquisa de campo, execução da técnica – gravuras em matriz de couro - análise e exposição das obras produzidas. O estudo propõe ainda, reflexões sobre a identidade cultural da cidade de Montes Claros, Minas Gerais, a partir de suas visualidades, buscando compreender de que forma a linguagem da gravura, uma poética construída através do couro, poderá representá-la e ainda, em que medida esses mesmos elementos detêm o poder de inventar, construir, confirmar, alterar e ou sustentar essa identidade.

Palavras-chave: Montes Claros. Identidade. Poética. Gravura.

ABSTRACT

This research presents reflections on the investigation and construction of one poetic in engraving based on the characteristics and potential of the leather as a alternative material. Linked to line search Poetics Visuals and Process of creation has as its theme, Impressions: one look poetic about Montes Claros. It consist research of bibliographic on the subject, field research, the technique - engravings on matrix of leather - analysis and display of works produced. The study also proposes reflections on the cultural identity of the city of Montes Claros - MG from their visualities, searching to understand, how the language of the engraving, a poetic construction through the leather can to represent the city and also to what extent these same elements have the power to invent, build, confirm, alter and or sustain this identity.

Keywords: Montes Claros. Identity. Poetic. Engraving.

INDICE DAS IMAGENS			PAG
Imagem	01	Vista aérea de Montes Claros. Foto: Fábio Marçal/ Arquivo. Disponível em: http://bemnanet.com.br/noticias. 2014.	36
Imagem	02	Vista parcial de Montes Claros. Mirante do bairro Ibituruna. Foto Nilza, 2014.	36
Imagem	03	Vista parcial de Montes Claros - Alto dos Morrinhos. Foto Nilza, 2014.	37
Imagem	04	Vista parcial de Montes Claros. Parque da Sapucaia. Foto Nilza, 2014.	37
Imagem	05	Brasão de armas do município de Montes Claros e seu emblema representativo. http://www.montesclaros.mg.gov.br 2014.	39
Imagem	06	A bandeira Municipal. Disponível em: http://www.montesclaros.mg.gov.br. 2014.	39
Imagem	07	Praça da Matriz. Disponível em: www.norbal.org 2014.	41
Imagens	08 a15	Florada da “Barriguda”. Fotos Nilza. 2014.	43
Imagens	16 e17	Antigo Colégio Tiradentes. Fotos Nilza 2014.	44
Imagens	18 e19	Casarão antiga Escola Normal. Fotos Nilza 2014.	44
Imagem	20	Igreja Matriz de Nossa Senhora e São José. Foto Nilza 2014.	45
Imagem	21	Igreja Nosso Senhor do Bonfim “Igreja dos Morrinhos”. Foto Nilza 2014.	45
Imagem	22	Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida. Foto Fábio Marçal. Disponível em: <www.montesclaros.mg.gov.br.	45
Imagem	23	Detalhe arquitetura da Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida. Foto Nilza 2014.	45
Imagens	24 a 29	Os Santos homenageados na Festa de Agosto e os Reis, Rainhas e Princesas de acordo com suas respectivas cores: O Azul de Nossa Senhora do Rosário; o Rosa de São Benedito; e o Vermelho do Divino Espírito Santo. Fotos Nilza 2012 / 2013.	46
Imagem	30	“Mestre Zanza”. Foto Nilza 2013.	47
Imagem	31	“Mestre João Farias” e seu grupo. Foto Nilza 2013.	47
Imagem	32	“Mestre José Expedito” e seu grupo. Foto Nilza 2013.	47
Imagens	33 a 38	Grupos e dançantes da Festa de Agosto. Na sequência: Catopês, Marujos e Caboclinhos. Fotos Nilza 2012/ 2013.	48
Imagens	39 a 42	Marcas e cicatrizes encontradas no couro – Sola. Fotos Nilza 2012.	76
Imagens	43 e 44	Impressão em relevo s/ papel *Layout* 180 gr. Marcas e cicatrizes couro - Sola. Fotos Nilza, 2014.	76
Imagem	45	O artista Mark Evans e sua obra. Disponível em: <http://abduzeedo.com.br 2013.	79
Imagem	46	Peças de couros diversos. Foto Nilza 2013.	81
Imagem	47	Peça de couro – Sola. Foto Nilza 2013.	81
Imagem	48	Alguns tipos de couros encontrados no comércio de Montes Claros. Fotos Nilza 2013.	82
Imagem	49	Ciranda do Divino. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *C. Aq. Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	86

Imagem	50	Ciranda do Divino. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro texturizado. Foto Nilza 2014.	87
Imagem	51	Ciranda do Divino. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro Lurex dourado. Foto Nilza 2014.	88
Imagem	52	Divino Espírito Santo. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Design Ice White* 250 gr. Foto Nilza 2014.	89
Imagem	53	Divino Espírito Santo. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro – Sola. Foto Nilza 2014.	90
Imagem	54	Divino Espírito Santo. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro metalizado. Foto Nilza 2014.	91
Imagem	55	Nossa Senhora do Rosário. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Design Ice White* 250 gr. Foto Nilza 2014.	92
Imagem	56	Nossa Senhora do Rosário. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel *Canson Aquarela* 300 gr. Foto Nilza 2014.	93
Imagem	57	São Benedito. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Design Ice White* 250 gr. Foto Nilza 2014.	94
Imagem	58	São Benedito. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel *Canson Aquarela* 300 gr. Foto Nilza 2014.	95
Imagem	59	Catopê. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela* 300 gr. Foto Nilza 2014.	96
Imagem	60	Catopê. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel Gofrete Branco 180 gr. Foto Nilza 2014.	97
Imagem	61	Catopê. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro texturizado. Foto Nilza 2014.	98
Imagem	62	Chapéu de Marujo. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	99
Imagem	63	Caboclinhos. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro texturizado. Foto Nilza 2014.	100
Imagem	64	Caboclinhos. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	100
Imagem	65	Princesas. Gravura em Couro. . Impressão em relevo s/ papel *Layout* 180 gr. Foto Nilza 2014.	101
Imagem	66	Detalhe Pena de Pavão I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Layout* 180 gr. Foto Nilza 2014.	102
Imagem	67	Detalhe Pena de Pavão II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	103
Imagem	68	Detalhe Pena de Pavão II. Gravura em Couro. Impressão em relevo sobre couro texturizado. Foto Nilza 2014.	104
Imagem	69	Igreja Nosso Senhor do Bonfim “Igreja dos Morrinhos”. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Infinity* 310 gr. Foto Nilza 2014.	105
Imagem	70	Igreja Nosso Senhor do Bonfim “Igreja dos Morrinhos”. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel *Infinity* 310 gr. Foto Nilza 2014.	106
Imagem	71	Torre da Matriz. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Fine Face* 180 gr. Foto Nilza 2014.	107

Imagem	72	Torre da Matriz. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel *Mi- Tientes* 180 gr. Foto Nilza 2014.	108
Imagem	73	Torre da Matriz. Gravura em Couro. Impressão simultânea em oco e em relevo s/ papel *Fine Face* 180 gr. Foto Nilza 2014.	109
Imagem	74	Detalhe torre da Matriz II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Fine Face* 180 gr. Foto Nilza. 2014.	110
Imagem	75	Detalhe torre da Matriz II. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel *Canson Mi- Tientes* 180 gr. Foto Nilza 2014.	111
Imagem	76	Detalhe torre da Matriz I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	112
Imagem	77	Detalhe Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Gofrete branco* 180 gr. Foto Nilza 2014.	112
Imagem	78	Coreto da Matriz. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/papel *Canson Aquarela* 300 gr. Foto Nilza 2014.	113
Imagem	79	Mercado Velho I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	114
Imagem	80	Mercado Velho II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	114
Imagem	81	Detalhe arquitetura do casarão. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/papel *Telado Opalina* 240 gr. Foto Nilza 2014.	115
Imagem	82	Gradil do Casarão. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/papel *Design* 200 gr. Foto Nilza 2014.	116
Imagem	83	Gradil do Coreto. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Design* 200 gr. Foto Nilza 2014.	116
Imagem	84	Detalhe Janela I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/papel *Casca de Ovo* 180 gr. Foto Nilza 2014.	117
Imagem	85	Detalhe Janela I. Gravura em Couro. Impressão em oco s/papel *Canson* 180 gr. Foto Nilza 2014.	118
Imagem	86	Detalhe Janela II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Casca de Ovo* 180 gr. Foto Nilza 2014.	119
Imagem	87	Detalhe Janela III. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Layout* 180 gr. Foto Nilza 2014.	120
Imagem	88	Ornamento em relevo. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Telado* 180 gr. Foto Nilza 2014.	121
Imagem	89	Ornamento em relevo I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Layout* 180 gr. Foto Nilza 2014.	122
Imagens	90	Ornamento em relevo II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ p. *Casca de Ovo* 180 gr. Foto Nilza 2014.	122
Imagem	91	Ornamento em relevo II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro - sola. Foto Nilza 2014.	122
Imagem	92	Ornamento em relevo - Casarão dos Maurício. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel casca de ovo 180 gr. Foto Nilza 2014.	123
Imagem	93	Portal Casarão dos Maurício. Gravura em Couro. Imp. em relevo s/papel *Layout* 180 gr. Foto Nilza 2014.	124

Imagem	94	Bandeirolas. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela* 300 gr. Foto Nilza 2014.	125
Imagem	95	Carro de boi. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Casca de Ovo* 180. Foto Nilza 2014.	126
Imagem	96	Carro de boi. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro liso. Foto Nilza 2014.	126
Imagem	97	Pote de barro. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Línea Bright White* 250 gr. Foto Nilza 2014.	127
Imagem	98	Pequizeiro. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Gofrete branco* 180 gr. Foto Nilza 2014.	128
Imagem	99	Flor do Pequi. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	128
Imagem	100	Fruto do Pequi. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	129
Imagem	101	Pequi. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	129
Imagem	102	Flor Maracujá. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Línea Bright White* 250 gr. Foto Nilza 2014.	130
Imagem	103	Flor Flamboyant. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr. Foto Nilza 2014.	130
Imagem	104	Trançado de Taquara. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Telado Opalina* 240 gr. Foto Nilza 2014.	131
Imagem	105	Bananeira. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Design* 200 gr. Foto Nilza 2014.	131
Imagem	106	Fibra de coco II. Gravura em couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Desenho* 180 gr. Foto Nilza 2014.	132
Imagem	107	Fibra de coco II. Impressão em oco sobre couro camurça. Foto Nilza 2013.	132
Imagem	108	Fibra de coco II. Gravura em couro. Impressão em relevo s/ couro metalizado. Foto Nilza 2014.	133
Imagem	109	Fibra da bananeira. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Canson Design* 200 gr. Foto Nilza 2014.	133
Imagem	110	Fibra do coco I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Fine Face* 180 gr. Foto Nilza 2014.	134
Imagem	111	Crochê da Dindinha. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel *Opalina Telado* 240 gr. Foto Nilza 2014.	135
Imagem	112	Crochê da Dindinha. Impressão a seco s/papel. Foto Nilza 2014.	136
Imagem	113	Crochê da Dindinha. Impressão a seco sobre couro camurça. Foto Nilza 2014	137
Imagem	114	Detalhe Crochê da Dindinha. Impressão a seco s/couro camurça. Foto Nilza 2014.	138
Imagem	115	Crochê da Dindinha I. Impressão a seco s/couro camurça. Foto Nilza 2014.	138
Imagens	116 / 121	Primeiras experiências com o couro. Fotos Nilza 2013.	176
Imagens	122 / 125	Processos de preparação da sola. Fotos Nilza 2013.	178
Imagens	126 / 127	Processo de transferência do desenho – Carbono. Fotos Nilza 2013 / 2014.	185

Imagens	128 / 129	Processo de transferência do desenho - Frottage. Fotos Nilza 2013 / 2014.	185
Imagens	130 / 135	Processos de preparação das matrizes. Fotos Nilza 2014.	188
Imagens	136 / 139	Materiais e processos de entintagem. Fotos Nilza 2014.	191
Imagens	140 / 141	Produção dos registros. Fotos Nilza 2014.	192
Imagem	142	Prensa para gravura em metal. Foto Nilza 2014.	192
Imagem	143	Processo de limpeza. Foto Nilza 2014.	195
Imagens	144 / 147	Sequência do processo das gravuras. A fotografia original; A foto manipulada no computador; A matriz em couro – Sola; A gravura impressa. Fotos Nilza 2014.	196
Imagens	148 / 159	Materiais utilizados durante o processo de produção das gravuras. Fotos Nilza 2014.	197
Imagens	160 / 201	Matrizes; Ferramentas e Impressões. Fotos Nilza 2014.	198 205
Imagens	202 / 206	Exposição “Impressões: um olhar poético sobre Montes Claros”. FAV / UFG. Fotos 202 a 204, Nilza, 2014. Fotos 205 e 206, Suely Queiroz, 2014.	219 221

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 15
CAPÍTULO I 28
CONTEXTUALIZANDO IDENTIDADE E CULTURA 28
O homem e a construção de uma identidade 28
Montes Claros: uma identidade construída através de suas visualidades 33
Montes Claros: 157 anos de história 36
Por que Montes Claros? 40
A gravura como confirmação e afirmação de uma identidade 49
Cultura: registro de uma história 54
CAPÍTULO II 58
POÉTICA E GRAVURA: UM PERCURSO METODOLÓGICO 58
Contextualizando metodologia, poética, gravura e cultura 59
Conexões e cruzamentos 69
CAPÍTULO III 70
O COURO E SUAS POSSIBILIDADES EXPRESSIVAS 70
O couro e os processos de manufatura 71
O couro e suas especificidades 74
O couro como material alternativo 78
O couro e sua classificação 80
O couro e suas possibilidades estéticas 83
CAPÍTULO IV 86
MONTES CLAROS: IMPRESSÕES TRADUZIDAS ATRAVÉS DO COURO 86
Ensaio visual – "Courogravura" 86
Gravura e técnica 142
O computador e a imagem 145
Fotografia – uma "escrita de luz" 148
"Courogravura": Processos de criação 152
"Impressões" de Montes Claros 153
Montes Claros: contextos culturais e regionais 160
Processo poético: a primeira impressão é a que fica 174
A obra em processo 177
CONSIDERAÇÕES FINAIS 206
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 211
SITES PESQUISADOS: 217
ANEXO – Exposição FAV / UFG. 219
"Impressões: Um olhar poético sobre Montes Claros" FAV / UFG. 219

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe uma reflexão sobre o processo de criação em gravura, uma poética construída a partir do couro. Nosso interesse pela gravura começa a partir de experiências vivenciadas na graduação e vem se firmando no decorrer do tempo no trabalho com a disciplina Gravura no Curso de Artes Visuais da Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes.

A gravura é uma linguagem fascinante. Como manifestação artística e popular, possui todas as características que fazem dela um importante meio de comunicação, expressando o cotidiano das pessoas, sua história, seus costumes, sentimentos e crenças, sendo ao mesmo tempo capaz de educar, formar opiniões, divulgar fatos e informações retratando a cultura de uma época. Acompanhando sua trajetória, percebe-se que ela demonstrou ser uma das técnicas mais eloquentes em momentos específicos da história, caracterizados por crises ou grandes mudanças e, mesmo assim, foi capaz de resistir, permanecendo viva na contemporaneidade pela força de suas imagens.

Para Herskovits 1986,

> A história da gravura está ligada, na sua origem, a história da escrita e do livro. O homem, desde seus primórdios, gravava imagens. A princípio, o contorno de sua mão na parede das cavernas, depois sobre superfícies de barro, pedra, metal, peles de animais e cascas de árvores. Na tentativa de expressar-se, o homem criou diferentes códigos a fim de registrar fatos da vida cotidiana, divulgar o conhecimento e transmitir a religião. De fato, as linguagens evoluem da representação pura aos signos. E os primeiros documentos encontrados, gravados em pedra ou tabuletas de barro, se referem a fatos históricos, códigos de conduta ou são registros de conhecimento (HERSKOVITS, 1986, p. 89).

Herskovits (1986, p.91) complementa: “A gravura nasceu, assim, sob o signo da multiexemplaridade e não propriamente como uma arte. Estreitamente ligada à sua utilidade: a multiplicação da escrita”. A gravura pode ser considerada como um veículo de multiplicação e reprodução de imagens, assim como de

ideias e conhecimento. Segundo Martins (1998, p. 34-35), “antes mesmo de saber escrever, o homem expressou e interpretou o mundo em que vivia pela linguagem da arte”.

De acordo coma a autora, no fazer criador de projetar imagens, o artista pré-histórico, orientado por sua imaginação, forma imagens poéticas que expressam sua percepção. Retidas nas paredes da caverna aquelas imagens revelam um conhecimento que o homem construiu daquele mundo. E, nesse ato criador, apropriando-se *simbolicamente* daquele mundo, captura na *representação visual* algo que era dos animais selvagens, dando-lhes novos significados em *formas simbólicas.* Argumenta ainda que:

> [...] as obras dos artistas pré-históricos manifestam a vocação inventiva do homem e da sua mente criadora para interpretar a realidade. O desejo de compreender e apropriar-se dela leva o homem a tentativas de interpretação através da capacidade mental de simbolizar (MARTINS, PICOSQUE E GUERRA, 1998, p.36)

A gravura é uma linguagem que no decorrer de toda a civilização esteve presente, expressando aspectos da realidade e da imaginação do homem. Multiplicando suas ideias e conhecimentos, nos possibilita através de suas probabilidades técnicas e estéticas uma representação poética da cidade de Montes Claros – MG. Este estudo, vinculado à linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação, tem como tema – “Impressões: um olhar poético sobre Montes Claros”. Assim sendo, o principal objetivo desta pesquisa é a investigação do couro como suporte alternativo para a gravura.

Na construção de uma poética, o pesquisador constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. De acordo com Clímaco (2004),

> A realização de uma gravura envolve, necessariamente, dois momentos simultâneos e praticamente indissociáveis: um momento criativo, que compreende a elaboração de um desenho ou imagem realizada sobre uma determinada matriz e um segundo, técnico, que é o de sua execução sobre esta matriz (CLÍMACO, 2004, p.08).

Consideramos que para o bom desempenho do artista seja necessário que ele esteja inserido no seu tempo. Segundo Salles (2011), cientes da impossibilidade de se deparar com um ponto que possa ser determinado como origem e, convivendo com o ambiente no qual o processo esteja inserido, esse, naturalmente, se nutre e forja algumas de suas características. Cria-se, portanto, uma relação com o solo onde o trabalho germina. E quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico. E ainda,

> Em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único (SALLES, 2011, p. 40).

A cultura configura-se como fator relevante e importante tanto para a formação da identidade como do potencial criativo do homem. De acordo com Santaella (2003, p. 29), a "cultura, em todos os sentidos, social, intelectual ou artístico é uma metáfora derivada da palavra latina *cultura,* que, no sentido original, significava o ato de cultivar o solo". Segundo a autora, os sentidos conotativos de cultura não tardaram a aparecer. Cícero, por exemplo, já usava a expressão *cultura anima* cultura da alma, identificando-a com a filosofia ou a aprendizagem em geral. Santaella argumenta ainda, que a analogia com o crescimento natural esteja no coração do significado de cultura e não tem nada de arbitrário. A cultura é como a vida. Sua tendência é crescer, desenvolver-se, proliferar. A autora esclarece:

> As definições da cultura são numerosas. Há consenso sobre o fato de que a cultura é apreendida, que ela permite a adaptação humana ao seu ambiente natural, que ela é gradativamente variável e que se manifesta em instituições, padrões de pensamento e objetos materiais. Um sinônimo de cultura é tradição, o outro é civilização, mas seus usos se diferenciaram ao longo da história. Uma definição breve e útil é: a cultura é a parte do ambiente que é feita pelo homem. Implícito nisso está o

> reconhecimento de que a vida humana é vivida num contexto duplo, o habitat natural e seu ambiente social (SANTAELLA, 2003, p. 30-31).

Entendendo a cultura como dinâmica criadora, uma construção histórica, seja como concepção, ou dimensão do processo social, Santos (1994), pensa-a como um instrumento para compreender as sociedades contemporâneas. Eagleton (2005, p. 11) argumenta: “se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz”. Considera ainda que (p.184) se a cultura não é unicamente aquilo de que vivemos, ela também é, em grande medida, aquilo que vivemos.

A cultura, enquanto sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos, contribui para a formação das suas identidades e subjetividades. Para Sthur (2011, p.136), todos nós temos vínculos culturais porque vivemos e existimos dentro de grupos sociais. A forma como vivemos é influenciada por aspectos relativos à nossa própria identidade sociocultural, inserida em uma ou mais nações norteadas por questões globais. Portanto, nossa identidade cultural se dá a partir da troca e do diálogo com outras culturas, o que torna esse processo ágil e dinâmico.

Ostrower (2013, p.11) considera que: “[...] as culturas se acumulam, diversificam-se e se enriquecem. Ou então também, desenvolvem-se e, por motivos sociais, extinguem-se ou são extintas. Até poder-se-ia dizer que as culturas não são herdadas, são antes transmitidas”. E acrescenta que não há, para o ser humano, um desenvolvimento biológico que possa ocorrer independentemente do cultural, pois o comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos do grupo em que ele, indivíduo, nasce e cresce. Ainda para a autora (2013, p. 5), “a natureza criativa do homem se elabora em uma realidade social, em cujas necessidades e valorações culturais se moldam os próprios valores da vida”. No indivíduo confrontam-se, então, dois polos de uma mesma relação: a sua criatividade, que representa as potencialidades de um ser único, e sua criação que será a realização dessas potencialidades dentro do quadro de determinada cultura. Considera, portanto, os processos criativos na interligação dos dois níveis de existência humana: o nível individual e o nível cultural. E, sendo, a criatividade um potencial inerente ao

homem, e sua realização uma das suas necessidades Ostrower (2013), esclarece:

> Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse "novo", de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar (OSTROWER, 2013, p.9).

A Cultura Visual tem como objetivo estudar e investigar a "Imagem". Esses são como uma via de acesso ao conhecimento, pois estão sempre articulados a uma ideia, dizendo de pessoas e contextos. As imagens são textos visuais, elas têm vitalidade, seduzem e refletem o que pensamos, as nossas resistências, preconceitos. Elas dizem de mim e para mim.

A visualidade é parte integral da cultura e da história. Nesse contexto, Knauss (2006, p 98-99) observa: "As imagens pertencem ao universo dos vestígios mais antigos da vida humana que chegaram até nossos dias" e que, "não se pode deixar de reconhecer seu potencial de comunicação universal". Conforme o autor:

> [...] até a institucionalização do campo dos estudos visuais, o tema da história e das artes não era imediatamente associado à cultura visual. Assim, [...] o termo foi usado para promover uma interrogação original sobre os meios de expressão contemporâneos e sobre as relações entre produção visual e construção de identidades (KNAUSS, 2008, p. 158).

A cultura é tudo aquilo que vivemos, é o nosso dia a dia. A Cultura Visual amplia nosso leque de possibilidades, fazendo circular – autor – audiência - movimento. Enquanto houver ser humano haverá visualidade. Ela é dinâmica, não se amarra há um tempo, portanto, não se extingue, não morre se transforma. Não é pura, está sempre contaminada, ou seja, ampliada por outros textos, outras visões, opiniões, discursos e possibilidades.

A cultura visual busca discutir e tratar a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas principalmente buscando compreender o seu papel social.

> [...] as culturas das imagens além de mobilizar, cultuam o entretenimento e o lazer transformando-os em estilo de vida. As ideias, afetos e sentidos que nos acessam através dessas membranas móveis chamadas de imagens, nutrem o nosso imaginário, impactam e expandem nossas referências identitárias. Ao mesmo tempo em que mobilizam lazeres, elas também podem nos enclausurar em ficções, publicidades e entretenimentos inventivos e sedutores, povoados por modelos, heróis, ícones, avatares, celebridades, etc. (MARTINS; TOURINHO, 2012, p. 10).

As imagens nunca estão isoladas, elas suscitam relações. Devemos dialogar a partir do que temos das nossas concepções de mundo, do que nos caracteriza. Para Martins e Tourinho (2012, p. 11), buscar compreender as culturas das imagens de nosso tempo pode abrir caminho para entender a sociedade em que vivemos. Suas contradições, seus conflitos, seus dilemas educacionais e, sobretudo, seus medos, esperanças e utopias. Os autores complementam:

> Abordadas como artefatos educativos, as imagens podem articular informações, significados e valores que influenciam e até mesmo orientam/direcionam as pessoas a se posicionar em relação às ideias, a formar opinião sobre problemas e situações e, principalmente, a construir algum tipo de interação e compreensão sobre o mundo em que vivem. Podemos dizer que as práticas contemporâneas de ver e ser visto, caracterizadas pelo intenso convívio e exposição às imagens, são uma espécie de intercâmbio ou troca, de relação sensório-visual que pressupõe e exige algum tipo de negociação de informação, prazer e conhecimento (MARTINS; TOURINHO, 2012, p. 11).

Portanto, através do registro das imagens podemos pensar e construir conhecimentos históricos, científicos e ou culturais. Estabelecer relações com o cotidiano, a vida, a cultura, a arte e a estética e poder ainda identificar, resgatar, preservar e divulgar nossa cultura.

> [...] a mistura entre imagens não se restringe ao universo das artes. Embora aconteça nesse universo de forma privilegiado, faz também parte natural do modo como as imagens se acasalam e se interpenetram no cotidiano até o ponto de se poder afirmar que a mistura se constitui no estatuto mesmo da imagem contemporânea (SANTAELLA, 2013, p. 137).

A arte tem o poder de questionar, provocar, deslocar, interagir com o espectador. Na contemporaneidade conhecimentos, habilidades, materiais e tecnologias propiciam pesquisas e novas investigações. A obra caracteriza-se como resposta a um estímulo, em que o espectador é a peça-chave no seu processo de construção e apreensão.

Assim, o artista, movido por necessidades concretas sempre novas, busca na sua ação, no seu fazer criativo, compreender e interpretar fenômenos numa constante transformação e significados. E enquanto participante desse processo, esquadrinha um jeito próprio de criação, recorrendo ao seu acervo pessoal, ao seu patrimônio vivencial e emocional, a fatos de sua existência. De tal modo, articulando esses elementos, produz sua própria linguagem.

O ato criativo surge como algo original, assumindo um caráter que nos remete ao novo; espelha a visão pessoal do artista e está intimamente ligado á sensação de descoberta. Construindo e produzindo imagens poéticas, o artista redescobre e transforma a sua relação sensível com o mundo.

> [...] se o processo artístico é uma *criação* ou uma *descoberta*. Há os que, romanticamente, afirmam que a obra é resultado de uma criação absoluta do artista, o qual semelhante a um deus cava por si próprio a sua substância e realidade, devedor exclusivamente do prometeico ímpeto de seu gênio. De outra parte, há os que sustentam que, no fundo a obra já existe, e o artista não tem outra coisa a fazer senão procurar descobri-la: ela é uma realidade escondida, que o artista tem o privilégio de saber encontrar e desvelar (PAREYSOM, 1997, p. 189).

Atualmente, é notória a liberdade com que a arte contemporânea lida com técnicas, materiais, temas e procedimentos. Ostrower (2013) nos diz que em toda criação humana revelam-se certos critérios, que foram elaborados pelo indivíduo através de escolhas e alternativas.

Na busca dessas alternativas, diversos aspectos nos conduziram ao universo da gravura, e aí encontramos o fio condutor para dar margem á nossa inquietação. Porque Montes Claros e gravura? Porque gravura e Impressão? Como vincular gravura á cultura regional? E porque trabalhar com materiais alternativos? Diante de todos esses questionamentos, percebemos que ao

mesmo tempo em que esses elementos se encontram independentes, se apresentam totalmente entrelaçados, podendo ser trabalhados conjuntamente.

Em termos históricos a ação de gravar está presente na vida do homem desde os tempos mais remotos, com os nossos ancestrais pré-históricos e vem passando por várias mudanças com os novos meios de produção tecnológica. Para Afonso (2010, p 20), “no decorrer de sua própria história, a gravura conquistou um espaço significativo nas artes visuais, de diferentes formas em diferentes épocas”. A autora observa ainda que, atualmente – e já há algum tempo – as artes gráficas constituem-se, em geral, como uma das linguagens que são capazes de contribuir para a problematização das pesquisas poéticas de diversos artistas. A autora ressalta:

> Com o passar dos séculos, a gravura – técnica milenar de reprodução de textos e imagens – ganhou espaço significativo na produção visual de vários artistas, deixando de representar apenas uma técnica ou um desempenho artístico. Aos poucos, o uso da gravura para fins artísticos extrapolou sua própria função, a da reprodução, o que contribuiu para a ampliação considerável de seu potencial de linguagem artística, principalmente a partir do modernismo. As experimentações da vanguarda e seus desdobramentos posteriores transformaram a gravura em algo muito além da técnica; ela passou a ser também um modo de pensar do artista (AFONSO, 2009, p. 81).

Em se tratando de materiais, percebe-se também que, no decorrer da civilização, o ato de gravar se deu sobre as mais variadas superfícies como: couro, ossos, chifres, argila, casca de árvore, bambu e outros. Atuando sobre a matéria, o artista, independentemente de qual técnica esteja realizando, procura ampliar seus limites, seus horizontes, agregando novos valores e novas possibilidades. O dialogo, intenção – ação – matéria, gera o resultado, a obra. De acordo com Franco (2010, p. 103), “[...] historicamente é fácil perceber como os artistas que tiveram a coragem de explorar múltiplas possibilidades expressivas, voltaram renovados ao seu campo poético de origem, ou deixaram marcas importantes em outras áreas artísticas”.

Podemos então dizer que, no decorrer da história, a gravura, bem como suas técnicas, procedimentos, materiais, suportes e tecnologias vêm

sofrendo alterações, visto que, nas práticas artísticas contemporâneas novas alternativas são testadas, experimentados e ressignificadas. Para Bachelard (1994, p. 53-55), a gravura é a arte que, entre todas, não pode enganar. É primitiva, pré-histórica, pré-humana. É feita de movimentos primitivos, de movimentos confiantes, completos e seguros. E o traço então conduz massas, impele gestos, trabalha a matéria, confere a qualquer forma sua força, sua flecha, seu ser dinâmico.

Potencialmente, a linguagem da gravura caracteriza-se pela possibilidade de gerar imagens múltiplas. Durante muitos séculos, foi responsável pela difusão de informações e conhecimento. Os processos de gravura dialogam com diversas linguagens. Relacionando-a com a história do livro ou a fotografia, lá está ela, multiplicando e reproduzindo imagens. O diálogo com as novas tecnologias e os processos de impressão digital, trouxeram à gravura contemporânea novos desdobramentos, libertando-a da ditadura da técnica para renascer como conceito.

Como nos aponta Clímaco; Guimarães e Ambrizzi (2010, p. 19), o processo de gravura muitas vezes é dispendioso por causa dos materiais empregados. Torna-se necessário procurar, descobrir novos meios, novas formas e materiais de se trabalhar. E ao trabalhar os conceitos de arte contemporânea, esses devem estar vinculados a transformações de arte e ou a apropriação de materiais alternativos. Para tanto,

> Pode-se buscar a valorização dos recursos materiais de cada região através da pesquisa e de sua catalogação para conhecimento do potencial e significado cultural desses materiais. O uso desses recursos possibilita a inserção [...] na cultura popular e regional, além de trabalhar a consciência ambiental. Podem se classificar os materiais em aqueles obtidos nos recursos naturais e as sucatas, resíduos industriais ou naturais que são descartados pelo homem como lixo. A sua apropriação, no contexto da arte, se constitui no uso do objeto utilitário para finalidades diferentes de sua origem (CLÍMACO; GUIMARÃES; AMBRIZZI, 2010, p.19).

Ainda segundo os autores (p.38), ao compreendemos as transformações que ocorrem no mundo, nos conceitos e nas técnicas, os

diferentes processos de se trabalhar com materiais alternativos passam a fazer parte do nosso universo de criação e da nossa produção em gravura. Através da pesquisa, buscando e nos apropriando de novos materiais, podemos chegar a resultados inovadores e muitas vezes surpreendentes.

Salles, quando se refere ao uso do termo matéria prima, esclarece:

> Os recursos criativos nos colocam no campo da técnica, estando a opção por este ou aquele procedimento técnico ligada à necessidade do artista naquela obra e a suas preferências. São opções diretamente relacionadas aos princípios gerais que regem o fazer daquele artista. Estamos, portanto, no ambiente propício para as singularidades aflorarem. É por meio dos recursos criativos que o projeto poético se concretiza e se manifesta. Quando definimos recurso, enfatizamos como aquele artista específico faz a concretização de sua ação manipuladora da matéria prima chegar o mais perto possível de seu projeto poético, ou seja, o mais próximo possível daquilo que ele busca (SALLES, 2011, p. 111).

Ainda assim, os instrumentos e suportes artísticos tradicionais são capazes de nos surpreender, quando revelam imagens que nos atraem e aguçam nossos pensamentos e sentimentos. Ao refletir, através delas, todo o imaginário de um povo, nos permite redimensionar a obra de arte para além do valor artístico-cultural em si mesma, como também relacioná-la com aspectos culturais e sociais do mundo contemporâneo.

Vivendo numa época de imediatismo tecnológico e de reprodução em massa, ainda buscamos na arte da gravura uma linguagem que comunica e fala do nosso tempo. Capaz de sintetizar em imagens, um comportamento coletivo, torna-se um testemunho vivo de uma época, registrando e refletindo como uma memória viva o ambiente cultural da arte e os momentos mais significativos da história humana. Em seu texto - “Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea”, Resende (2000), coloca:

> Talvez esteja na hora, [...] de rever o posicionamento da técnica da gravura e sua nomenclatura, diante das inovações trazidas pela fotografia, pela máquina Xerox, pelo fax e agora pela informática. Seria o caso de buscar uma terminologia mais

> abrangente e acolhedora na língua portuguesa, que abrange toda essa produção que vemos hoje, como nas línguas inglesa e francesa, *printing* e *empreinte,* respectivamente. A palavra gravura, como está definida no dicionário, limita-se ao ato e efeito de incisão, de sulco, de baixo-relevo sobre uma matriz de madeira ou metal. [...] inventando e reinventando maneiras de pensar e de se expressar, o artista devota-se a incorporar, com esse posicionamento, a natureza e, por que não, a tecnologia do seu tempo (RESENDE, 2000, p. 229-230).

O gravador pode ser considerado o artista, que faz a ponte entre o velho e o novo. Para Fajardo, Sussekind e Vale (1999, p. 11), “fazer gravura é uma forma de manipular materiais da natureza e materiais criados pelo próprio homem em busca de expressão, em busca de chegar ao outro homem. De se comunicar e dar testemunho de seu tempo”.

Para Goya (2006), em seu artigo – DJ Oliveira e a gravura em Goiás:

> O artista ao produzir a obra colhe e filtra a matéria do ambiente sociocultural e, [...] ainda que diferentes artistas tenham acesso aos mesmos materiais, ou convivam num mesmo espaço e cultura, olhem para os mesmos objetos, ainda assim, suas obras serão sempre diferentes, fazendo com que cada um seja único. Isto porque cada indivíduo olha o mundo de uma forma diferente. Assim a obra será resultado da pesquisa, da experiência, da memória acumulada, procedimentos técnicos e materiais, mas a diferença consiste, especialmente, no modo de apropriação da matéria para construí-la. Assim, a individualidade da obra caberá à percepção, pois é através dela que o artista colhe as informações e pelo conhecimento as transforma em obra (GOYA, 2006 p.169 -177).

Enfim, a relevância deste estudo se justifica pela atualidade do tema, por ser a gravura uma técnica de grande expressividade e um meio de expressão artística que, mesmo passando por muitas dificuldades no decorrer da sua história, permanece viva na atualidade sendo possível, através dela, conhecer, reconhecer e divulgar os aspectos da cultura de um povo.

Para Silva (2008),

> A obra constitui-se também das influências recebidas pelo artista no decorrer de sua vida, e não só durante o percurso de execução / criação da obra. Os modos de produção não se anulam, nem os opostos, e os conceitos podem ser estendidos e contaminados. O processo de criação e a obra guardam segredos que nem mesmo o artista consegue, às vezes, perceber. E o mais importante: A obra é o processo (SILVA, 2008, p.123).

Entendendo a importância de estudos que abordem a relação entre cultura, arte e gravura, bem como a necessidade de estudos contextualizados sobre o tema, formulamos aqui a seguinte pergunta de pesquisa: Que impressões Montes Claros deixa em mim que podem ser traduzidas através da poética em gravura?

A abordagem metodológica que norteia este estudo é de caráter qualitativo e baseia-se na investigação teórica da pesquisa em artes, em que o objeto e o processo de criação do artista-pesquisador orientam-se pela pesquisa a partir da instauração de seu trabalho plástico até as questões teóricas e poéticas, suscitadas por sua prática.

Fundamenta-se em Rey, visto a autora (2002, p.132), considerar que: “O pesquisador constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa”. A pesquisa em arte parte da concepção da obra “em processo”, “sendo feita”, em vez de ser analisada sob o viés de obra acabada. E no que se refere à cultura, o estudo se apoia no pensamento de Hall (2011). O autor parte do pressuposto de que o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente e sim uma identidade móvel, formada e transformada continuamente pelos sistemas culturais que nos rodeiam. Portanto as identidades assim como as poéticas permanecem sempre incompletas, sempre “em processo”, sempre “sendo formadas”.

O universo desta pesquisa, constituí-se de estudos bibliográficos, materiais e ainda, a construção de uma poética em gravura baseada nas características e potencialidades do couro como material e suporte alternativo. Os instrumentos de coleta de dados, a pesquisa bibliográfica sobre o tema em livros, as revistas, artigos, teses, dissertações e Anais de Congressos Científicos; registros imagéticos de elementos que fazem parte do contexto sócio cultural da cidade de Montes Claros; pesquisa de campo, na seleção e coleta dos materiais –

couro, ferramentas – utilizados na confecção do objeto / matriz – gravura e ainda, a execução, análise e exposição das obras produzidas foram definidos e organizados, objetivando o conhecimento, reconhecimento e a divulgação da cultura de Montes Claros – MG.

Partindo da investigação e produção de gravuras em matriz de couro e suas possibilidades de gravação e de impressão, essa pesquisa poética está estruturada em quatro capítulos. No capítulo I, são contextualizados os temas cultura e identidade, analisados sob o ponto de vista do sujeito sociológico, De acordo com essa visão, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade, ou seja, o “eu real”, é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores”. Nesse contexto, uma identidade móvel, formada e transformada continuamente pelos sistemas culturais que nos rodeiam; é que investigaremos como se dá a construção da identidade de Montes Claros a partir dessa cultura de suas visualidades; a gravura como confirmação e afirmação de uma identidade e ainda algumas reflexões e considerações.

O capítulo II correlaciona os elementos presentes na pesquisa, assim como seus procedimentos metodológicos, buscando conexões entre a pesquisa em arte, a poética e os processos alternativos de gravura, procurando situar e caminho metodológico e delimitando os percursos da pesquisa no decorrer da produção poética.

No capitulo III apresentamos o material, suporte desta pesquisa – o couro – características; tipos; particularidades; processos de manufatura, assim como suas possibilidades na arte e na gravura.

Já no capítulo IV, registramos as percepções ocorridas durante a produção das imagens, as dificuldades, as escolhas, procurando desvelar a maneira como os elementos constitutivos desse processo de criação, as possibilidades e limites impostos pelo tema e o material podem interferir, direcionar e redirecionar os objetivos propostos, desde a concepção até a execução das obras – gravuras, objetos resultantes desta pesquisa.

As considerações finais, elaboradas a partir das experiências e reflexões observadas no decorrer do processo poético vivenciado, assim como dos resultados obtidos, as gravuras. É também relevante a discussão sobre a importância da preservação e revitalização do patrimônio cultural para o fortalecimento das identidades.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZANDO IDENTIDADE E CULTURA

Identidade, conceito considerado complexo e pouco compreendido na ciência social contemporânea. Na visão do sujeito sociológico, a identidade é formada a partir de sua interação com a sociedade, refletindo valores, sentimentos, simbologias, ou seja, a cultura na qual o sujeito está inserido. É preciso, pois, considerar a importância da cultura visual e das imagens na construção e afirmação da história no decorrer do tempo, visto que imagens carregam em si mesmas, eternidade e transcendência e estão abertas para o mundo e para o novo. Cada geração escreve e reescreve sua própria história; e no mundo atual, considerando a identidade móvel, formada e transformada continuamente pelos sistemas culturais que nos rodeiam, é importante ponderar e pensar o sujeito sob a perspectiva – de onde fala - e qual é o seu papel na construção destas identidades.

O homem e a construção de uma identidade

Na busca por compreender os muitos caminhos que constituem o conceito de identidade, assim como os muitos elementos que a compõem é necessário conceituá-la e só assim entendê-la e valorizá-la. Hall (2011, p. 8-9), considera o conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, demasiadamente complexo e pouco desenvolvido, e também pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova.

Assim como ocorre com outros fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros. Ainda sobre identidade, o autor (p.10-13) apresenta três concepções: O sujeito do Iluminismo – onde o indivíduo é totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, consciência e ação, cujo “centro” – núcleo interior, emerge pela primeira

vez com o nascimento do sujeito e com ele se desenvolve. O sujeito sociológico – formado na relação com “outras pessoas, importantes para ele”, mediando valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habita. Essa noção de sujeito sociológico reflete a crescente complexidade do mundo moderno. De acordo com essa visão, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade, o “eu real”, formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. O sujeito pós-moderno – considerado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente, mas uma identidade móvel, formada e transformada continuamente pelos sistemas culturais que nos rodeiam. Ainda para Hall (2011, p.13), “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. Ele argumenta

> Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2011, p. 13).

Termo derivado do latim, formado a partir do adjetivo “*idem*”, cujo significado “o mesmo” e do sufixo “dade”, indicador de um estado ou qualidade. Percebe-se em sua etimologia indícios que podem auxiliar na tentativa de desvendar seu significado. Assim, para que um indivíduo possa se enxergar como “o mesmo”, necessita da presença do outro, do olhar sobre o outro e a comparação entre os dois. Portanto, para a formação da identidade é preciso que se estabeleçam relações entre os sujeitos, os membros de uma sociedade. Partindo do pressuposto que a identidade é nômade e volátil, depende de uma dimensão contextual, vista como um sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos, a identidade cultural envolve entrelaçamentos entre língua, lugar, religião, artes, dentre outros aspectos.

> As identidades parecem invocar uma origem que residiria em um passado histórico com o qual elas continuariam a manter uma certa correspondência. Elas têm a ver, entretanto, com a questão da utilização dos recursos da história, da linguagem e da cultura

> para a produção não daquilo que nós somos, mas daquilo no qual nos tornamos. Têm a ver não tanto com as questões “quem nós somos” ou “de onde nós viemos”, mas muito mais com as questões “quem nós podemos nos tornar”, como nós temos sido “representados” e “como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios” (HALL, 2000, p.108-109).

Em se tratando das relações entre produção visual e construção de identidades, podemos dizer que as imagens ganham um significado particular, considerando o tempo e o lugar no qual são concebidas. Através de seu poder imagético, podem assumir uma dimensão visual, cultural, intelectual, histórica, evocando memórias, trazendo significados e se afirmando num processo de construção de uma identidade cultural. Rouillé (2009, p. 206), considera que, “a imagem está sempre ligada, muitas vezes profundamente, a um sujeito, um “eu”, em suas ações, sentimentos e percepções, em suas infinitas singularidades”. E, como afirma Mauad (1996, p. 15), toda imagem é histórica. E, “a história embrenha as imagens nas opções realizadas por quem escolhe uma expressão e um conteúdo, compondo através de signos, de natureza não verbal, objetos de civilização, significados de cultura”.

Podemos dizer que, através das imagens, cada geração escreve e reescreve sua própria história. Segundo Knauss (2006, p. 158), o termo cultura visual passa a ser usado para promover uma interrogação original sobre os meios de expressão contemporâneos e sobre as relações entre produção visual e construção de identidades. As imagens carregam em si mesmas, eternidade e transcendência e estão abertas para o mundo e para o novo.

> Ao se aproximar do campo visual, o historiador reteve quase sempre, exclusivamente a imagem – transformada em fonte de informação. Conviria começar, portanto, com indagações sobre a percepção do potencial cognitivo da imagem para compreendermos como ela tem sido explorada, não só pela história, mas pelas demais ciências sociais, e, antes disso, no próprio interior da vida social, na tradição do ocidente (MENEZES, 2003, p. 12).

Desde os primórdios da história até a contemporaneidade, as imagens registram a história. Para Mauad (1996, p. 6), em se tratando de relações interpessoais, novos temas passaram a fazer parte do elenco de objetos do historiador, dentre eles a vida privada e o cotidiano. A autora diz ainda que, uma micro-história para ser narrada não necessita perder a dimensão macro, a dimensão social, totalizadora das relações sociais, exigindo, portanto, do historiador que o mesmo seja antropólogo, sociólogo, semiólogo e ainda um excelente detetive, para aprender a relativizar, desvelar redes sociais, compreender linguagens, decodificar sistemas de signos e decifrar vestígios, sem perder, jamais, a visão de conjunto. E conclui:

> [...] a diversidade converge para um ponto único: a questão da grade interpretativa. [...] cabe, portanto, as perguntas: como interpretar as imagens produzidas no passado? Qual a natureza da produção imagética? Esta produção é invariável ou possui condicionantes históricos? Será a imagem das pinturas, dos desenhos, da estatuária sagrada, dos vitrais das capelas medievais, da mesma natureza que as imagens técnicas, a exemplo das do cinema e da fotografia? Questões e mais questões que complicam e enriquecem o trabalho do historiador dedicado à análise de fontes não verbais (MAUAD, 1996, p. 6).

Ao contrário da palavra escrita, a imagem tem o poder de atingir todas as camadas sociais, ultrapassando fronteiras e grupos sociais, condensando a visão comum que se tem do passado. Caracterizadas como expressão da diversidade social, as imagens exibem a pluralidade humana, ganhando um significado particular quando relacionadas ao tempo e lugar em que são concebidas e criadas. Elas têm o poder magnético de atrair outras ideias, podendo ser esquecidas por séculos, para serem novamente reconvocados pela memória.

Na discussão sobre identidade e cultura, Veiga Neto (2004), considera que buscar uma aproximação entre o pensamento de Michel Foucault e os estudos culturais pode contribuir para descrever e compreender melhor o mundo de hoje. O autor coloca ainda que a cultura está imbricada indissoluvelmente com relações de poder, e que, dessas relações de poder derivam a significação do que é relevante culturalmente para cada grupo.

Para Foucault (2010, p. 273), “o sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros”. Ele enfatiza ainda que (p. 278), as lutas contemporâneas giram em torno de uma questão: quem somos nós? Quem somos individualmente ou o que determina quem somos? Essas lutas têm o poder de atacar instituições de poder ou grupos de elites ou classes, mas, antes, uma técnica, uma forma de poder.

E sobre relações de poder, Foucault argumenta:

> Essa forma de poder aplica-se à vida cotidiana imediata, que categoriza o indivíduo, marca-o com sua própria individualidade, liga-o à sua própria identidade, impõe-lhe uma lei de verdade, que devemos reconhecer e que os outros têm que reconhecer nele. É uma forma de poder que faz dos indivíduos sujeitos. Há dois significados para a palavra *sujeito*: sujeito ao outro através do controle e da dependência, e ligado à sua própria identidade através de uma consciência ou do autoconhecimento. Ambos sugerem uma forma de poder que subjuga e sujeita (FOUCAULT, 2010, p. 278).

Sendo assim, de acordo com o pensamento foucaultiano, Rago (1993, p.31) conclui: “As identidades são máscaras sobrepostas a outras máscaras, codificações classificatórias que esquadrinham os indivíduos no espaço social, principalmente num momento em que a preocupação em decifrar o outro assume importância fundamental”. Dessa fala deriva a seguinte reflexão: como acreditar, então, que a identidade pessoal ou grupal coincida com sua verdade primeira, com a própria essência originária que brota do ser? Nada que naturalize o homem ou objeto histórico é aceito pelo pensamento da diferença.

História, diferentes leituras interpretativas no tempo e no espaço. O que é a história? Para quem é a história? A história é a maneira pela qual as pessoas criam, em parte, suas identidades. Sentimentos, gestos, práticas sociais e culturais. Toda geração escreve e reescreve sua própria história, ela nunca se basta, sempre se destina a alguém. Está sendo constantemente retrabalhada e reordenada por todos aqueles que, em diferentes graus, são afetados pelas relações de poder. Ficar presos a representações do passado nos impede de abrir novos caminhos e criar novas referências conceituais, é preciso desconstruir

para construir. Buscar os fios que tecem e dão continuidade à nossa história, nos levando a reencontrar as raízes de nossa identidade.

Conforme Hall (2011, p. 38-39), identidade se caracteriza como algo realmente formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Nesse processo sempre existe algo de ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’.

Montes Claros: uma identidade construída através de suas visualidades

Ao falarmos em cidade nos referimos não apenas ao seu conjunto arquitetônico, mas também a um contexto mais amplo, mais abrangente, o da sua construção no tempo, caracterizada e carregada de sentimentos e acontecimentos marcados por uma geração. As cidades constituem em si um mundo; crescem sobre si mesmas e, através das imagens que representam, adquirem consciência e memória, configurando uma história. De acordo com Guimarães (2010) é preciso:

> Pensar a cidade como um organismo vivo, dinâmico, que trás uma história construída ao longo dos tempos (seja ela recente ou de longa data), uma história feita pelos seus habitantes, cada um com suas relações, suas profissões, seus ofícios, sua cultura; a cidade formada por seus lugares, físicos, afetivos, simbólicos. A cidade que é feita pelas mãos daqueles que a constroem. Pensemos [...] a cidade como prática cultural, pensemos também as cidades na perspectiva dos seus ofícios, dos seus lugares de produções que por natureza nos trazem questões referentes à cultura do lugar (GUIMARÃES, 2010, p. 8-9).

O particular e universal, o individual e o coletivo contrapõem-se e confundem-se nas cidades, sinais de uma vida cotidiana. As cidades são como tramas ordenadas e dispostas como pontos de referência da dinâmica urbana. Nascem da análise de sistemas políticos, sociais, econômicos, e se manifestam,

dentre outros aspectos, nas relações culturais. A sua história e a história de seus personagens são reveladas pelos edifícios, pelos monumentos, pelo patrimônio cultural e pelas marcas da passagem do tempo. Convivendo com a cidade, podemos descobrir e identificar o modo de viver do seu povo, seu modo de pensar e de agir, a partir de suas experiências e cotidiano, enfim, seus valores, sua identidade.

Rossi (2001, p. 19) considera a cidade como “a coisa humana por excelência” e que os fatos sociais estão sempre relacionados com as obras de arte, estando, portanto, sempre ligadas a um lugar preciso, um acontecimento. E ainda (p. 193), “[...] a cidade é por si mesma, depositária de história”. E, “[...] como fato material, como artefato, cuja construção ocorreu no tempo e do tempo conserva os vestígios, ainda que de modo descontínuo”. O autor considera as cidades, como texto dessa história. Portanto, a memória está ligada a fatos e lugares e o conceito de cidade congrega a união entre o passado e o futuro. A cidade fala por si mesma. É, portanto, na sua história, testemunho de valores, permanência e memória, uma configuração da relação lugar / homem.

Tratando da relação arte e cidade, Guimarães (2010) considera que,

> [...] quando a arte local é interpretada a partir do seu contexto, essa interpretação aciona não só uma maior compreensão da arte em si, mas também uma análise crítica do sistema de produção e dos valores nela refletidos [...] através da presença das pessoas, dos seus ofícios, do trabalho, podemos conhecer a cultura de uma cidade, e daqueles que a fazem. Afinal, as cidades não são apenas um amontoado de casas e construções. São, antes de tudo, a expressão de nossas próprias vidas, e das relações que temos uns com os outros. Assim, a forma que as cidades têm tomado através dos tempos é o registro não somente de uma história de interferência e construção humana, mas, sobretudo, um registro da maneira como vivemos e até como encaramos as coisas e o mundo (GUIMARÃES, 2010, p. 09-10-12).

Partindo, portanto, da noção contextualizada da identidade, temos a cidade de Montes Claros, localizada no norte de Minas Gerais, identificada em todo o Estado como um “polo-cultural”. Tal reconhecimento se atribui, ao grande número de manifestações e produções artísticas presentes no seu contexto cultural. Manifestações como o congado, as tradicionais festas de agosto, as

danças folclóricas, levadas a vários continentes pelo grupo Banzé, as festas tradicionais religiosas, a arquitetura dos velhos casarões, o artesanato, a música, as cores e os sabores dos pratos típicos, e ainda, os artistas e personalidades, ligados à música, à política e às artes visuais, pessoas de renome que a apresentam e a projetam no cenário e no contexto local, regional e nacional. Ensinar, conscientizar o povo a valorizar sua cidade, seu patrimônio e sua cultura, é construir neles a consciência de pertencimento dessas visualidades, tornando-os cidadãos, sujeitos participantes pelo seu zelo, sua conservação e preservação.

Guimarães (2010), ao tratar das práticas culturais, argumenta:

> O chamado “usuário da cidade” faz uso de todas as suas construções espaciais e arquitetônicas, imprimindo-lhes um sentido cotidiano, e um significado social e cultural. Quantas memórias e marcas os lugares nos imprimem! É pelo uso, ou seja, pela atividade cultural fundamentada nas relações entre os indivíduos que a cidade ganha vida. Os bancos de praça, os jardins, as fontes luminosas, os coretos, as árvores, as repartições públicas, os prédios, as casas, as vendas, os comércios, tudo isso recebe um sentido, na medida do seu uso, na medida do seu atributo cultural (GUIMARÃES, 2010, p. 19).

A autora (p. 26) considera ainda o espaço da cidade um lugar sobrecarregado de símbolos, saberes e fazeres impregnado nas suas construções, na sua arquitetura, nos jeitos singulares do seu povo, nas suas tradições e costumes. Ela vê a cidade também como um lugar para se estabelecer diálogos, trocas, sejam elas, simbólicas, afetivas ou cognitivas. Um lugar de reencontro, junto ao outro e no outro, de modo que espaços internos e externos se abram para que o outro também se encontre em nós. Montes Claros, concebida e concretizada a partir do desejo de muitos, traz aos montes-clarenses orgulho de sua cidade, de seu lugar.

Montes Claros: 157 anos de história

Imagem 01: Vista aérea de Montes Claros. Foto: Fábio Marçal/Arquivo. Disponível em: http://bemnanet.com.br/noticias. 2014.

Imagem 02: Vista parcial de Montes Claros. Mirante do bairro Ibituruna. Foto Nilza, 2014.

Imagem 03: Vista parcial de Montes Claros - alto dos Morrinhos. Foto Nilza, 2014.

Imagem 04: Vista parcial de Montes Claros. Parque da Sapucaia[2]. Foto Nilza, 2014.

[2] O parque da Sapucaia, inaugurado em julho de 1987, está situado na região sudeste da cidade, na chamada serra do Ibituruna. O nome faz referência à frondosa árvore Sapucaia, existente no local (ATLAS E. H. G. E C. DO MUNICÍPIO DE MONTES CLAROS, 2011, p.29).

Montes Claros, situada na Bacia do Alto Médio São Francisco e ao norte da capital do estado de Minas Gerais, de acordo com dados do IBGE, possui uma população estimada, no ano de 2010, em 361.915 habitantes e em 2013, 385.898. A área da unidade territorial (km²) é de 3.568,941 e densidade demográfica (hab./km²) de 101,41. A população, norte mineira, em especial a montes-clarense, de acordo o Atlas escolar histórico, geográfico e cultural do município de Montes Claros (2011, p. 33), foi constituída a partir de três grupos básicos: indígenas, que habitavam a terra; bandeirantes paulistas, que passaram a utilizá-la para a criação de gado e para agricultura; e escravos, que vieram como consequência das rotas boiadeiras. Estes últimos foram trazidos para trabalharem nas fazendas e nos mercados consumidores, surgindo daí, povoados, vilas e, posteriormente, cidades, as quais ainda hoje guardam os nomes das fazendas de origem.

O Atlas escolar histórico, geográfico e cultural do município de Montes Claros (p. 14) traz ainda a informação de que a cidade é classificada o segundo maior entroncamento rodoviário do país, sendo elo entre grandes centros, devido sua localização geográfica e ao crescimento do sistema viário: Belo Horizonte, 417 km; Rio de Janeiro, 852 km; São Paulo, 1.003 km; Salvador, 990 km; Brasília, 698 km; e Vitória, 957 km.

O município é dividido em nove distritos: Miralta; São Pedro da Garça; Santa Rosa de Lima; São João da Vereda; Aparecida do Mundo Novo; Ermidinha; Tabua; Vila Nova de Minas; Montes Claros. Limita-se ao Norte com São João da Ponte; a Leste com Francisco Sá e Juramento; ao Sul com Bocaiúva e a Oeste com Jequitaí, Coração de Jesus e Mirabela. A vegetação é caracterizada por Cerrados com ocorrência de áreas de transição cerrado/caatinga. Inserida na depressão são franciscana, e estando o sítio urbano no vale dessa depressão, o aspecto geral do município é montanhoso, sendo a sede plana, circundada de morros calcários. O clima é predominante tropical semiárido, quente e seco, com período de chuvas concentrado entre os meses de outubro a março, sendo a temperatura média anual de 24 a 20º.

Montes Claros tem como símbolos, de acordo com o disposto no artigo 1º, parágrafo 3º, da Constituição Federal: o brasão, a bandeira e o hino municipal.

Imagem 05: Brasão[3] de armas do município de Montes Claros e seu emblema representativo. http://www.montesclaros.mg.gov.br/cidade/aspectos_gerais.htm em 2014

Imagem 06: A bandeira Municipal[4]. Disponível em: http://www.montesclaros.mg.gov.br/cidade/aspectos_gerais.htm 2014

[3] O brasão consta de um escudo português, significando a origem do Brasil; uma coroa mural de cinco torres, designando a cidade; no interior, duas figuras da flor de lis como símbolo de Nossa Senhora da Conceição e São José, padroeiros da cidade. Abaixo, significando a denominação da cidade, apresentam-se os montes claros; de cada lado uma data: a primeira de 1707, que foi a de fundação do povoado; a segunda, 1857, elevação à categoria da cidade. Sob o escudo, consta o versículo do Salmo "SUB UMBRA ALARUM TUARUM". As cores são: azul, dourado, verde e preto. Disponível em: http://www.montesclaros.mg.gov.br/cidade/aspectosgerais.htm

[4] A bandeira de Montes Claros surgiu de um concurso realizado, aberto à participação da população e julgado por uma comissão especial, criada para esta finalidade. A bandeira tem as cores azul claro, verde, amarelo e branco com destaque dos morros dois irmãos em um círculo amarelo. A bandeira vencedora foi adotada como símbolo oficial do município pelo decreto n° 564, de 18 de novembro de 1981. O desenhista vencedor foi o cidadão Edgar Antunes Pereira. Disponível em: http://www.montesclaros.mg.gov.br/cidade/aspectos_gerais.htm

As cores da bandeira têm os seguintes significados: o azul claro, claro, límpido, um céu azul de sertão; o branco, seus montes claros, a razão de seu nome, sua maior identificação; o amarelo, nosso sol, de luminosidade intensa e o verde, suas pastagens, motivo da fixação de Antônio Gonçalves Figueira que, com a pecuária anunciou a conquista, o desbravamento, dando origem à cidade.

Gente que terra é esta?
Terra de grande alegria.
É o canto do Rosário
Que festejamos neste dia.
Montes Claros, Montes Claros,
Terra de grande beleza.
De fazenda e arraial de Formigas,
Transformou numa linda princesa.

Aquarela Sertaneja[5]

Por que Montes Claros?

De acordo com Hermes Augusto de Paula[6] (1979), as respostas variam. Alguns dizem ser em homenagem a celebre batalha de Montes Claros em Portugal, quando os portugueses bateram os espanhóis, em 1665. Outros querem que seja devido à aldeia do mesmo nome em Portugal. O autor acredita em outra hipótese. Segundo ele, a ausência constante de nuvens baixas ou cerrações permite que o observador alongue a vista indefinidamente em horizonte límpido, onde os montes, de pouca vegetação, apresentam-se sempre claros, justificando então o nome da primitiva fazenda.

[5] Aquarela Sertaneja, parte II. O "Grupo de Serestas "João Chaves" fez renascer o gosto pelas modinhas e pelo folclore regional. Assim é que "arranjou" 3 pot-pourris de folclore: "Pot-pourri Minas Gerais", "Aquarela Sertaneja" e "Cadê Papai" (PAULA, Vol. 3. 1979, p.111).

[6] Hermes Augusto de Paula (12/1909-03/1983) Médico, historiador e folclorista montes-clarense. Autor do livro "Montes Claros, sua História, sua Gente, seus Costumes", lançado no ano de 1957. (BORBOREMA. Valéria. Hermes de Paula: o homem, o cidadão, o mito. In: Tempo. revista especial – Montes Claros 155 anos. 2012 p. 82-85).

“Fazenda dos Montes Claros” assim era conhecida a fazenda, que servia como rota de boiadeiros e negociantes. O amplo comércio na região favoreceu a edificação de Montes Claros, o que proporcionou a Antônio Gonçalves Figueira, seu primeiro proprietário, o título de fundador da cidade. Após a volta definitiva de Gonçalves Figueira para Santos, seu primogênito, o Sargento-Mor Manoel Ângelo, vendeu a Fazenda dos Montes Claros para o Alferes José Lopes de Carvalho. Este, tendo família grande e muita vizinhança, em 18 de junho de 1769 requereu a necessária licença para erigir uma capela sob a invocação de Nossa Senhora e São José.

Imagem 07: Praça da Matriz. Disponível em: www.norbal.org 2014.

A capela foi então construída a cinquenta metros da residência do Alferes José Lopes de Carvalho, isto é, nos fundos da atual Matriz da Praça Dr. Chaves onde, de acordo com Paula,

> Bem cedo, em torno da capela – célula vital de extraordinário poder de atração – fazendeiros das vizinhanças vieram construir suas casas domingueiras, onde vinham descansar das labutas da semana, dar uma prosa com os compadres, e, mensalmente receber graças do santo ofício (PAULA. 1979 p. 12).

Esse arraialzinho embrionário é, então, denominado “Formigas”, devido à incidência de numerosos formigueiros nas cercanias. E assim, o dia 18 de outubro de 1832 torna-se festivo para nossos antepassados.

> Às 4 horas da madrugada uma salva de 21 tiros saudou a população. O sino dobrou em repiques. Mais cedo do que de costume o largo da Igreja (hoje praça Dr. Chaves) foi-se povoando de fisionomias alegres, esperando o grande momento – a posse da primeira Câmara Municipal. É que pela lei de 13-10-1831 o arraial de Nossa Senhora da Conceição e São José fora elevado a vila – Vila de Montes Claros de Formigas (PAULA, 1979, p.15).

Indo de encontro a uma velha aspiração dos formiguenses, e ainda o fato de existirem na província duas vilas com o mesmo nome, tornou-se conveniente que se mudasse o nome de Formigas para Vila de Montes Claros. E então, a Três de Julho de 1957, pela lei nº 802, a Vila de Formigas é elevada à categoria de cidade – cidade de Montes Claros.

Atualmente, Montes Claros é conhecida como “Princesa do Norte”, considerada a “Cidade da Arte e da Cultura”, tem nas suas manifestações artísticas um meio de mostrar e divulgar a sua riqueza cultural. É Terra de gente alegre e hospitaleira e de grandes nomes de relevância nacional no contexto político, artístico e cultural. A cidade da carne de sol, da cachaça e do arroz com pequi - fruto considerado pelo norte mineiro, “o ouro do sertão”. Cidade de clima quente e seco. No seu cerrado brotam, dentre outras plantas nativas, o Jatobá, a Braúna e a Paineira, a imponente “barriguda[7]”, árvore que, com suas lindas flores cor de rosa embelezam a cidade na época da florada.

[7] Paineira (*Chorisia speciosa)* conhecida também como paineira rosa, árvore de paina, paina de seda, árvore de lã, barriguda, paineira fêmea, paineira de espinho, paineira branca. Árvore decídua que atinge 30 m de altura, com tronco retilíneo e cilíndrico, cinzento-esverdeado, com engrossamento próximo à base (barriga), 80 a 120 cm de diâmetro. Período de floração, dezembro a abril e de frutificação, agosto a setembro. Disponível em http://www.vivaterra.org.br/arvores_nativas_3.htm.

Imagens 08 a 15: Florada da “Barriguda”. Fotos Nilza 2014.

Montes Claros, cidade de antigos casarões e lindas igrejas, das coroações de Nossa Senhora e das tradicionais festas religiosas. A cidade é também terra dos folguedos juninos, das Festas de Agosto, dos Catopés de Mestre Zanza, dos Marujos e Caboclinhos que, com suas vestimentas coloridas, festejam e reverenciam seus santos de devoção: “Nossa Senhora do Rosário”, “São Benedito” e o “Divino Espírito Santo”, levantando suas bandeiras num cerimonial de rara beleza.

Imagens 16 e17: Antigo Colégio Tiradentes. Fotos Nilza 2014.

Imagens 18 e 19: Casarão antiga Escola Normal. Fotos Nilza 2014.

Imagem 20: Igreja Matriz de Nossa Senhora e São José. Foto Nilza 2014

Imagem 21: Igreja Nosso Senhor do Bonfim “Igreja dos Morrinhos”. Foto Nilza 2014.

Imagem 22: Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida. Foto Fábio Marçal. Disponível em: <WWW.montesclaros.mg.gov.br

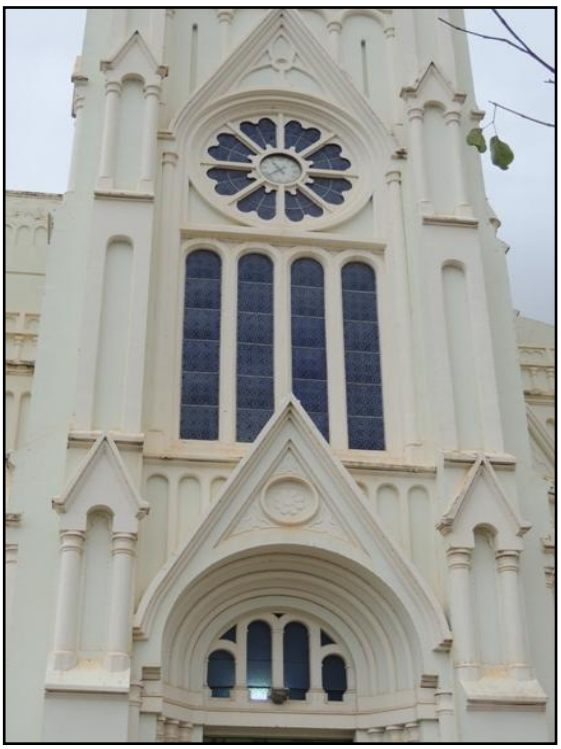


Imagem 23: Detalhe arquitetura da Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida. Foto Nilza 2014.

E Festa de Agosto!
Viva Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo!

Imagens 24 a 29: Os Santos homenageados na Festa de Agosto e os Reis, Rainhas e Princesas de acordo com suas respectivas cores: O Azul de Nossa Senhora do Rosário; o Rosa de São Benedito; e o Vermelho do Divino Espírito Santo. Fotos Nilza. 2012 / 2013.

Imagem 30: “Mestre Zanza[8]”. Foto Nilza 2013.

Imagem 31: “Mestre João Farias” e seu grupo. Foto Nilza 2013.

Imagem 32: “Mestre José Expedito”. Foto Nilza 2013.

[8] Mestre Zanza e Mestre João Farias, respectivos mestres dos Ternos de Nossa Senhora do Rosário, e Mestre José Expedito, mestre do Terno de São Benedito. Os ternos são também conhecidos pelos nomes dos seus bairros, sendo estes geralmente, onde mora o Mestre e/ou o local de ensaio de seu grupo. (MENDES, 2006 p. 36).

Imagens 33 a 38: Grupos[9] e dançantes da Festa de Agosto. Na sequência: Catopês, Marujos e Caboclinhos. Fotos Nilza 2012 / 2013.

[9] Os grupos de Montes Claros têm um sistema de organização mantido pela Associação dos Grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos de Montes Claros. Essa Associação tem como presidente João Pimenta dos Santos, o Mestre Zanza que representa os grupos nas reuniões junto à prefeitura e à Federação dos Congadeiros de Minas Gerais. Localiza-se à Rua Humaitá, nº 126, no Bairro Morrinhos em Montes Claros, Minas Gerais (MENDES, 2006 p. 36).

A gravura como confirmação e afirmação de uma identidade

Desde a pré-história, até os nossos dias, a imagem se faz presente. De acordo com Monteiro (2008), o processo de hominização e socialização do homem está ligado às imagens que o acompanham e perpassam sua vida, ordenando as relações entre o visível e o invisível. O autor complementa:

> Os estudos sobre cultura visual problematizam a forma como os diversos tipos de imagem perpassam a vida social cotidiana (a visualidade de uma época), relacionando as técnicas de produção e circulação das imagens à(s) forma(s) de se visualizar os diferentes grupos e espaços sociais (os padrões de visualidade), propondo um olhar sobre o mundo (a visão), mediando a nossa compreensão da realidade e inspirando modelos de ação social (os regimes de visualidade) (MONTEIRO, 2008, p.170).

Considerando a relação do homem com as imagens, Campos (2013 p. 24), afirma que “a imagem e a visualidade constituem uma temática recorrente em variados domínios das Ciências Sociais”. Segundo o mesmo autor, a comunicação visual é uma das mais antigas formas de comunhão coletiva, revelando-se, ainda hoje, fundamental na união com os outros. Ele argumenta que o interesse das Ciências Sociais pela imagem procede da crença de que a cultura de uma comunidade ou grupo social se expressa visualmente e, como tal, pode ser observada ou captada.

De acordo com Martins, Picosque e Guerra (1998), a arte, sendo uma linguagem que desconhece épocas, fronteiras, etnias ou credos, é capaz de representar simbolicamente objetos e ideias, propiciando ao homem transformar sua relação com o mundo e com as coisas do mundo, ampliando seu repertório de significações. Como seres simbólicos (p. 36), “[...] nós, humanos, somos capazes de conceber e manejar linguagens que nos permitem ordenar o mundo e dar-lhe sentido”. Ainda de acordo com as autoras:

> [...] quando representamos algo, sempre fazemos algum tipo de recorte, isto é, selecionamos alguns elementos aos quais damos ênfase, enquanto outros ignoramos por exclusão. O modo de representação sempre é uma escolha, uma interpretação, envolvendo uma decisão. Os critérios nem sempre são conscientes, mas existem e são pautados também pela cultura. [...] Com esses modelos internos é que criamos. A liberdade de expressão é, por isso, relativa. Somos livres dentro de nossos próprios limites (MARTINS, PICOSQUE E GUERRA, 1998, p. 24-25).

Para Flusser (2002, p. 8), “o caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas”. O autor esclarece que, é tarefa das imagens estabelecer código geral para reunificar a cultura. O artista no uso da linguagem artística deve encontrar uma expressão própria, para que sua produção material e simbólica gire em torno de um significado. O artista, que opta pela gravura, o faz pelo que ela pode lhe oferecer como resultado. Sendo, por si só, algo experimental, a gravura tem o poder de exercer um grande fascínio sobre os artistas. É uma linguagem fascinante e tem seu próprio alfabeto, modos de expressão e processos que, permeados por experimentações pessoais dos artistas, dão origem a infinitas possibilidades técnicas. Um bom resultado depende da pesquisa, da disciplina, da paciência, assim como também de uma alquimia entre o material e o artista.

A principal característica da gravura é a reprodução. As diversas técnicas permitem que a reprodução seja além de mais rápida, mais barata e ainda mais fiel do que as obtidas pelas tecnologias anteriores. A gravura tem o poder de representar e expressar um olhar sobre este mundo. Gravar, num sentido bem amplo, é uma atividade conhecida desde a antiguidade e em quase todas as culturas; e tem a ver com uma história coletiva, ao longo dos séculos. Funcionando como veículo de novos pensamentos e visões de mundo, a gravura anuncia novas realidades e novas concepções.

> Desde que o homem molhou a mão com tinta e estampou-a na rocha das cavernas, até as últimas novidades artísticas e técnicas de impressão e de gravura, no final do século XX, existe um ponto em comum: a busca da algo comunicação e da expressão como algo vital para a humanidade (FAJARDO; SUSSEKIND e VALE 1999, p. 30).

Caracterizada fortemente pela ampliação de conceitos tradicionais, a gravura está sempre relacionada ao poder de manipulação e transformação da imagem. Segundo Afonso (2010), face às questões tecnológicas, há um movimento constante e natural na sua produção artística contemporânea. A autora enfatiza:

> Notamos hoje a presença da gravura não só nas habituais produções artísticas provenientes de seus ateliês, mas também em proposições coletivas e/ ou individuais que se utilizam tanto do seu produto final – da própria imagem impressa, multiplicada ou não – quanto do deslocamento do uso e das funções de seus materiais, operações e suportes. Gravar, imprimir, trabalhar com a noção da matriz e cópia, reproduzir, multiplicar e veicular uma imagem e ou texto, coletivizar processos de produção gráfica (AFONSO, 2010, p. 20).

Podemos perceber então que, a gravura, um meio tecnológico por natureza, está sempre dialogando com as novas tecnologias presentes nas artes visuais atualmente. Relacionando-se com linguagens, a gravura pode ser considerada, em sua essência, como um processo dialógico, ampliando cada vez mais suas possibilidades de expressão, porém mantendo sua identidade processual. Toda linguagem é um sistema de representação pelo qual nos tornamos conscientes da realidade. E como nos aponta Martins, Picosque e Guerra (1998, p. 57), cada artista, ao combinar a percepção, a imaginação, o repertório cultural e o histórico, lê o mundo e o representa à sua maneira, sob o seu ponto de vista. As autoras assinalam ainda que nem toda obra artística que trata da mesma temática nos sensibiliza. Não é simplesmente o assunto, o conteúdo que nos emociona, mas a forma criada para expressá-lo.

No Brasil, a gravura tem um importante papel no contexto artístico e cultural. Como nos esclarece Fajardo; Sussekind e Vale (1999. p. 31), no período colonial, a imprensa era proibida pelos portugueses. Assim, a gravura no nosso país só começou em 1808, com a vinda da família real e da corte portuguesa para a colônia. Porém, antes disso, a xilogravura já era utilizada no Nordeste com várias finalidades, o que se adequava à região por sua simplicidade e baixo custo. Ainda para os autores (p. 19), até hoje, apesar dos avanços da impressão e dos meios de comunicação, os folhetos de cordel continuam a serem feitos e lidos no Nordeste e no Sul do país.

Objetivando entreter e divulgar notícias pelo sertão, os cordéis, pequenos livros em versos com capa e ilustrações em xilogravura, ainda hoje têm grande popularidade. Os livretos apresentam fatos históricos e fantásticos; romances; histórias de santos e milagres; personagens heroicos; críticas e costumes sociais. E, à medida que fazem circular informações, ideias, fatos e sentimentos, educam e trazem reflexões, formam opinião e contribuem para a construção do imaginário daquele povo, afirmando e reconstruindo suas identidades.

A partir dos estudos culturais, o foco da cultura visual se dirige para a análise da imagem como representação, sustentando o pressuposto de que os significados estão investidos nas relações humanas, definindo, pois, uma construção cultural. Segundo Knauss (2006, p. 114), “interessa observar as relações sociais organizadas em torno da produção da imagem e de sua circulação”. Ainda, para o autor, “o plano da figuração não permite esquecer que as imagens têm um papel privilegiado no sentido de representar ou figurar o mundo em formas visuais”. A imagem e o significado operam na dialética entre o ver e o não ver, interrogam o conhecimento como fruto do sensível e defendem a ponte entre o dado e a abstração, o que permite ver onde os outros não veem. Tratada a partir da interrogação, os seus significados se afirmam socialmente e historicamente. A imagem não se caracteriza como dado, mas como construção.

Construção, esse é também um fator que caracteriza as pesquisas ligadas à área das poéticas visuais, um processo em desenvolvimento que, enquanto ação, se movimenta em busca de uma linguagem. Através de procedimentos técnicos e materiais, de experimentações, dos erros e acertos, da apropriação da matéria enquanto desconstrução e construção na busca da criação, da obra, da transformação da realidade. O processo da poética visa uma significação em cada gesto do artista que, colhidos e redimensionados pela percepção, resultam na ação criadora. Um fluxo contínuo entre prática e teoria, a obra “em processo”, “sendo feita”.

Segundo Ostrower (2013, p. 40), “a matéria vem interligar-se de partida com um contexto histórico que a caracteriza quanto a finalidades e formas. A simples existência de uma matéria utilizada pelo homem diz respeito a todo um conjunto de fatores sociais”. E ainda, (p.51): “*Formar* importa em *transformar.* Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico

de transformação, em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação". A autora complementa:

> [...] ao transformarmos as matérias, agimos, fazemos. São experiências existenciais – processos de criação – que nos envolvem na globalidade, em nosso ser sensível, no ser pensante, no ser atuante. *Formar e mesmo fazer.* É experimentar. É lidar com alguma materialidade e, ao experimentá-la, é configurá-la (OSTROWER, 2013, p.69).

A linguagem da gravura detém o poder de inventar, construir, confirmar, alterar e ou sustentar uma identidade. Em busca da expressão, o homem manipula materiais criados por ele e pela natureza. Ao longo dos séculos, o ato de gravar tem a ver com uma história coletiva, de milhões de artesãos e gravadores em busca de se comunicar, chegar ao outro homem, dando testemunho de seu tempo. Salles (2011, p.112) diz que: "Os procedimentos criativos estão, igualmente, ligados ao momento histórico no qual o artista vive: seus diálogos sociais, artísticos e científicos", e que esse, trata-se de um dos momentos em que a interação com a tradição torna-se mais explícito.

Ostrower reitera (2013, p. 166): "A criatividade é essencialidade do humano no homem" e, "ao exercer seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido". Para a autora, "criar é tão difícil ou tão fácil como viver. E é do mesmo modo necessário". Na contemporaneidade, as imagens estão presentes nos mais distintos meios de circulação e representam pequenos fragmentos que indicam as diversidades culturais, religiosas, de raça, o cotidiano e o imaginário do povo. Imagens que seduzem, transmitem sentimentos e nos propicia descobrir e conhecer o mundo.

A gravura tem resquícios muito antigos. Não está presa nem ao passado nem ao presente, ela é o que é. Imprimir é a repetição de um gesto pré-histórico. Fazer uma impressão é deixar marcado um gesto. E cada gesto criador é capaz de desencadear transformações. Para Flusser (2002):

> Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem (FLUSSER, 2002, p. 9).

Como gestos eternamente reconstituíveis as imagens vão se estabelecendo com a plenitude dos tempos, reunificando a cultura. Elas podem ser referências sociais, culturais e ou estéticas, guardar memórias, o que a torna de valor inestimável para a história. As imagens ampliam nossa visão e nos possibilita a inserção dentro de um contexto sociocultural. Na medida em que registra cenas de um tempo, de um lugar, se torna atemporal, onde o passado e o presente podem caminhar juntos, lado a lado. Para Fajardo; Sussekind e Vale (1999, p. 30), “o gravador é o artista que faz a ponte entre o velho e o novo”. Ele aprende as técnicas ancestrais e pode usar o espírito dessas técnicas nesse novo mundo que a tecnologia oferece.

Através da materialidade da imagem, a gravura testemunha, registra e interpreta fatos de um determinado contexto sócio cultural e, nos remetendo a estas visualidades podemos pensar nas diferentes experiências visuais representativas ao longo da história.

Cultura: registro de uma história

O que é cultura? O que consideramos identidade cultural? Como as visualidades podem auxiliar na construção de uma identidade? Como se dá a percepção destas construções identitárias? E ainda, como um olhar poético, no diálogo com outras manifestações artísticas, pode contribuir para a formação e a confirmação de uma identidade cultural? A cultura é um registro da história de um determinado povo, e como a própria história, encontra-se em um processo contínuo e ininterrupto de transformação. A identidade cultural se constrói durante o crescimento e amadurecimento do sujeito e no decorrer de toda a sua vida, por meio de uma troca entre as diversas dimensões constituintes dessa respectiva cultural, sendo, portanto, o resultado da interação entre um e outro.

Desde os primórdios, com os mais variados sistemas de representação – pintura, escrita, desenho, fotografia, dentre outros – e ainda com a utilização de técnicas e materiais diversificados, o homem vem demonstrando uma relação ativa de apropriação e transformação do ambiente em que vive. As culturas se constituem de símbolos e representações, imagens, memórias que conectam o presente e o passado, construindo uma identidade. A identidade cultural como um sistema de representação das relações entre indivíduos e grupos, que envolvem e compartilham patrimônios comuns como a cultura, a arte, a língua, a religião, o trabalho, é um processo dinâmico de construção articulada e entrelaçada, que se alimenta de várias fontes no tempo e no espaço.

Na contemporaneidade, a cultura sempre móvel e dinâmica parece esgarçar-se ante o impacto avassalador do mundo globalizado, com seu poder de contestar e deslocar as identidades centradas e fechadas, tornando-as mais plurais e diversas, menos fixas e unificadas, centradas em torno de uma tradição, tornando-as sujeitas a retornar às raízes ou a desaparecer. A partir dessa concepção, torna-se necessário garantir que as visualidades, na sua multiplicidade e diversidade, sejam preservadas. Este é um grande desafio que devemos enfrentar, para assim permitir uma coexistência sólida entre os sujeitos na busca de convivência, afirmação e solidificação. As identidades, só serão preservadas à medida que o sujeito retenha vínculos com suas tradições, com seu lugar de origem – é neles que temos “raízes” - sua linguagem e sua história ao mesmo tempo em que conviva com as novas culturas.

Em se tratando de tradição, Hobsbawm (2006, p. 9) evidencia que as ‘tradições’ que parecem ou são considerados antigas são bastante recentes, quando não são inventadas. Segundo o autor:

> O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram em enorme rapidez (HOBSBAWM, 2006, p.09).

Entendendo por ‘tradição inventada’, um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas, as quais, de natureza ritual ou simbólica visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, implicando, automaticamente, numa continuidade em relação ao passado. O autor argumenta: “É obvio que nem todas as tradições perduram; nosso objetivo primordial, [...], não é estudar suas chances de sobrevivência, mas, sim, o modo como elas surgiram e se estabeleceram”.

Ao tratarmos de cultura, Cruz; Menezes e Pinto (2008, p. 7) explicitam “é notório que o patrimônio cultural refere-se direta e indiretamente ao passado”. Portanto, tal como a tradição, é construído sempre a partir do presente, mas reconfigurado em suas práticas e simbologias no tempo-espaço. Argumentam que:

> Nesse sentido, o passado pode ser conhecido na medida em que manifestações populares são revitalizadas, fazendo um percurso em que o passado é somado com as experiências do presente e reinterpretado. A memória se faz importante por sua capacidade de agir sobre o presente, contribuindo para a afirmação da identidade (CRUZ; MENEZES e PINTO, 2008, p. 12).

Ainda de acordo com o pensamento de Hobsbawm (2006, p. 10), ao fazermos referência a um passado histórico, devemos considerar que as tradições ‘inventadas’ caracterizam-se por estabelecer com ele uma condição artificial. E que, ‘tradição’ deve ser diferenciada de ‘costume’, vigente nas sociedades ditas ‘tradicionais’. Para o autor:

> É natural que qualquer prática social que tenha de ser muito repetida tenda, por conveniência e para maior eficiência, a gerar um certo número de convenções e rotinas, formalizadas de direito ou de fato, com o fim de facilitar a transmissão do costume. (HOBSBAWM, 2006, p.11).

Pensar na revitalização do passado, através das manifestações populares, somar experiências do presente e reinterpretá-las, faz com que, segundo Cruz; Menezes e Pinto (2008, p. 12), o passado se mantenha vivo no

presente e se faça projeções para o futuro, por meio das imagens projetadas no imaginário, no momento em que essas manifestações culturais são revividas. Enfatizam ainda: “A revitalização das manifestações não só ajuda a suprir essa necessidade de memória, contribui também para o fortalecimento da identidade, aproximando a comunidade da sua própria história”.

Através do estudo da cultura podemos perceber a constante transformação pela qual as sociedades vêm passando. Como nos diz Santos (1994, p. 47), [...] o fato das tradições de uma cultura, serem identificáveis não quer dizer que não se transformem ou que não tenham sua dinâmica. Para o autor, “nada do que é cultural pode ser estanque, porque a cultura faz parte de uma realidade onde a mudança é um aspecto fundamental”. Assim, atentos às necessidades da contemporaneidade, propor novos desafios pode propiciar e desvelar novas possibilidades estéticas e construtivas. A utilização de materiais não convencionais na elaboração de uma poética em gravura oportunizará uma aprendizagem vinculada à compreensão de uma produção contemporânea, visto que apresentam características distantes do acadêmico e do tradicional. Da sua posição de sujeito, o artista, em consonância com o seu tempo, tem o poder de, através do seu trabalho, de sua poética, perceber, registrar e codificar as visualidades do mundo no qual está inserido. Buscar conexões e cruzamentos entre Identidade Cultural, Poética e Gravura, propiciará reflexões acerca do caminho a ser percorrido na construção de um fazer poético e, consequentemente de uma identidade.

Montes Claros e suas visualidades, que impressões essa cidade deixa em mim que podem se traduzir numa poética em gravura? Eu artista, sujeito da ação, posso intervir nesse processo de valorização e revalorização dessa cultura? Como sujeitos sociológicos, imbricados na estrutura da sociedade, temos que desempenhar nosso papel, fazer a nossa parte na construção e valorização da identidade cultural da cidade de Montes Claros, localizada no sertão norte mineiro.

CAPÍTULO II

POÉTICA E GRAVURA: UM PERCURSO METODOLÓGICO

Vinculada à linha de Poéticas Visuais e Processos de Criação, esta pesquisa se baseia na investigação a partir dos materiais alternativos, tendo o couro como fio condutor na construção de uma poética em gravura. Na busca de respostas às nossas inquietações, podemos cada vez nos aproximar do nosso objetivo, pensando e repensando nossas ideias. Tanto na elaboração de um projeto quanto na sua execução é preciso considerar elementos importantes como: suposições filosóficas, estratégias de investigação e ou métodos específicos, assim como o tema abordado, as nossas experiências e ainda o público para o qual o mesmo é direcionado. Temos, portanto, neste estudo – "Impressões: um olhar poético sobre Montes Claros" - suporte e embasamento teórico para o desenvolvimento desta pesquisa, uma poética em gravura desenvolvida a partir do couro. Feita de entrelaçamentos, assim como de impressões, a construção desta poética, através de uma produção estética, busca representar Montes Claros - MG, refletindo e questionando gravura, poética e cultura. Na escolha por um caminho, Ostrower (2013) considera:

> O nosso mundo imaginativo será povoado por expectativas, aspirações, depois medos, por toda sorte de sentimentos e de "prioridades" interiores. Se é fácil deduzir-se a influência que exercem sobre a nossa mente, no sentido de encaminhar as associações para determinados rumos e renovar determinados vínculos com o passado, do mesmo modo é fácil saber que as prioridades interiores influem no nosso fazer e naquilo que "queremos" criar (OSTROWER, 2013, p. 20).

A proposição de um problema exige de nós, pesquisadores, um posicionamento crítico quanto à área de interesse e o processo, buscando nas abordagens teórico-metodológicas peso e confiabilidade para os resultados da nossa pesquisa. Para Martins (2012, p. 210), "o que nos move são as perguntas e as novas dúvidas que nos assaltam toda vez que imaginamos conseguir articular,

ainda que precariamente, alguma tentativa de resposta". Temos na produção do conhecimento uma forma contínua de busca. E a partir dessa análise nos foi possível definir melhor nosso objeto de estudo, selecionando teorias, procedimentos e instrumentos na construção deste conhecimento.

Contextualizando metodologia, poética, gravura e cultura

Buscando definir metodologia, em suas concepções Gonçalves (2001, p. 62) ressalta: "*Méthodos* significa o caminho para chegar a um fim, enquanto *logos* indica estudo sistemático, investigação". E no sentido etimológico, metodologia significa o estudo dos caminhos a serem seguidos, incluindo aí os procedimentos escolhidos. A partir desse entendimento, nós, pesquisadores, de posse de elementos próprios para a nossa investigação, estaremos criando nosso próprio caminho, definindo percursos, deixando evidentes os métodos pelos quais construímos nosso caminhar. Ao registrarmos nosso percurso metodológico, estaremos evidenciando nossa postura epistemológica enquanto pesquisador, ou seja, estaremos deixando pistas de como estamos concebendo a relação sujeito-objeto do conhecimento.

Segundo Ostrower (2013), o caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, ou emoções, embora seja resultado de tudo isso. Antes engloba uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e, a cada decisão, a cada passo, a cada configuração, se delineia na mente ou no fazer e o indivíduo questiona-se, afirma-se e se recolhe novamente nas profundezas de seu ser. O caminho é um caminho de crescimento. E ainda:

> Seu caminho, cada um terá que descobrir por si. Descobrirá, caminhando. Contudo, jamais seu caminho será aleatório. Cada um parte de dados reais; apenas, o caminho há de lhe ensinar como os poderá colocar e com eles irá lidar. [...] Caminhando saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminho. Cria formas, dentro de si e em redor de si. E assim como na arte o artista se procura nas formas da imagem criada, cada indivíduo se procura nas formas do seu fazer, nas formas do seu viver. Chegará a seu destino. Encontrando, saberá o que buscou (OSTROWER, 2013, p. 76).

Quanto às pesquisas, podemos classificá-las segundo diferentes critérios: seus objetivos, procedimentos de coleta, fontes de informação e a natureza dos seus dados. Portanto, antes de se optar por um determinado método é preciso além de conceituar, ter claro: semelhanças, diferenças, vantagens e ou limitações de cada um. Só assim poderemos analisar qual será a melhor maneira de tratarmos com o nosso objeto de estudo. Bauer; Gaskell e Allum (2011, p. 20) enfatizam que muita confusão metodológica e muitas afirmações falsas podem surgir da compreensão equivocada ao se fazer a distinção entre qualitativo/quantitativo e a escolha entre um método e outro é "primariamente uma decisão sobre a geração de dados e os métodos de análise, e só secundariamente uma escolha sobre o delineamento da pesquisa ou de interesse do conhecimento".

> Durante muito tempo, autores trataram os tipos de pesquisa quantitativa e qualitativa como paradigmas. De um lado, a *pesquisa quantitativa* remeteu para uma explanação das causas, por meio de medidas objetivas, testando hipóteses, utilizando-se basicamente da estatística. Nesses termos, transformou-se a vida social em números. Por sua vez, a *pesquisa qualitativa* preocupou-se com a compreensão, com a interpretação do fenômeno, considerando o significado que os outros dão às suas práticas, o que impõe ao pesquisador uma abordagem hermenêutica (GONSALVES, 2001, p. 68).

Dessa forma, foi necessário estabelecer uma metodologia que favorecesse tratar tanto dos subsídios teóricos quanto da fundamentação de tais questões. A partir do estudo das diversas abordagens metodológicas, dos momentos de discussão e troca com os colegas mestrandos, num exercício coletivo, onde, pensando o trabalho do outro, repensando o nosso próprio, compreendemos melhor os conceitos e percursos a seguir. Considerando nosso objeto de pesquisa – a construção de uma poética em gravura através dos processos e materiais alternativos – chegamos à conclusão que a pesquisa baseada em arte, assim como reflexões sobre os processos de criação podem nos trazer alguns dos apontamentos metodológicos importantes para o desenvolvimento deste estudo. Uma pesquisa em poéticas visuais pode nos revelar interesses e descobertas, cujos relatos técnicos e poéticos acontecem a

partir do nosso fazer. Conforme Cattani (2002), a pesquisa em arte diferencia-se das pesquisas em outras áreas das Ciências Humanas. Ela talvez esteja mais próxima de certos ramos avançados da Física, nos quais o objeto vai sendo conhecido, descoberto; e, à medida que o estudo avança, faz com que as hipóteses sejam constantemente revistas e reavaliadas. “Em arte, mais do que as hipóteses, o que conta em termos metodológicos são os objetivos” (p.40).

Ao tratar de poéticas, Rey (1996) considera que a pesquisa em Poéticas Visuais parte da maneira como a obra é feita. Maneira, *manière,* na língua francesa, vem de mão (*main*). Para estudar a obra final do ponto de vista da poïética, é preciso obter todas as informações possíveis sobre a técnica, procedimentos e metodologia do artista. Buscando uma reflexão teórica suscitada pela prática artística e por estágios do processo de criação em um fluxo continuo entre prática e teoria, a pesquisa em arte parte da concepção da obra “em processo”, “sendo feita”, em vez de ser analisada sob o viés de obra acabada.

> [...] a metodologia da pesquisa *em* artes visuais não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori e requer uma postura diferenciada, porque o pesquisador, neste caso, *constrói o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa*. [...] O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas, mas está em processo (REY, 2002, p.132).

No delineamento dessas questões, definida a linha e o percurso metodológico a ser seguido, nos atemos ao desenvolvimento e sistematização da pesquisa, assim como no nosso objeto de estudo. Para tanto, foi necessário levar em consideração processos, materiais, técnicas e procedimentos que, na sua utilização, calcados em matrizes teóricas da poética e no seu processo de construção, desvelaram interesses e nos levaram a grandes descobertas, refletindo automaticamente nos nossos relatos técnicos e no nosso fazer artístico. Nos processos de criação, quaisquer registros podem ser utilizados tanto no âmbito de criação, quanto em todo o percurso de construção da obra. Porém, o que e como é registrado pode variar tanto de um processo para outro, bem como de artista para artista. Nessa trajetória, diversas hipóteses são levantadas, assim

como várias possibilidades são testadas até que se chegue a um resultado concreto.

Na arte contemporânea, diante de tantos e diversificados conhecimentos e habilidades, a arte se apresenta como um campo fértil e propício para a pesquisa e a investigação, o que favorece a pesquisa em processos de criação. Nesse contexto, enquanto a obra se materializa através dos gestos, procedimentos, técnicas, suportes, formas, linhas, volumes, cores, nós, artistas, através da descrição dos percursos e recursos utilizados, estamos, ao mesmo tempo, vivenciando e falando do nosso processo poético. Salles (2011) observa que as informações são apreendidas e transformadas em nome das novas realidades em criação. E na experiência cognitiva, o artista imprime seu traço, visto que seu olhar se impõe a tudo o que é observado. Ela conclui (p.129): “Conhecer o mundo significa selecionar, apreender, transformar, ou seja, ressignificar”.

> Os procedimentos criativos estão, igualmente, ligados ao momento histórico no qual o artista vive: seus diálogos sociais, artísticos e científicos. Trata-se de um dos momentos em que a interação com a tradição torna-se mais explícito. As opções aparentemente individuais estão inseridas na coletividade dos precursores e contemporâneos. Nesta perspectiva, as inovações ou as rupturas surgem em meio à continuidade (SALLES, 2011, p.112).

Torna-se necessário, portanto, que nós, como artistas, busquemos cada um à sua maneira, meios de armazenar informações sejam através de pesquisas, citações, diários, anotações, fotos, registros de observação ou ainda, fazer uma espécie de provisão, ou seja, recolher, selecionar, juntar, armazenar materiais que possam nos ser úteis no desenvolvimento da nossa poética. Assim, estaremos de alguma forma percebendo, aproximando e, por que não dizer, nos apropriando da realidade que nos envolve e nos cerca. De tal modo, nesses diferentes processos de apreensão do mundo, podemos encontrar em cada obra a especificidade e singularidade de cada artista.

Segundo Klee (2001):

> O que diferencia o artista [...] é o fato de ele lidar com a situação usando seus próprios meios, e com isso às vezes acabar sendo mais feliz do que aquele que não é criador, que não alcança a salvação contida na criação de formas reais (KLEE, 2001, p.52).

Em se tratando da *Poiética e* da Poética, Cattani (2007, p. 32) assevera: “Os processos fazem parte da poiética que cria as obras, culminando em sua instauração”. E ainda que, em certas circunstâncias, “os próprios processos constituem a poética das obras”. Nesse caso, anulam-se as diferenças de tempo e de circunstância: ambas as instâncias passam a coexistir, remetendo continuamente uma à outra, estabelecendo assim uma pulsação permanente.

O homem, desde os seus primórdios vem se utilizando de diferentes materiais, instrumentos e técnicas, demonstrando uma relação ativa de apropriação e transformação do ambiente em que vive. Ao longo da história, a diversidade dos conteúdos das artes visuais coincide com a própria arte produzida nas distintas culturas. Na contemporaneidade, na construção do saber, no fazer e no produzir arte, é imprescindível conhecer, conceituar e experimentar. A pesquisa em arte requer um ingrediente mediador – a matéria, corpo físico necessário à concretização do objeto de criação. Estabelecendo uma relação de significação, sujeito e matéria se interagem dando origem à obra.

> Em todas as matérias com que o homem lida se fará sentir sua ação simbólica. Em todas as linguagens, ao articular uma matéria, o homem deixa a sua marca, simboliza e indaga, movido por sua pergunta ulterior, que é pelo sentido do viver. Rearticulada a matéria retorna ao homem. Na forma configurada, cada pergunta encerra uma resposta (OSTROWER, 2013, p. 51- 53).

O percurso metodológico se refere ao caminho a ser trilhado para se alcançar os objetivos propostos. Tendo como fio condutor a poética, em sua dimensão alternativa e construtiva, o artista pesquisador deve estar consciente, sintonizado e atento às transformações e aos estímulos que podem se apresentar na elaboração ou no decurso da obra. A flexibilidade é imprescindível para que esses possíveis desvios construtivos não interfiram no processo criativo. É preciso definir o ponto de partida, porém, nunca o ponto de chegada.

No decorrer do processo poético, o foco deve estar em problemas intrínsecos à produção. A partir da articulação entre a poética e o fazer artístico, o processo criativo, a gravura e a cultura, nossa atenção se volta para a conquista de uma expressão artística obtida através da manipulação do couro, material de natureza e característica regional, inerentes à nossa região.

Como nos esclarece Paula (1979), Montes Claros, enquanto Arraial de Nossa Senhora da Conceição e São José de Formigas, e mais tarde, Vila de Formigas, foi considerada um dos pontos principais da parte oriental do sertão no comércio de gado, salitre, couros e peles, por existirem nos arredores, fazendas com um grande número de cabeças de gado. Porém, segundo o autor, Não foi possível precisar a época exata da introdução do gado no norte de Minas. Considera a mais remota notícia sobre o assunto que data do fim do século XVII, ocasião em que Antônio Guedes de Brito possuía numerosos currais de gado às margens do São Francisco. Acredita ser possível que esse tenha sido o primeiro pecuarista em alta escala, apesar de a entrada de gado vacum no Brasil datar de 1530. Mas tanto a criação, como o comércio de gado em nossa região, só se desenvolveram a partir da abertura das estradas, na segunda década do século XVIII.

> [...] o gado era criado solto; não se faziam cercas. Nas pastagens, aqui e acolá, construíam-se currais para marcação do gado nas épocas próprias. A pecuária foi o primeiro de nossos negócios; justamente por dois motivos; primeiro, pela natureza dos nossos terrenos (fosfatados, salitrosos com amplas pastagens naturais) em segundo lugar, porque o boi se transporta por si mesmo (PAULA, 1979, p.86).

De acordo com os dados do Atlas escolar histórico, geográfico e cultural do município de Montes Claros / Minas Gerais (2011, p. 96), atualmente os efeitos da pecuária em Montes Claros estão ligados á bovinocultura de corte e de leite, seguindo-se a avicultura e a suinocultura. O município conta com rebanho bovino de 159. 830 cabeças, ocupando área de pastagens artificiais, nativas e forragens. A pecuária de corte representa o principal segmento da economia rural; e a pecuária de leite é também bastante expressiva. Montes Claros, centro de uma bacia leiteira, tem em média 63 mil litros de leite como

produção diária. A cidade possui um parque industrial com inúmeros laticínios, entre eles a NESTLÉ.

O mundo tal qual o conhecemos e o experimentamos, é mundo representado e não o mundo em si mesmo. Conhecendo Montes Claros, sua história, características e potencialidades, podemos certamente estabelecer conexões e cruzamentos entre identidade, cultura, poética e gravura sendo o material – o couro, um elo entre esses segmentos. Para Rey (2002, p.127), “a pesquisa faz avançar as questões da arte e da cultura, reposicionando-as ou apresentando-as sob novos ângulos”.

Como material alternativo, buscamos então nas possibilidades apresentadas pelo couro, ora funcionando como estímulo à criação, ora como matriz, ora como suporte, o sentido norteador para as nossas práticas em gravura. E, através de um olhar poético, percebemos neste material – o couro, potencialidades para representar Montes Claros. A partir do questionamento: Que “impressões” Montes Claros deixa em mim e que podem ser traduzidas na poética da gravura, concluímos que, ao nos apropriar desses recursos, voltamos o nosso olhar, nos sensibilizando para as coisas ao nosso redor e, ao mesmo tempo, promovemos transformações, uma vez que, todos os materiais são “nobres” e nos propicia inesgotáveis possibilidades. Em cada proposta há um objetivo, um desafio conquistado. É preciso acreditar e deixar se levar pelo prazer de criar, de experimentar.

Como nos diz Klee (1990):

> No meu processo de criação, toda vez que um tipo logra ultrapassar o estágio de sua gênese, e eu me aproximo bastante do meu objetivo, a intensidade perde-se muito rapidamente, e preciso procurar novos caminhos. Mas, produtivo, essencial, é precisamente o caminho, pois o vir-a-ser é mais importante do que o ser (KLEE, 1990, p. 343).

No decorrer do processo de investigação e criação, é necessário que se leve em conta as especificidades dos materiais e da linguagem artística com os quais se trabalha. O artista, ao dialogar com sua época, seu lugar, seus suportes e linguagens desenvolve sua poética. De acordo Ostrower (2013),

> [...] todo processo de criação compõe-se a rigor, de fatos reais, fatores de elaboração do trabalho, que permitem optar e decidir, pois, [...] em nível de intenções, nenhuma obra pode ser avaliada. [...] No processo de trabalho, entre a abertura e o fechamento da obra, o indivíduo se determinou e veio a reconhecer-se. E, se o caminho muitas vezes foi acompanhado de ansiedades, de impaciências e de conflitos interiores que pareciam nunca mais querer resolver-se, vivenciar esse momento de determinação é viver um momento de profunda felicidade (OSTROWER, 2013, p. 71-72).

Para Cruz; Menezes e Pinto (2008, p. 1), todo espaço ou lugar possui uma significação de existência que o torna singular, definidor de uma identidade que vem constituir pertencimento pelas práticas exercidas no cotidiano da comunidade de modo a consolidar uma referência para o lugar ou região.

Assim, no processo de gravar, no contato entre as superfícies tudo é magia; temos uma matriz, uma imagem e uma superfície que a acolhe - a impressão. Este estudo busca uma articulação entre estes três corpos: imagem, matriz e impressão, assim como poética, gravura e cultura. No decorrer desse processo, a nossa prática artística, impregnada por um fazer e um pensar gráfico, propõe pensar o material alternativo – couro – como matriz e como elemento de criação.

Klee (2001) argumenta:

> Designei os elementos da apresentação gráfica que devem fazer parte da obra, visivelmente. Essa exigência não é para ser entendida no sentido de que uma obra precise ser composta exclusivamente desses elementos. Os elementos devem gerar formas sem se sacrificar com isso. Preservando a si mesmos (KLEE, 2001, p. 45).

Em se tratando de possibilidades, experimentações na linguagem da gravura, em que a pesquisa de novos materiais, novas técnicas, novas formas de impressão se tornam cada vez mais utilizadas, a fotografia, assim como alguns recursos técnicos, pode ser importante aliada tanto na construção, na manipulação dos materiais, composições, quanto na impressão, possibilitando um importante meio de representação. Ao compor, fotografar e manipular as imagens, estamos, ao mesmo tempo, construindo e poetizando sobre o nosso

fazer artístico. Cada vez mais a gravura contemporânea dialoga com as novas tecnologias presentes nas Artes Visuais, visto a necessidade inerente ao homem em capturar imagens e comunicar acontecimentos factuais. Ela se conecta, se mescla e se sobrepõe a processos gráficos e ou não gráficos ampliando e permitindo alternativas para a disseminação das imagens.

As imagens seduzem, transmitem sentimentos e nos propiciam descobrir e conhecer o mundo. As imagens fotográficas podem ser referências sociais, culturais e ou estéticas, guardar memórias, o que a torna de valor inestimável para a história. Como fonte de pesquisa, propicia ao pesquisador, novas e diferentes interpretações, dependendo dos elementos que a compõem, amplia nossa visão e possibilita a inserção dentro de um contexto sociocultural. De tal forma, as imagens, na medida em que registra cenas de um tempo, de um lugar, se torna atemporal, onde o passado e o presente podem caminhar juntos, lado a lado.

> No conjunto de imagens que traduzem o mundo, a fotografia pode servir como uma alternativa a mais de leitura da realidade. Enquanto produto cultural é uma construção feita por um sujeito mediador, o fotógrafo, que seleciona pessoas e elementos e os enquadra na bidimensionalidade de um espaço a ser recortado. Entre este sujeito e o retratado está a tecnologia, que permite a fixação da cena escolhida. Visto a fotografia ser um produto cultural, a sua construção faz parte de um determinado contexto histórico, que influencia na construção do olhar do fotógrafo, nas representações sociais impressas e no equipamento tecnológico empregado para a tomada da imagem (CANABARRO, 2005, p. 26).

Pensando a técnica aliada à expressão, temos na fotografia e na gravura, tanto na matriz como no negativo, inscrições gravadas, sensibilizadas, carregadas de traços, marcas, trazendo imagens latentes em busca de trocas, de duplicação. Gravador e fotógrafo encontram nos acontecimentos, nos momentos do contato entre as superfícies, matriz, negativo, impressão, ou na sua alquimia o desejo de uma boa imagem. Imprimir é a repetição de um gesto pré-histórico. Portanto, fazer uma impressão é deixar marcado um gesto, cada gesto criador é capaz de desencadear transformações.

Sobre o processo da gravura, Clímaco (2010) persegue uma imagem sem saber na verdade o que ela será. O artista vai moldando-a e adaptando-a,

conforme ela vai surgindo. Ou então vai moldando-se e adaptando-se a essa imagem que surge, seguindo a forma que ela própria lhe sugere. Para o autor, cada gravura que faz é como um tiro no escuro. Tem uma ideia inicial, que não sabe como vai acabar. Às vezes até enxerga mais longe, isto é, vislumbra uma imagem, mas em geral esta, não é alcançada, sofre alterações no meio do caminho. O autor considera ainda,

> Para mim, o que pode ser impresso pode ser gravura. Em tudo, ou quase tudo, vejo uma gravura, ou sua possibilidade. Ou melhor: vejo pela perspectiva da gravura, do gravador – como uma espécie estranha de Midas, quero transformar em gravura tudo que toco (CLÍMACO, 2010, p. 67).

Conforme Menezes (2003, p. 29), podemos considerar as imagens como parte viva de nossa realidade social, pois no nosso cotidiano convivemos com elas em várias dimensões, usos e funções. O trabalho em gravura, processo de reprodução de imagens, utilizada não só como técnica, mas também como linguagem, requer conhecimento, autoconhecimento e amadurecimento do artista, no que se refere às escolhas, às práticas, ou seja, o direcionamento de sua poética. Salles (2011) enfatiza:

> O artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço de fazer visível aquilo que está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão. Um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que o artista vai lhe oferecendo. A arte está sendo abordada sob o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente (SALLES, 2011, p. 34).

A gravura convive bem com a contemporaneidade, adaptando-se a novas tecnologias, novos materiais, novos instrumentos e suportes, sobrevive, e renova-se a cada dia. Mantém-se presente, viva, dinâmica, trazendo para si muitos adeptos, garantindo, assim, sua resistência e evolução.

Conexões e cruzamentos

Cada vez mais, se torna necessário sistematizar pesquisas que se utilizam de materiais alternativos na construção de poéticas, visto que, somente através de embasamentos teóricos, poderemos dar sentido e nortear as nossas práticas. De acordo com Clímaco (2010, p. 17), “[...] cada processo, cada técnica, cada suporte, tem uma linguagem própria. O mesmo desenho, impresso na madeira ou no metal, oferece resultados distintos”.

O trabalho em poéticas de criação, e principalmente no que se refere a materiais e técnicas alternativas é algo considerado novo. Estando atentos aos desafios e necessidades da contemporaneidade, propor novos desafios pode propiciar e desvelar novas possibilidades estéticas e construtivas. A utilização de materiais não convencionais nessa construção propõe uma aprendizagem vinculada à compreensão da produção contemporânea.

Scliar (1994) esclarece:

> Para nós, pintores geralmente autor de peças únicas, é importante saber que temos ao nosso alcance técnicas que, quando bem dominadas, nos permitem multiplicar a comunicação, com linguagem própria, mas que nem por isso com emoção menor. Cada técnica tem suas peculiaridades. O artista escolhe aquela que melhor se preste a transmitir seu projeto. Não é a técnica que marca a posição estética ou ideológica do artista, ela transmite somente a competência daquele que a utiliza (SCLIAR, 1994, p. 49-54).

A arte tem o poder de registrar as ideias e os ideais das culturas. De tal modo, nós, artistas, em consonância com o nosso tempo, podemos mostrar através dos nossos registros, das nossas poéticas, a nossa percepção do mundo. As conexões e cruzamentos estabelecidos entre Metodologia, Poética, Gravura, e Cultura são de extrema relevância, propiciando reflexões acerca do caminho percorrido na construção desse nosso fazer poético.

CAPÍTULO III

O COURO E SUAS POSSIBILIDADES EXPRESSIVAS

Considera-se couro, a pele espessa, curtida, de alguns animais. Os couros podem ser classificados quanto ao animal que lhe deu origem; ao processo de curtimento; às suas características finais ou ao processo de fabrico. Existem várias espécies animais cujas peles são utilizadas para a obtenção do couro: bovinos, ovinos, caprinos, suínos, equinos e outros (antílope, veado, avestruz, crocodilo, cobra, peixe, etc.).

De acordo com o Relatório de acompanhamento setorial Indústria de Couro da ABDI, Agência Brasileira de Desenvolvimento Industrial Cunha (2011), a indústria do couro participa de diferentes cadeias produtivas. Ela depende da pecuária de corte e dos frigoríficos que fornecem sua principal matéria prima. A indústria compõe-se, especialmente, dos curtumes, esses fabricam seu produto final (couro), e fornece para diferentes indústrias, que utilizam o couro como um de seus insumos: calçados e artefatos, vestuário, móveis e automobilística.

> O couro pode advir de uma grande variedade de animais, como equinos, caprinos e bovinos. O couro bovino predomina na produção e na comercialização mundial de couro. Dados compilados pelo International Council of Tanners (ICT) mostram que aproximadamente 65% do couro produzido no mundo têm origem bovina (CUNHA APUD FAO, 2011, p. 8).

Baseado no estudo técnico-científico, Simbologia Aplicada para Tratamento do Couro**,** selecionado e apresentado com exclusividade para o XVII Congresso Latino-americano de Químicos e Técnicos da Indústria do Couro em 2008, conforme definição da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), o couro é um material oriundo exclusivamente da pele animal, curtida por qualquer processo constituído essencialmente de derme. O couro constitui-se da pele do animal preservada da putrefação; e apresenta uma textura extremamente rica de fibras colágenas que, passando pelos diferentes estágios de

transformação, torna-se flexível e macio. Pode ser definido como um subproduto animal que, após sofrer o processo de curtimento, não é mais passível de sofrer o ataque dos micro-organismos decompositores. E ainda, por ser um produto natural, a palavra “couro”, está protegida pela Lei 4.888/1965, sendo proibido o seu emprego para denominar produtos industrializados que não sejam de origem animal. Segundo Pacheco (2005), o Brasil é o detentor de um dos maiores rebanhos bovino do mundo, ocupando lugar de destaque na produção mundial de couros e, na década de 1990, passou a ser um importante exportador de couros.

O couro e os processos de manufatura

De acordo com a classificação da FIERGS1 e SEBRAE-RS, a indústria brasileira de couro possui por volta de 450 curtumes, sendo que 80% são considerados de pequeno porte. Além dos curtumes como unidades autônomas de negócio, tem-se observado uma verticalização dos frigoríficos, atuando também como curtidores. Localizado principalmente no sul e no sudeste do país, atualmente a produção e a indústria de couros tem uma tendência de deslocamento para novo polo, no centro-oeste. Isso se deve ao fato de uma relocalização de rebanhos e frigoríficos, bem como da existência de incentivos e de outras condições favoráveis nessa região. De forma geral,

> Couro é uma pele animal que passou por processos de limpeza, de estabilização (dada pelo curtimento) e de acabamento, para a confecção de calçados, peças de vestuário, revestimentos de mobília e de estofamentos de automóveis, bem como de outros artigos (PACHECO, 2005, p.15).

O autor acrescenta que o processo de transformação de peles em couros é normalmente dividido em três etapas principais, conhecidas por *ribeira, curtimento e acabamento.* O acabamento é usualmente dividido em “acabamento molhado”, “pré-acabamento” e “acabamento final”. Ainda, de acordo com Pacheco (2005), a conservação e o armazenamento das peles, assim como a

qualidade dos couros, dependem de uma série de fatores, que se iniciam com cuidados já durante a criação dos rebanhos, com o controle de parasitas e formas adequadas de identificação, condução, confinamento e transporte dos animais.

Desde o processo do abate, é importante cuidar para que o processamento ocorra de forma eficiente, evitando principalmente que as peles degradem-se por ação de micro-organismos, a fim de se obter couros de boa qualidade. Isso só será possível por meio de manuseio, conservação e armazenamento adequados das peles. Aquim, Gutterres e Tessaro (2004), consideram que o processo do couro consiste em transformar a pele verde ou salgada em couro. Esse processo, como já citado, se divide em quatro grupos: ribeira, curtimento, recurtimento e acabamento.

Para os autores, a ribeira consiste em operações em meio aquoso que hidrata limpa, depila e prepara a pele para ser curtida em operações mecânicas de descame e de divisão de pele nas camadas superior e inferior respectivamente, denominadas de flor e de raspa. Passando por esse processo, a pele, como produto final, apresenta-se limpa e isenta de materiais indesejáveis. Todavia, não apresenta estabilidade, estando sujeita à degradação e à putrefação, sendo necessário, portanto, o curtimento, para que a estrutura tenha fixação e estabilização.

O curtimento ocorre em duas etapas, uma inicial de difusão, que favorece a penetração dos princípios ativos do PH das peles e das concentrações das soluções com os agentes curtentes. E a etapa final, da fixação, que favorece a reação das moléculas curtentes com a estrutura proteica. Utilizando sais de cromo nos experimentos, obtêm-se couros muito estáveis à ação química e à hidrólise sob a ação de calor, além de apresentarem grande aplicabilidade.

Segundo Pacheco (2005), o local destinado ao estoque das peles salgadas é geralmente conhecido como “barraca”. Ali a conservação das peles pode ser realizada por resfriamento ou secagem, sendo essas práticas utilizadas em pequena escala. As peles salgadas apresentam boa resistência aos microrganismos, porém, o sal provoca a desidratação das peles, eliminando água e parte das proteínas solúveis, o que resulta em um peso de 20-30 kg por pele. Além do sal, alguns fornecedores de couros usam inseticidas para afastar insetos e/ou biocidas como auxiliares de conservação durante estoque e transporte.

Ainda, segundo Pacheco, as etapas do processo que normalmente envolve tratamentos químicos das peles para limpeza ou condicionamento de suas fibras, (chamados “banhos”), bem como algumas etapas intermediárias de lavagem com água, são realizadas em equipamentos chamados *fulões* – cilindros horizontais fechados, normalmente de madeira, dotados de dispositivos para rotação em torno de seu eixo horizontal, com porta na superfície lateral para carga e descarga das peles, bem como para adição dos produtos químicos. Na ribeira, as etapas em fulões são pré-remolho, remolho, depilação / caleiro, lavagens, descalcinação / purga, lavagem e píquel.

Na etapa divisão, as peles são separadas em duas camadas: a superior, lado externo das peles, parte mais nobre, chamada “flor” e a inferior, lado interno, a “raspa”. Esta última pode seguir no processamento, como a flor, produzindo-se couros para aplicações secundárias ou subprodutos, normalmente vendido para terceiros.

O processo de acabamento, de acordo Pacheco (2005), pode ser subdividido em três etapas: acabamento molhado, pré-acabamento e acabamento final. O acabamento molhado (ou Pós-Curtimento) corresponde às etapas de descanso, enxugamento até o engraxe dos couros. Essas etapas visam complementar o curtimento principal anterior e conferir a base de algumas propriedades físicas e mecânicas desejáveis aos couros, como cor básica, resistência à tração, impermeabilidade, maciez, flexibilidade, toque e elasticidade. Descanso, enxugamento, rebaixamento e recorte são operações físico-mecânicas, enquanto as demais são banhos realizados em fulões. A operação de rebaixamento dos couros, aplicação de produtos como polímeros termoplásticos com a finalidade de dar algumas das propriedades físicas à superfície dos couros, são feitos em máquinas específicas para cada função. O acabamento final é o conjunto de etapas que confere ao couro apresentação e aspecto definitivo.

Atualmente a indústria do couro emprega alta tecnologia e começa a adotar práticas de produção que levam em conta a preservação do meio ambiente. Cunha (2011) argumenta que o Documento da Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (apud FAO, 2004) alerta para os problemas ambientais que decorrem da própria natureza e processamento do couro. O mesmo requer enormes quantidades de água e, ao mesmo tempo, utiliza-se de produtos químicos ambientalmente nocivos, como o cromo2,

eliminando ainda resíduos que se convertem em fonte de contaminação ambiental. A autora conclui: “Os curtumes são responsáveis por grande parte da geração de resíduos nocivos ao meio ambiente, tais como gases, aparas, serragem, lodos da estação de tratamento de efluentes líquidos e aqueles provenientes de banhos”. Acrescenta ainda que, grande parte do resíduo ambiental é produzida nos estágios iniciais da cadeia produtiva do couro. Conforme Pacheco (2005), vários projetos, técnicas e tecnologias avançadas em pesquisa vêm sendo desenvolvidos objetivando minimizar o impacto ambiental causado pela indústria do couro, fazendo com que as empresas busquem ações de tratamento dos resíduos e redução do consumo de água e energia.

O couro e suas especificidades

Desde os primórdios, quando surgiram os primeiros seres humanos na terra com suas necessidades básicas de sobrevivência, a alimentação e o vestuário eram-lhes assegurados pela recolha de elementos da natureza, como raízes, folhas e frutos, assim como pelas atividades de caça. O homem passa, então, a explorar cada vez mais os recursos materiais e naturais existentes, produzindo armas e utensílios rudimentares para uso e defesa pessoal, recorrendo também à utilização de peles de animais para se proteger das adversidades climáticas, assim como da agressividade do solo.

Ostrower (2013, p. 9) considera que “desde as primeiras culturas, o ser humano surge dotado de um dom singular: mais do que *homo faber,* ser fazedor, o homem é um ser formador”. Para a autora, o homem é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao seu redor e dentro dele. E, na relação com os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado. Ainda, segundo a autora, “nas perguntas que faz ou nas soluções que encontra, ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona a forma”.

> Quando o homem construiu sua primeira ferramenta, ele criou simultaneamente o primeiro objeto útil e a primeira obra de arte. A partir daí, a ferramenta esteve presente na ação do homem sobre o planeta, colocando novas questões. Novas alternativas (GRIPPO, 2013, p. 357).

Ao longo do tempo, o homem vai descobrindo e aprimorando formas para dar mais resistência, flexibilidade e durabilidade às peles, a fim de que atendessem com mais eficácia às suas necessidades. De acordo Menda (2012), as civilizações antigas já conheciam técnicas de preparação e curtimento de peles e couros. Há registros do uso de couros para confecção de sandálias no Antigo Egito, Pérsia, China e romanos. Desde então, vem sendo utilizado e aplicado pelo homem com diversos fins. A pele curtida se torna flexível e macia, pronta para ser utilizada pela indústria têxtil, calçadista, automobilística, no design de móveis, assim como em outros artefatos. Quanto à sua classificação e de acordo com cada região, o couro se presta a diferentes produtos e aplicações. Tradicionalmente, os couros se dividem em: Grupon (do *fr: croupon*): região central, mais nobre, correspondente ao lombo no animal; Pescoço ou cabeça; Barriga ou flancos.

O couro é considerado de boa qualidade quando apresenta-se adequadamente processado, ou seja, quanto menor a incidência de defeitos melhor seu valor comercial. Muito mais do que a pura e simples cobertura externa de um animal, o couro constitui em si, um registro histórico e de identidade, caracterizados por marcas provocadas por carrapatos, bernes e outros parasitas, ferros de identificação, riscos, arranhões e cicatrizes que, adquiridos durante toda sua vida, permanecem ali gravados para sempre. Algumas dessas marcas e cicatrizes podem ser observadas através das imagens 39 a 42 p.76.

Para Queiroz (2014), o couro nada mais é que a pele arrancada de bovinos, jacarés, avestruzes, carneiros... De acordo com a autora:

> O produtor que se preocupa em reaproveitar a pele do boi para venda a curtumes, faz a marcação a ferro quente no rosto do animal, para não desvalorizar as “áreas nobres” da pele. Ainda segundo o autor, alguns exemplos do que os deixam tão machucados durante sua vida escravizados são arames farpados, bernes, ferrões pontiagudos e cães para o manejo, carência de minerais, transporte em veículos com pregos e pontas de madeira, etc. (QUEIROZ, 2014).

Imagens 39 a 42: Marcas e cicatrizes encontradas no couro – Sola. Fotos Nilza, 2012.

Imagens 43 e 44: Impressão em relevo marcas e cicatrizes couro - Sola. Fotos Nilza, 2014.

Conhecendo as características, potencialidades e especificidades do couro, esta pesquisa se propôs a investigar as possibilidades desse material, pensando-o como matriz e suporte alternativo para a gravura. Por se tratar de um processo basicamente experimental tanto a gravação da matriz, quanto o processo de impressão foram objetos de experimentação. Pretendemos desta forma, contribuir e acrescentar algo de novo para os processos contemporâneos de gravura.

> [...] na instauração da obra [...], ao utilizar procedimentos técnicos para materializar conceitos (o quê), o artista o faz à *sua maneira* (como), manifestando sua subjetividade ao equacionar e operacionalizar sua produção. A obra é geradora de linguagem através da elaboração de códigos formais, abstratos ou concretos, e do processamento de significados (REY, 2002).

Para a elaboração desta pesquisa partimos, portanto, de alguns questionamentos: de que maneira podemos trabalhar o couro? Que aspectos técnicos ou possibilidades expressivas o couro pode nos oferecer? Quais particularidades o couro apresenta na sua condição de matriz ou suporte? É possível a gravura em couro constituir uma linguagem específica e diferenciada das observadas nos demais processos? Qual contribuição, a utilização do couro como matriz, poderá trazer para a gravura contemporânea? Segundo Salles (2011, p. 140), “o ato criador mostra-se como uma profunda investigação da verdade do artista”, e ainda:

> A verdade da arte é, portanto, construída ao longo do processo, à medida que a obra vai ganhando materialidade com modos de funcionamento próprios. Esse processo de construção de verdades revela-se, assim, como um percurso sensível de criação de uma realidade transformada, que tem o poder de aumentar a compreensão do mundo. A criação pode, assim, ser vista como um processo de produção de conhecimento (SALLES, 2011, p. 141).

Ostrower (2013, p. 26) considera que: “Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se”. E ainda: “Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio

dialético”. No seu processo de criação, o artista, mesmo mantendo um diálogo com a tradição gráfica, também se apropria de novos materiais, propõe novas alternativas, novas ferramentas, ressignifica seus conceitos, fazendo com que a arte da gravura seja sempre renovada, dinâmica e cada vez mais presente na contemporaneidade. Como assinala Zamboni (2006):

> O processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade. É uma etapa eminentemente criativa, e que dá forma material e organizada a ume série de ideias e fatos coletados de uma de determinada realidade. Embora não seja o momento mais característico, é o momento mais importante do desenvolvimento de uma pesquisa em arte, porque é exatamente quando se materializam as ideias (ZAMBONI, 2006, p.67-68).

A pesquisa se fundamenta a partir da consciência e domínio do artista em relação ao seu objeto de estudo. A produção artística em gravura não exclui, pelo contrário, agrega novos valores às formas de expressão já existentes, somando-se a elas em torno de uma ação transformadora.

O couro como material alternativo

Entende-se como alternativo aquilo que representa uma opção entre duas ou mais possibilidades, adotando uma posição independente em relação a tendências dominantes. Na construção dessa poética, a escolha pelo material alternativo pressupõe uma mudança de postura em relação à gravura tradicional, visto esses processos e técnicas serem conhecidos e bastante explorados.

O trabalho com o couro oferece muitas possibilidades dado as características intrínsecas do material, proporcionando, assim, ao gravador criativo surpreendentes resultados. Porém, mesmo previamente planejados, poderão ocorrer imprevistos o que não compromete o processo, uma vez que no exercício da poética a obra está sempre em processo, em construção.

Em se tratando de processos de gravura e impressão o couro é um material pouco explorado. Mesmo ciente da sua diversidade e possibilidades,

ainda que algumas experiências sejam desenvolvidas por artistas, utilizando o couro, não encontramos registros na literatura corrente ou nas bibliografias específicas sobre gravura, experimentações ou resultados relevantes realizados por artistas-gravadores utilizando este material. Porém há artistas com propostas bastante diferenciadas. Na arte, de tempos em tempos, surgem artistas que mostram algo de novo, diferente e criativo. O britânico Mark Evans[10] é um exemplo. O artista utiliza o couro natural curtido para produzir suas telas.

Imagem 45: O artista Mark Evans e sua obra. Disponível em: <http://abduzeedo.com.br/couro-e-criatividade-conhe%C3%A7-arte-de-mark-evans.

[10] Mark Evans: Artista britânico que se destaca no trabalho com o couro, sendo inclusive considerado um novo fenômeno da pop art. As telas de Evans são mantas de couro curtido e, como pincéis, o artista utiliza facas afiadas. Raspa cuidadosamente o couro adquirindo os contrastes. E graças à diferença de tons entre o couro raspado e o couro natural curtido, ele consegue obter as variações tonais, característica básica nas suas criações. Evans preza por esmero e alto nível de detalhes, assim a peça demora semanas para ficar pronta, são meses raspando cuidadosamente o couro para gerar imagens nele. Assim, ele produz telas impressionantes**,** com uma enorme força. O artista possui seu próprio estúdio, batizado de Mark Evans Art, de onde desenvolve peças para os mais diversos compradores**.** Para ele, sua arte é a mais primitiva possível. Disponível em: <http://abduzeedo.com.br/couro-e-criatividade-conhe%C3%A7-arte-de-mark-evans.

O couro e sua classificação

Classificados de acordo com suas características finais, os couros são comercializados em duas grandes categorias: os *couros com "flor"* e *carnaz,* que *se* apresentam relativamente macios e lisos do lado da "flor" (a face onde existiu o pelo) e rugosos, do lado do carnaz (a face interior da pele), e ainda os c*ouros acamurçados, que* apresentam ambas as faces rugosas, podendo ser obtidos por divisão de peles de maior espessura.

Os tipos de couro apresentados no mercado são: couro liso, tipo de couro que se usa o lado da "flor" (superfície exterior da pele), por ser liso permite um acabamento com aspecto mate, acetinado ou brilhante; o couro nubuck ou "veludo"; que é um couro lixado ou *acamurçado*, tem um aspecto superficial e um toque muito similar ao da *camurça*. Ações mecânicas muito leves (como o simples toque com os dedos) deixam marcas superficiais, facilmente removíveis por meio de uma escova; o couro graxo ou nubuck oleado, são couros que possuem um alto teor de ceras e gorduras; a napa & brush (escovado), em que é usado o lado da flor (lado exterior da pele), se apresenta altamente brilhante, devido a um processo especial de escovagem. Estes são couros lisos e muito macios, com grande poder de absorção de água, necessitando, por esse motivo, serem tratados frequentemente com produtos especiais; o Couro verniz. (lacquered leather) apresenta-se com um tratamento especial de verniz, o que lhe confere um aspecto superficial mate, acetinado ou brilhante e ainda uma boa resistência contra o atrito (em seco ou molhado) e outras ações mecânicas.

Os couros podem se apresentar lisos, estampados ou deformados e ainda pigmentados por corantes inorgânicos, fixados por meio de caseína ou de resinas acrílicas. Devem ser tratados com aditivos especiais, para que mantenham alguma elasticidade. Classificados de acordo com suas características finais, os couros são comercializados em duas grandes categorias: os *couros com "flor"* e *carnaz* que *se* apresentam relativamente macios e lisos do lado da "flor" (a face onde existiu o pelo) e rugosos do lado do carnaz (a face interior da pele) e os c*ouros acamurçados que* apresentam ambas as faces rugosas, podendo ser obtidos por divisão de peles de maior espessura.

Imagem 46: Peças de couros diversos. Foto Nilza, 2013.

Imagem 47: Peça de couro – Sola. Foto Nilza, 2013.

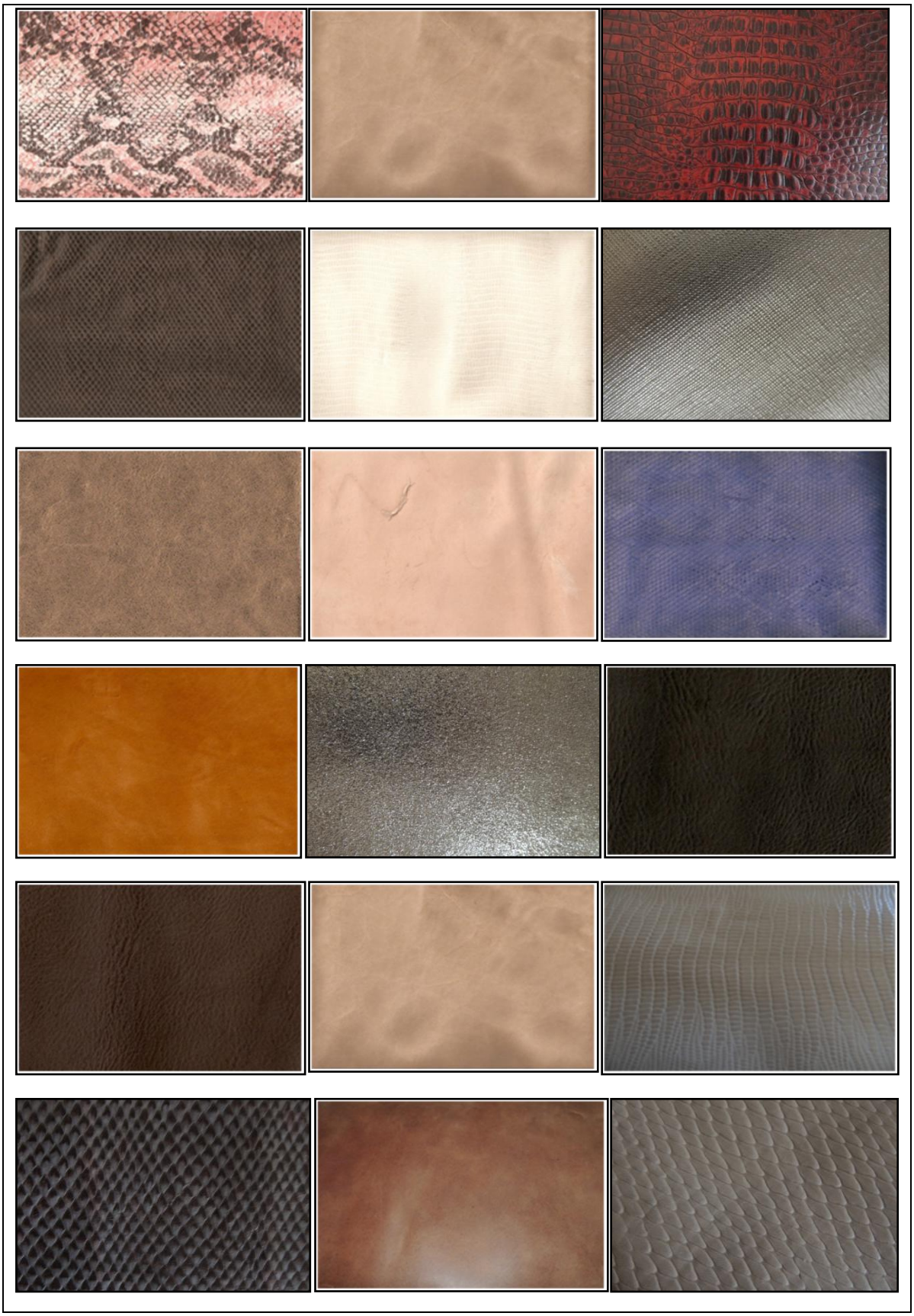


Imagem 48: Alguns tipos de couros encontrados no comércio de Montes Claros. Fotos Nilza, 2013.

O couro e suas possibilidades estéticas

Na contemporaneidade podemos considerar a relação entre desenvolvimento e meio ambiente um ponto central na compreensão dos problemas ecológicos. O crescimento da economia e dos processos produtivos, desde o período da Revolução Industrial, no século XVIII, vem contribuindo para os impactos ambientais existentes. De acordo Câmara e Gonçalves Filho (2007, p. 89-90), nas últimas décadas a preocupação com a qualidade de vida e a preservação do meio ambiente tornou-se uma necessidade social. Os efeitos nocivos do homem para com o meio ambiente se tornaram tão evidentes quanto à necessidade de normas e leis para regulamentar e buscar minimizar tais efeitos. No que se refere à agressão ao meio ambiente, os autores apontam o efeito estufa e a diminuição da camada de ozônio como uns dos principais problemas que passaram a fazer parte da preocupação cotidiana das pessoas.

Portanto, a preocupação com o meio ambiente é uma das bandeiras do novo milênio, vinculado a isso um novo perfil de consumidor vem sendo delineado. Reichert (2006, p. 3), aponta que o uso de matérias-primas naturais não devem gerar impactos ambientais durante o ciclo de vida, em respeito à saúde e a segurança de todos. Ainda de acordo a autora, surge, no início dos anos 90, o conceito do *Ecodesign* que,

> [...] desenvolveram uma base de conhecimentos em projetos voltados para a proteção do Meio Ambiente, que primeiramente beneficiou estas indústrias. A partir desta época, tem crescido rapidamente o interesse pelo tema, principalmente em empresas que já desenvolviam programas de gestão ambiental e de prevenção da poluição. O *ecodesign* é o instrumento que conecta o que é tecnicamente possível no campo das tecnologias limpas com o que é culturalmente desejado no campo da consciência ambiental (REICHERT, 2006, p. 11-12).

Quando nos referimos à matéria prima do couro, sabemos que seu beneficiamento ocorre dentro de uma fabrica denominada curtume. É um dos processos produtivos mais antigos de que se tem conhecimento, sendo causador

de impactos ambientais relevantes. Ao nos reportarmos ao aspecto ecológico e ambiental se torna então necessário,

> [...] discutir os custos ambientais no processo produtivo do couro a partir de uma perspectiva contextualizada na eco-eficiência, uma vez que o consumo de água, energia e produtos químicos realizado por este processo é muito relevante e grande gerador de resíduos sólidos, gasosos e efluentes líquidos sendo, portanto um processo com grande potencial de agressão ambiental (CÂMARA; GONÇALVES FILHO, 2007, p. 88).

Para tentar minimizar esse impacto, faz-se necessário conscientizar sobre a importância do processo desde a concepção do produto, da origem da matéria prima, até o seu descarte final. É preciso despertar o interesse de toda a comunidade empresarial ou não, para a necessidade de se buscar alternativas sustentáveis, estimulando cada vez mais atitudes ecologicamente corretas, em busca de uma melhor qualidade de vida. No que se refere ao uso do couro, surgem sempre muitas polêmicas. As peles de animais já vêm sendo utilizadas pelo homem desde a pré-história para cobrir e aquecer seus corpos. Portanto, há muito está presente em muitos outros segmentos, na moda, na indústria calçadista, moveleira e até automobilística.

Em se tratando da utilização do couro, um novo aspecto deve ser analisado: O Veganismo[11]. De acordo com a Sociedade Vegana (2014), o Veganismo é o modo de vida que busca eliminar toda e qualquer forma de exploração animal, não apenas na alimentação, mas também no vestuário, em testes, na composição de produtos diversos, no trabalho, no entretenimento e no comércio. Também em relação à moda e ao vestuário, fazem restrições a sapatos e acessórios de couro, peles, seda, lã, penas e plumas, enfim, todo e qualquer produto oriundos da exploração animal.

---

[11] O Veganismo consiste em atuar como força de mercado, impedindo efetivamente que os animais sejam explorados. O principal objetivo dessa sociedade é boicotar produtos que tenham sido testados em animais ou que de alguma forma derivem ou resultem do animal, é por fim a sua exploração. (SOCIEDADE VEGANA, 2014). Disponível em: http://www.sociedadevegana.org.

O mundo da moda está sempre em destaque quando o assunto é a utilização do couro e de peles de animais. Muitas mulheres vêm nas peles verdadeiras armas de sedução. Sempre que é utilizado o couro se torna alvo de discussões. De acordo com Sabbag (2014), de tempos em tempos, a polêmica volta à baila, especialmente quando chega o inverno. Mas, graças às novas tecnologias da indústria têxtil, é possível substituir as peles naturais pelas sintéticas. Elas conseguem perfeitamente imitar pelos de animais ou simplesmente copia desenhos de peles selvagens na estamparia dos tecidos. O século XXI traz consigo a eterna busca para minimizar os impactos ambientais. É nossa responsabilidade, valorizar e cuidar da relação desenvolvimento e meio ambiente, repensando posturas e valores.

Nossas ações podem fazer a diferença, e explorar as possibilidades estéticas do couro é o diferencial dessa pesquisa em poéticas visuais.

Como nos assinala Zamboni (2006, p. 6-7), o trabalho de pesquisa é empreendido por artistas que objetivam obter como produto final a obra de arte. Assumir-se como pesquisador, pressupõe entender que uma das características fundamentais da pesquisa é o grau de consciência e o pleno domínio intelectual do autor sobre o objeto estudado e o processo de trabalho. O autor ainda esclarece que não pretende negar a existência da força intuitiva e sensível contida em qualquer processo de trabalho, seja em arte ou em ciência. No que se refere à criação, o autor aponta:

> É algo novo, é um caminho encontrado para solucionar alguma coisa, e só depois de encontrado se percebe qual foi esse caminho. É descobrir algo que estava escondido, é pressentir de forma insólita a coerência de elementos arranjados dentro de uma forma nova. Enquanto descoberta, enquanto solução, não se pode fazer nenhuma distinção fundamental entre criação artística e científica (ZAMBONI, 2006, p.35).

Consciente de todas as polêmicas e discussões, pensamos a utilização do couro, como matéria prima, visando somente suas propriedades e possibilidades artísticas e estéticas. Assim, o pensamos como um material que pode oferecer à linguagem da gravura um produto plástico diferenciado e inovador.

CAPÍTULO IV

MONTES CLAROS: IMPRESSÕES TRADUZIDAS ATRAVÉS DO COURO

Ensaio visual – “Courogravura”

Imagem 49: Ciranda do Divino. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

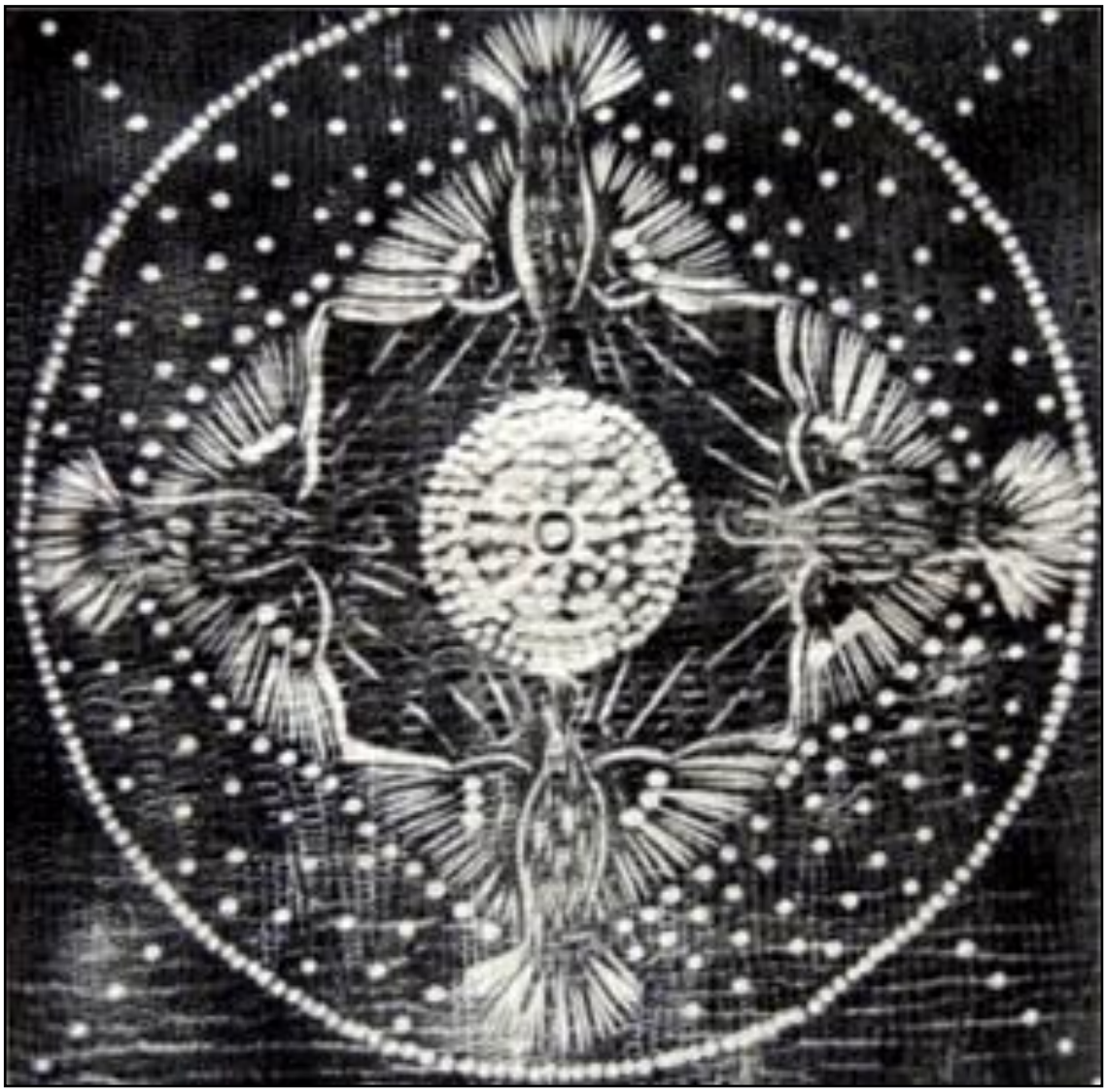


Imagem 50: Ciranda do Divino. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro texturizado. Foto Nilza 2014.

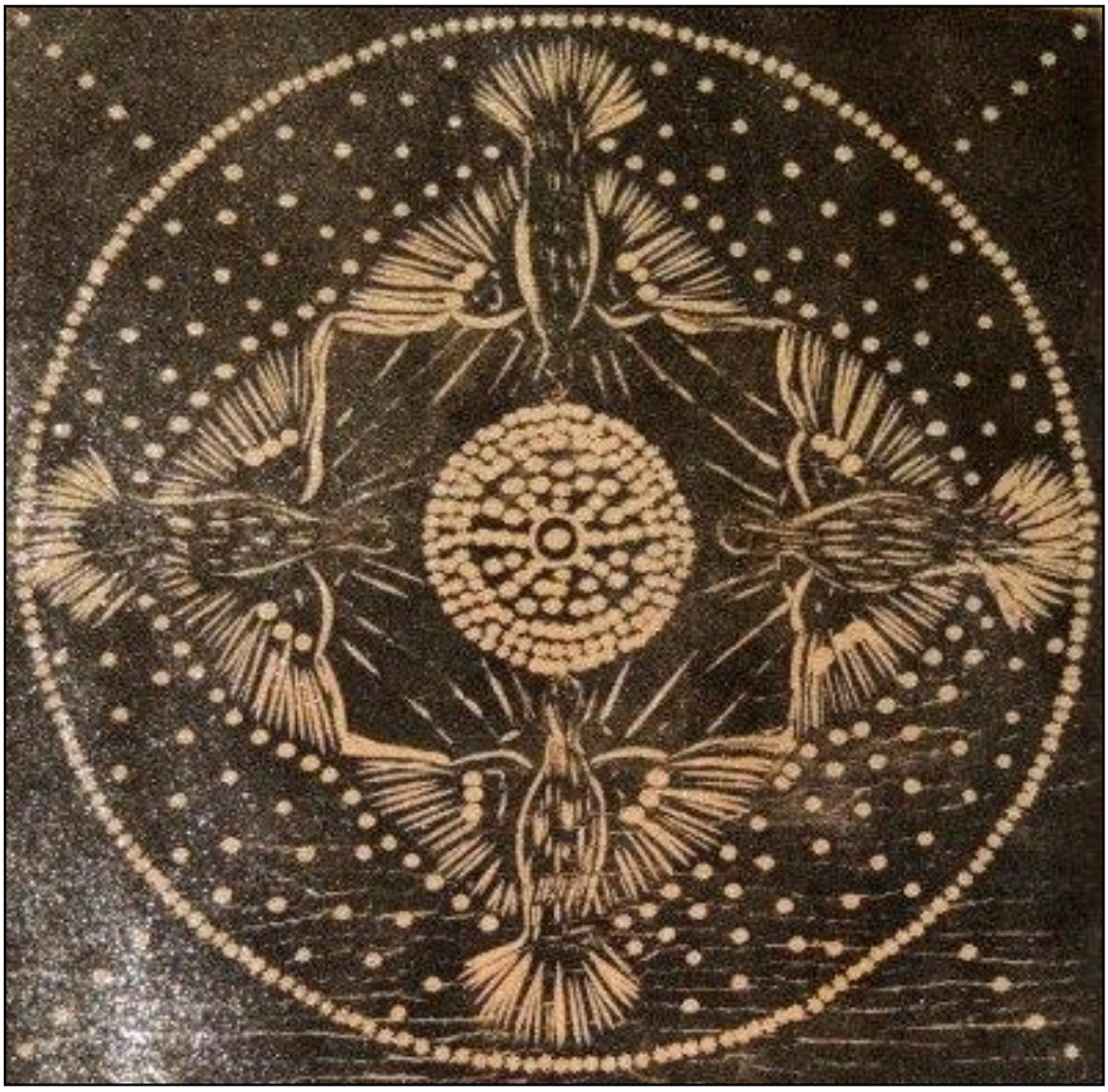


Imagem 51: Ciranda do Divino. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro Lurex dourado. Foto Nilza 2014.

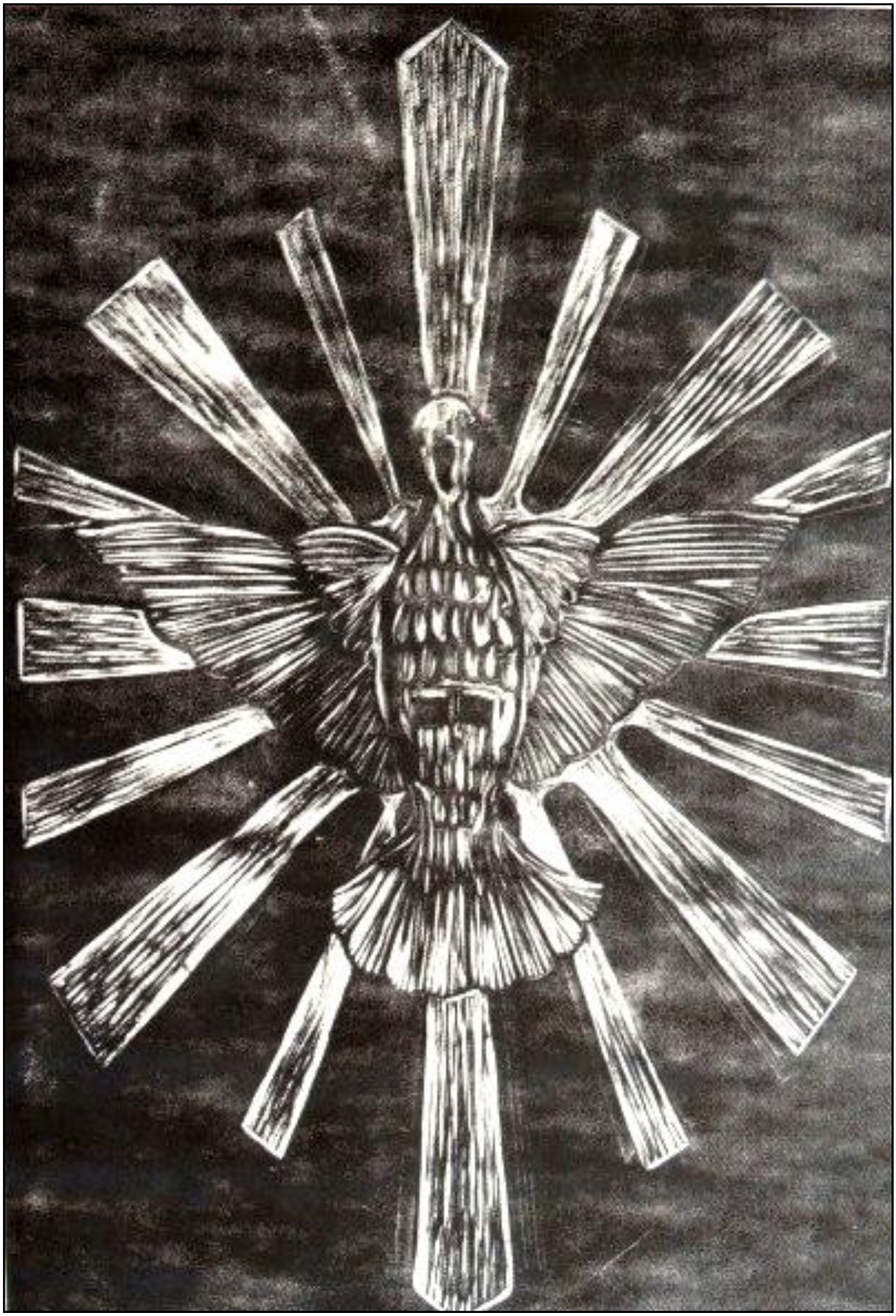


Imagem 52: Divino Espírito Santo. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 53: Divino Espírito Santo. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro – Sola. Foto Nilza 2014.

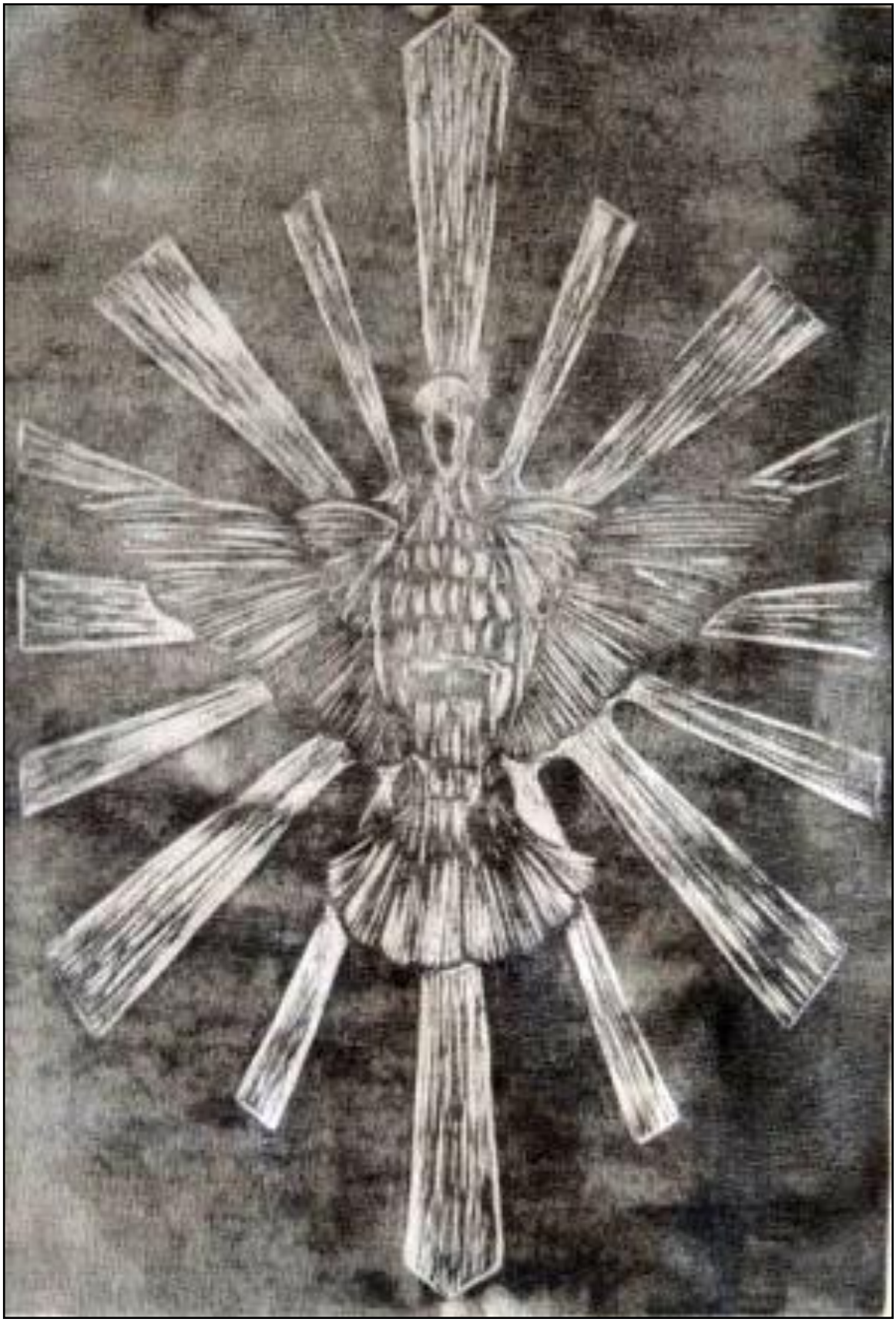


Imagem 54: Divino Espírito Santo. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro metalizado. Foto Nilza 2014.

Imagem 55: Nossa Senhora do Rosário. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 56: Nossa Senhora do Rosário. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 57: São Benedito. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 58: São Benedito. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 59: Catopê. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 60: Catopê. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel. Foto Nilza 2014.

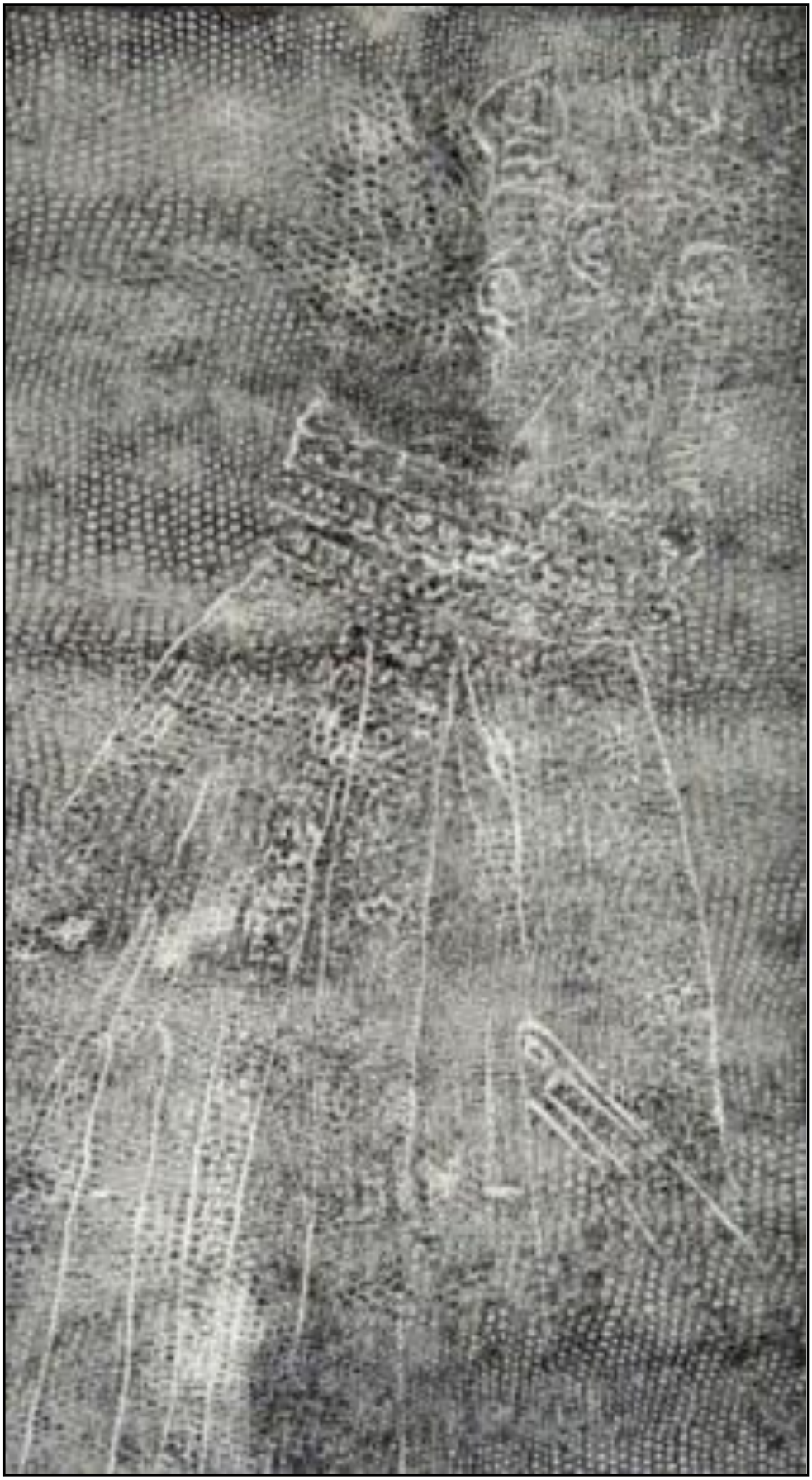


Imagem 61: Catopê. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro texturizado. Foto Nilza 2014.

Imagem 62: Chapéu de Marujo. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 63: Caboclinhos. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro texturizado. Foto Nilza 2014.

Imagem 64: Caboclinhos. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 65: Princesas. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

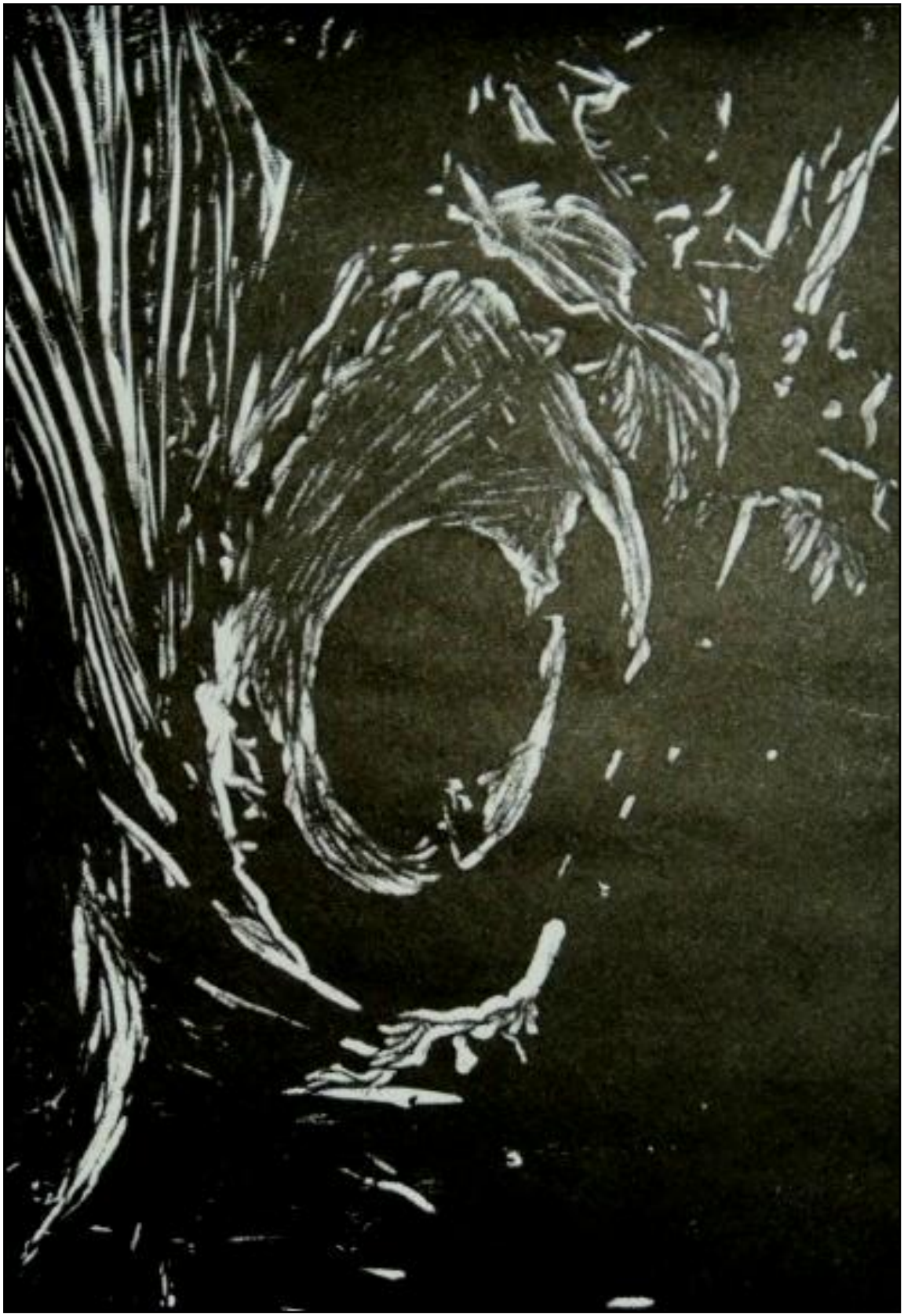


Imagem 66: Detalhe Pena de Pavão I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 67: Detalhe Pena de Pavão II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 68: Detalhe Pena de Pavão II. Gravura em Couro. Impressão em relevo sobre couro texturizado. Foto Nilza 2014.

Imagem 69: Igreja Nosso Senhor do Bonfim “Igreja dos Morrinhos”. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 70: Igreja Nosso Senhor do Bonfim “Igreja dos Morrinhos”. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 71: Torre da Matriz. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 72: Torre da Matriz. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 73: Torre da Matriz. Gravura em Couro. Impressão simultânea em oco e em relevo. Foto Nilza 2014.

Imagem 74: Detalhe torre da Matriz II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 75: Detalhe torre da Matriz II. Gravura em Couro. Impressão em oco s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 76: Detalhe torre da Matriz I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 77: Detalhe Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 78: Coreto da Matriz. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014

Imagem 79: Mercado Velho I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

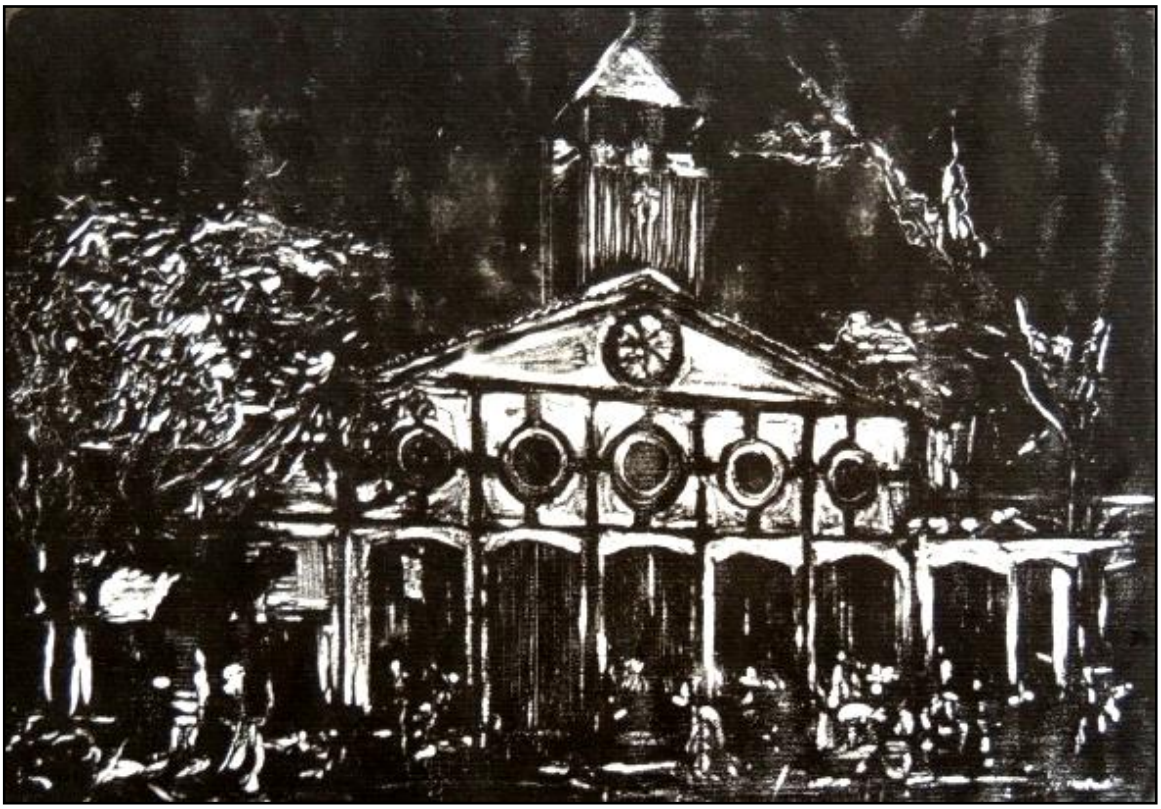


Imagem 80: Mercado Velho II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

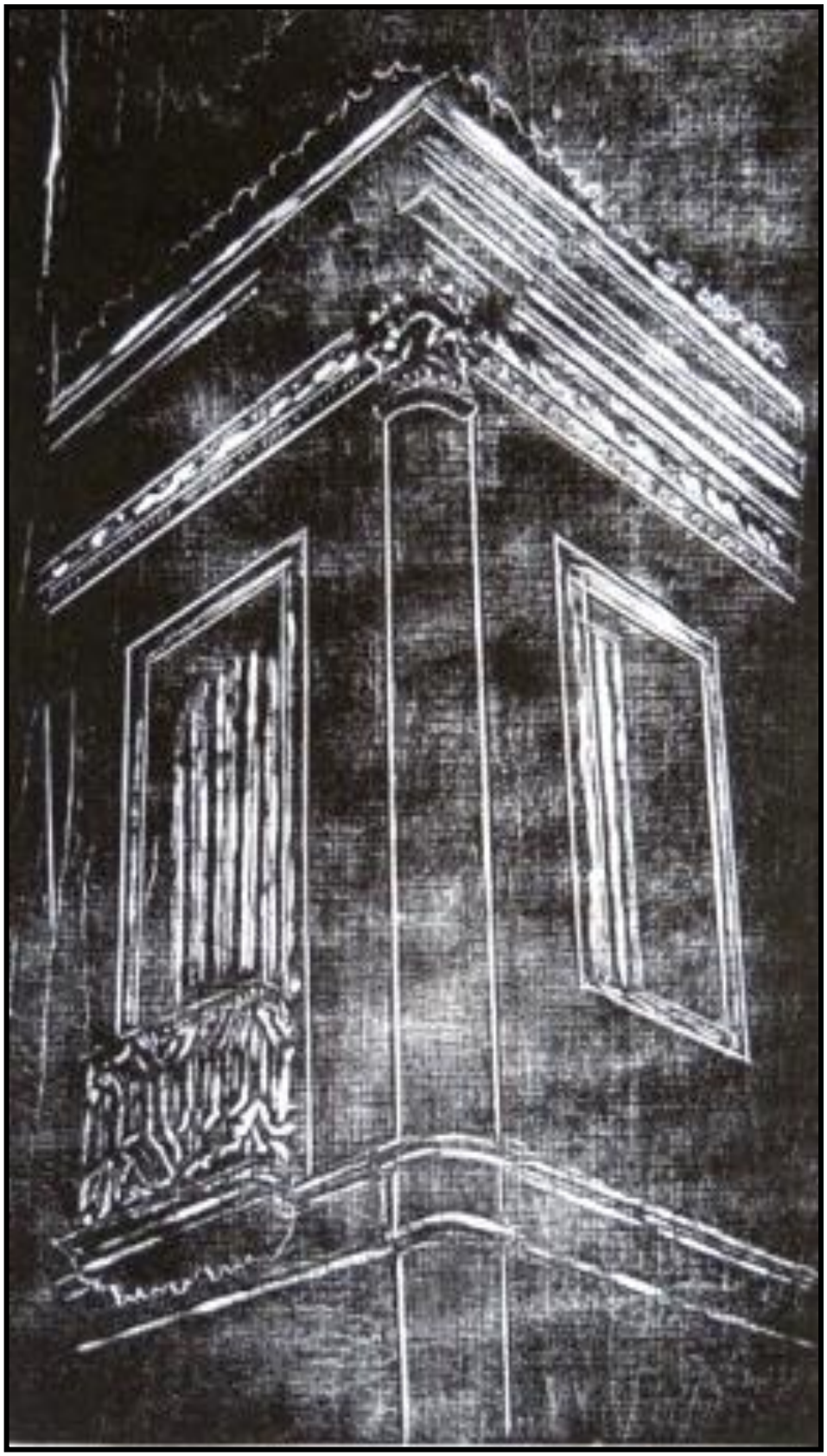


Imagem 81: Detalhe arquitetura do casarão. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/papel. Foto Nilza 2014.

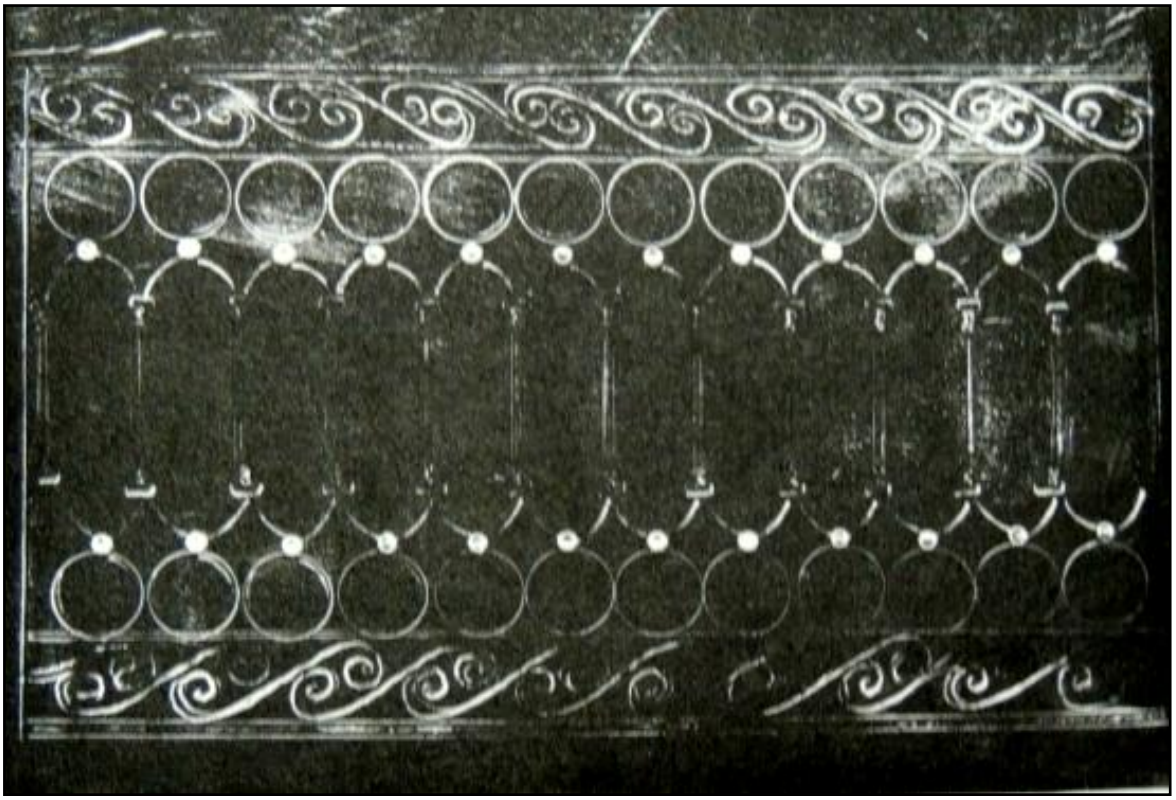


Imagem 82: Gradil do Casarão. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/papel. Foto Nilza 2014

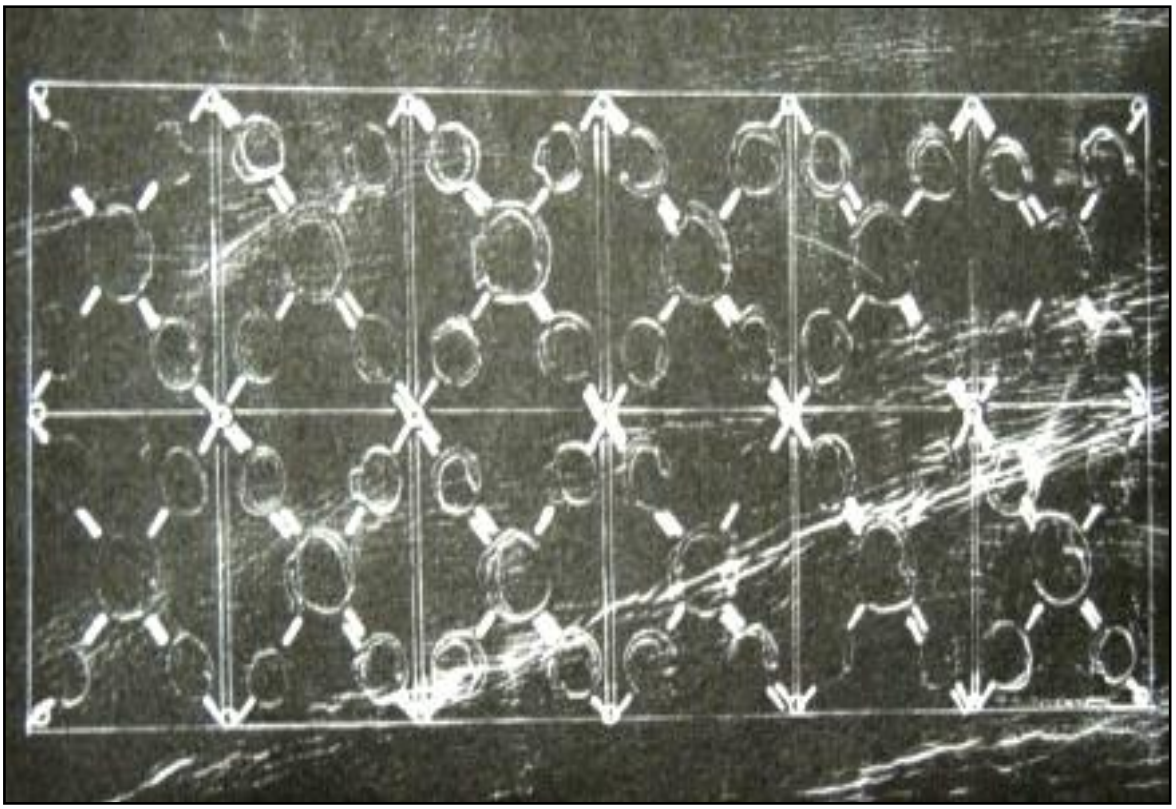


Imagem 83: Gradil do Coreto. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 84: Detalhe Janela I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 85: Detalhe Janela I. Gravura em Couro. Impressão em oco s/papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 86: Detalhe Janela II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 87: Detalhe Janela III. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 88: Ornamento em relevo. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

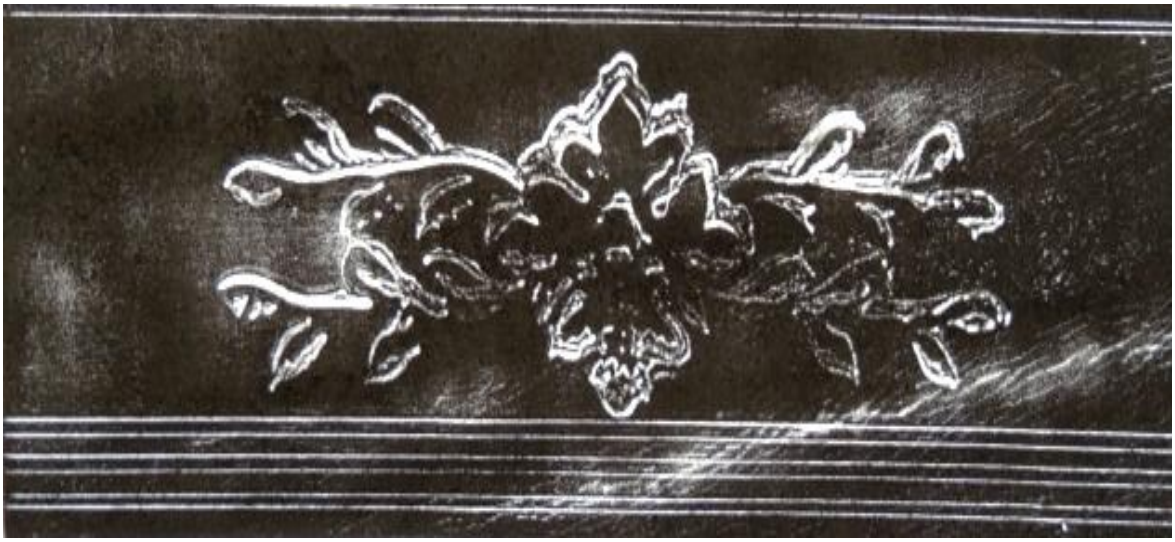


Imagem 89: Ornamento em relevo I. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 90: Ornamento em relevo II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 91: Ornamento em relevo II. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro - sola. Foto Nilza 2014.

Imagem 92: Ornamento em relevo - Casarão dos Maurício. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

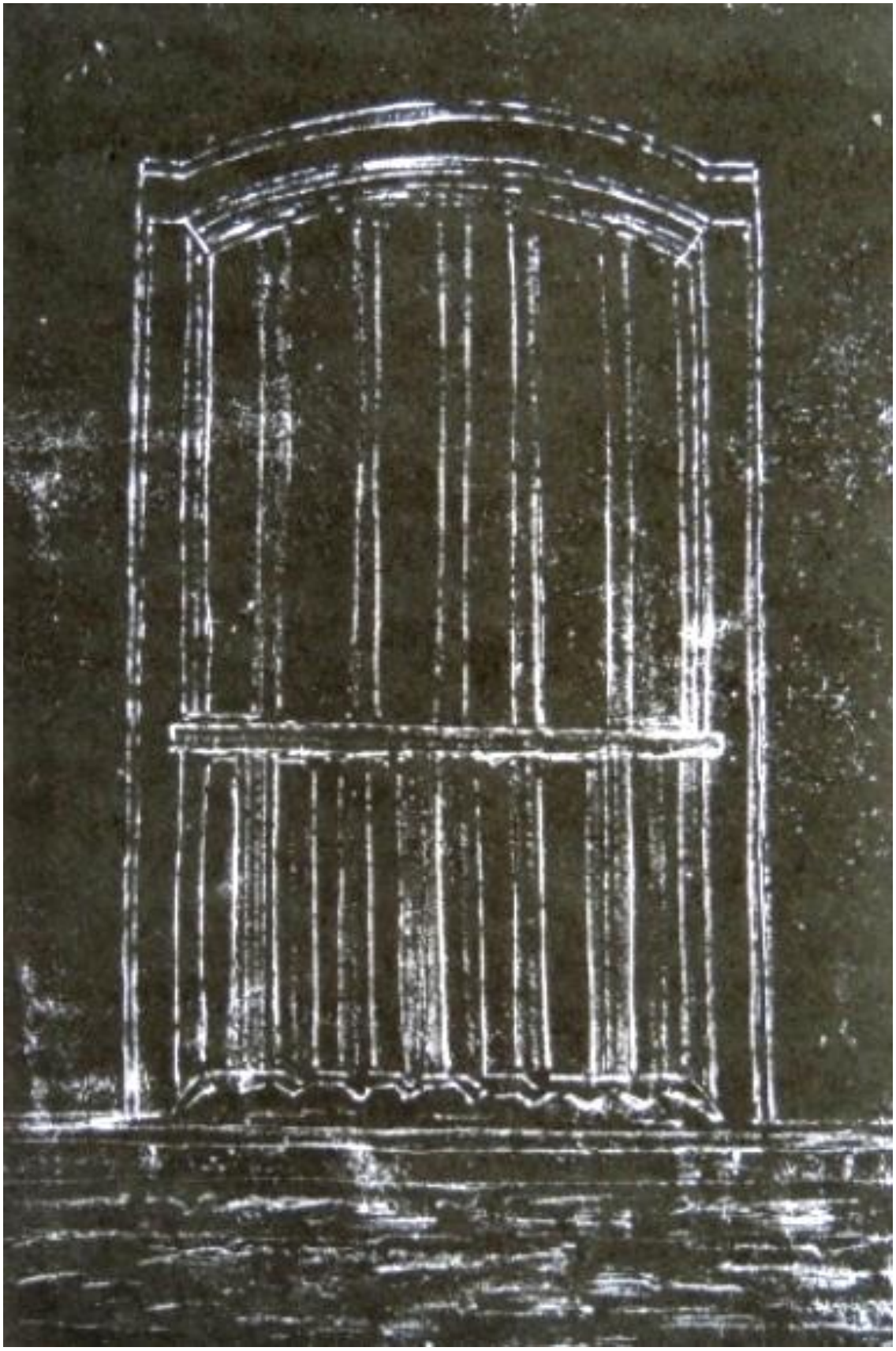


Imagem 93: Portal Casarão dos Maurício. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/papel. Foto Nilza 2014.

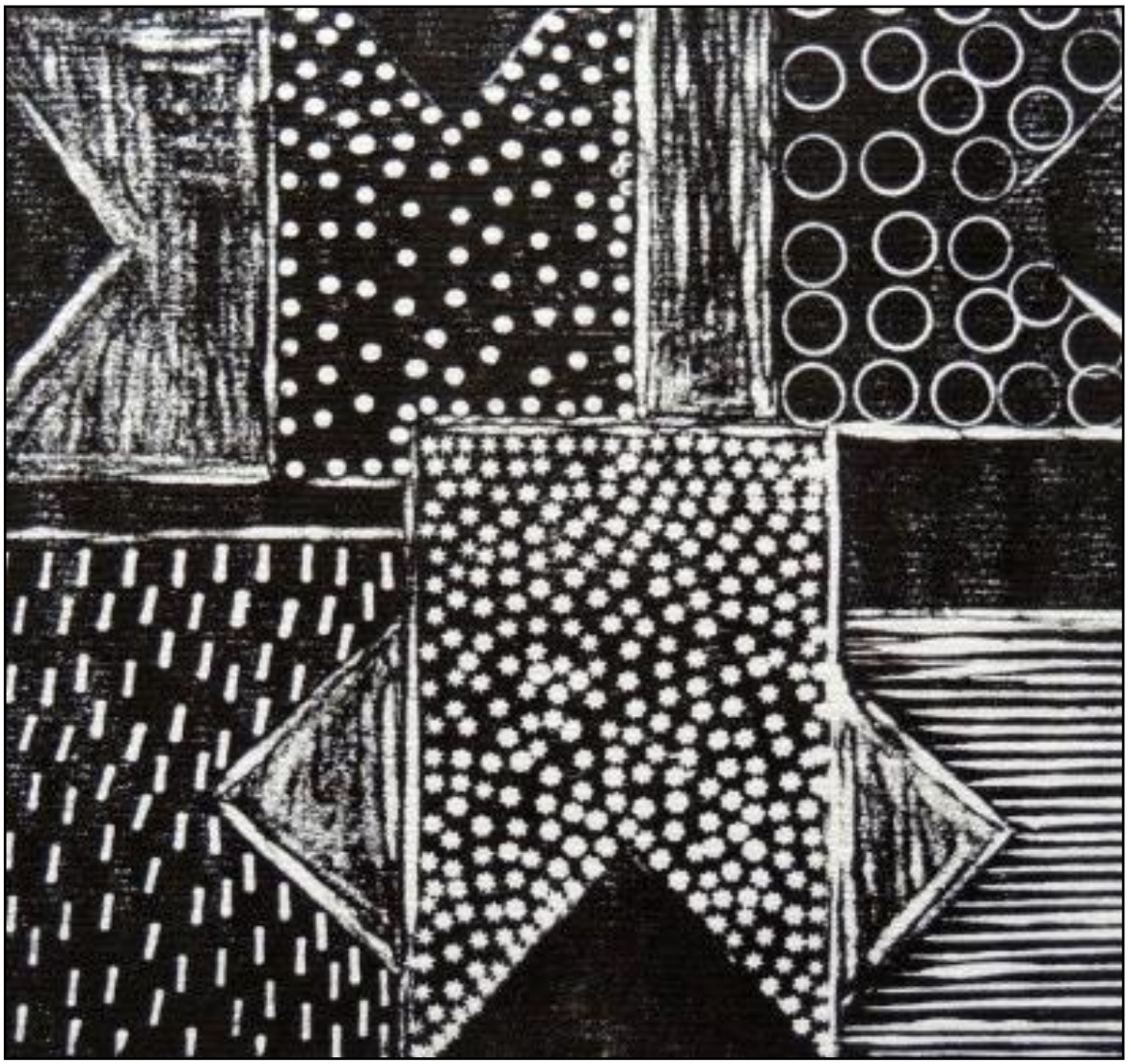


Imagem 94: Bandeirolas. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

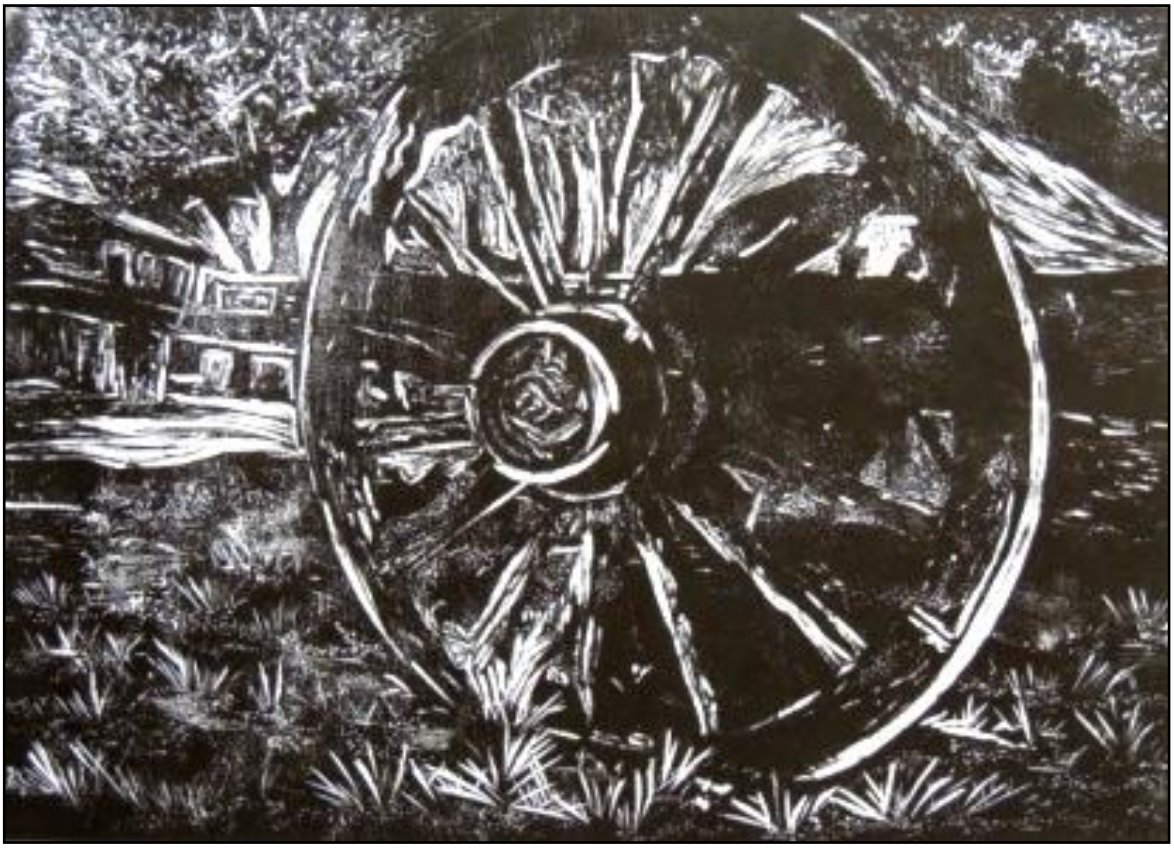


Imagem 95: Carro de boi. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

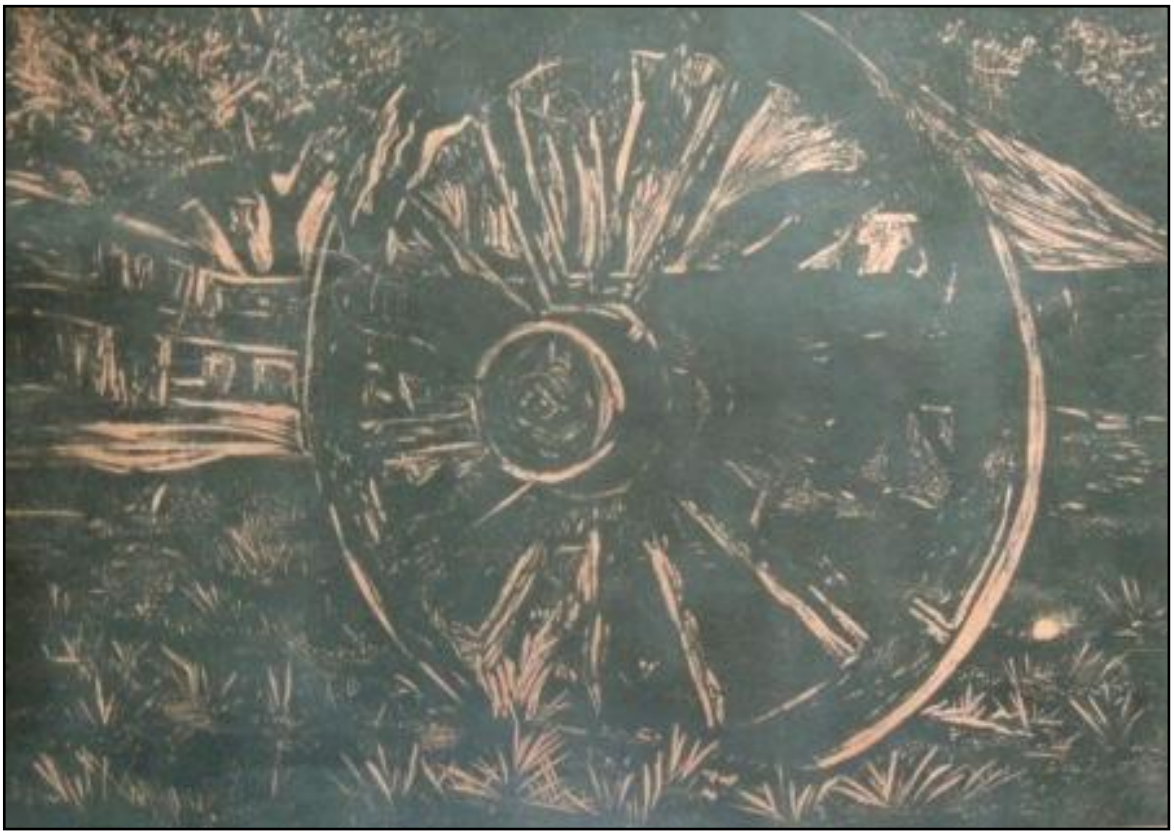


Imagem 96: Carro de boi. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ couro liso. Foto Nilza 2014.

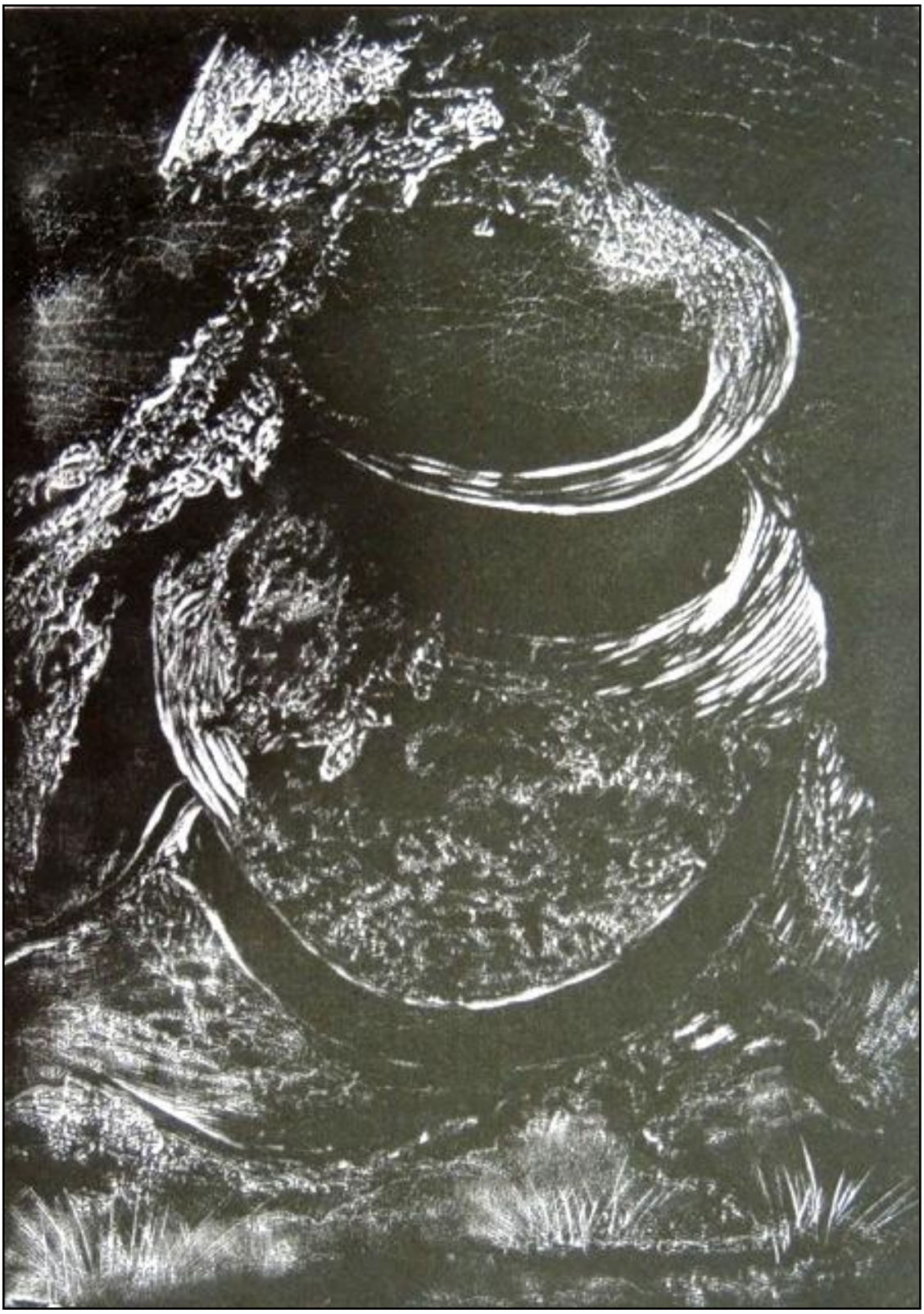


Imagem 97: Pote de barro. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 98: Pequizeiro. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

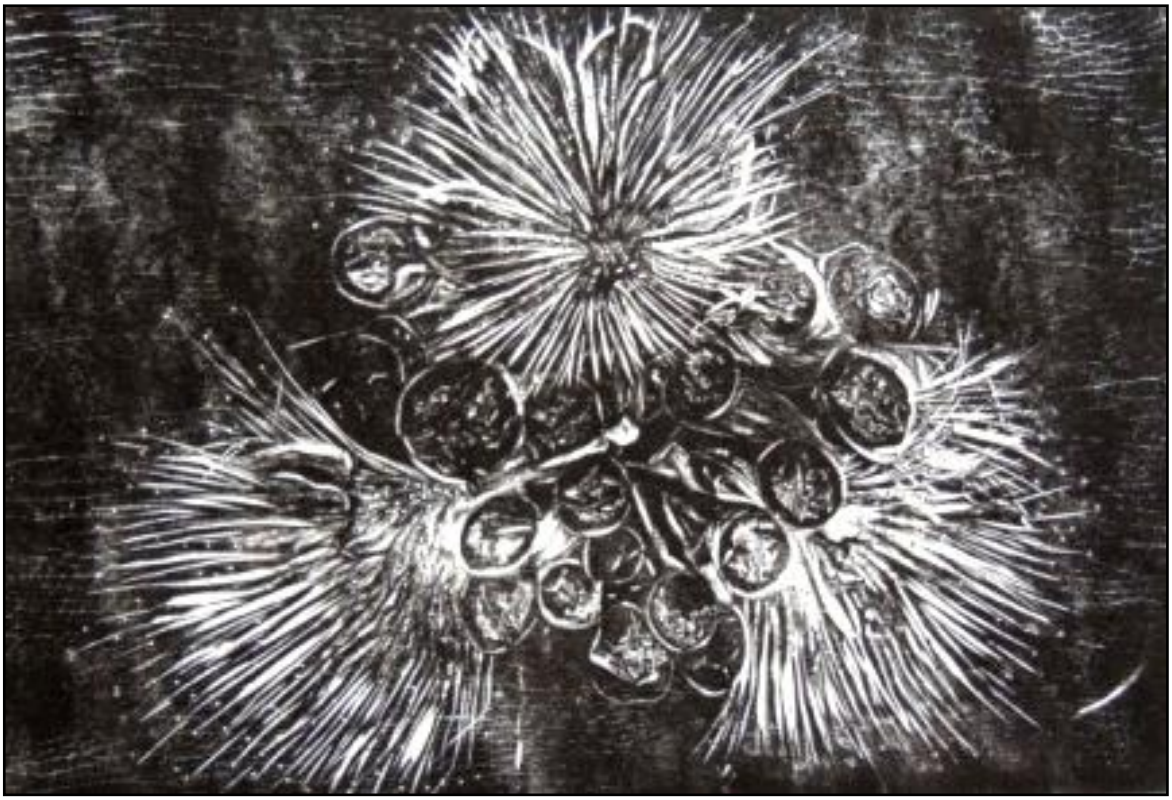


Imagem 99: Flor do Pequi. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 100: Fruto do Pequi. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 101: Pequi. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 102: Flor Maracujá. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 103: Flor Flamboyant. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

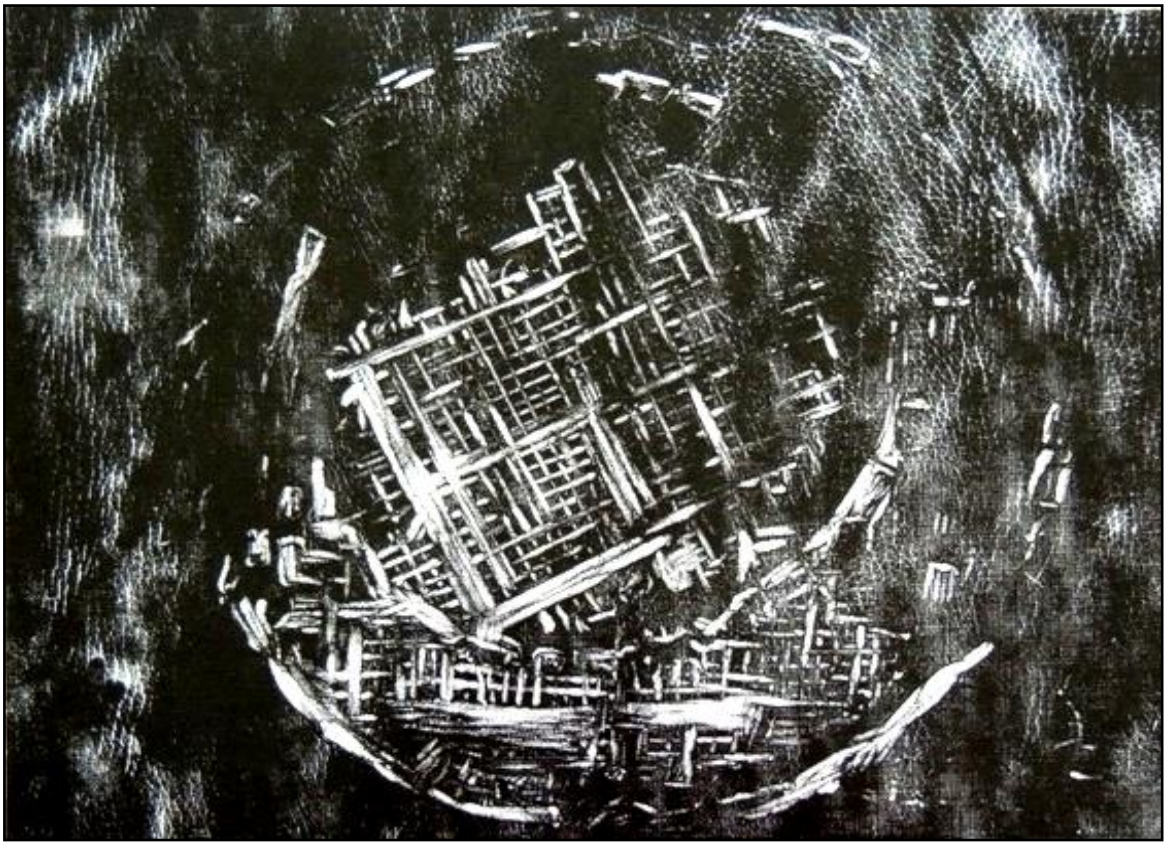


Imagem 104: Trançado de Taquara. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 105: Bananeira. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 106: Fibra de coco II. Gravura em couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 107: Fibra de coco II. Gravura em couro. Impressão em oco s/ couro camurça. Foto Nilza 2014.

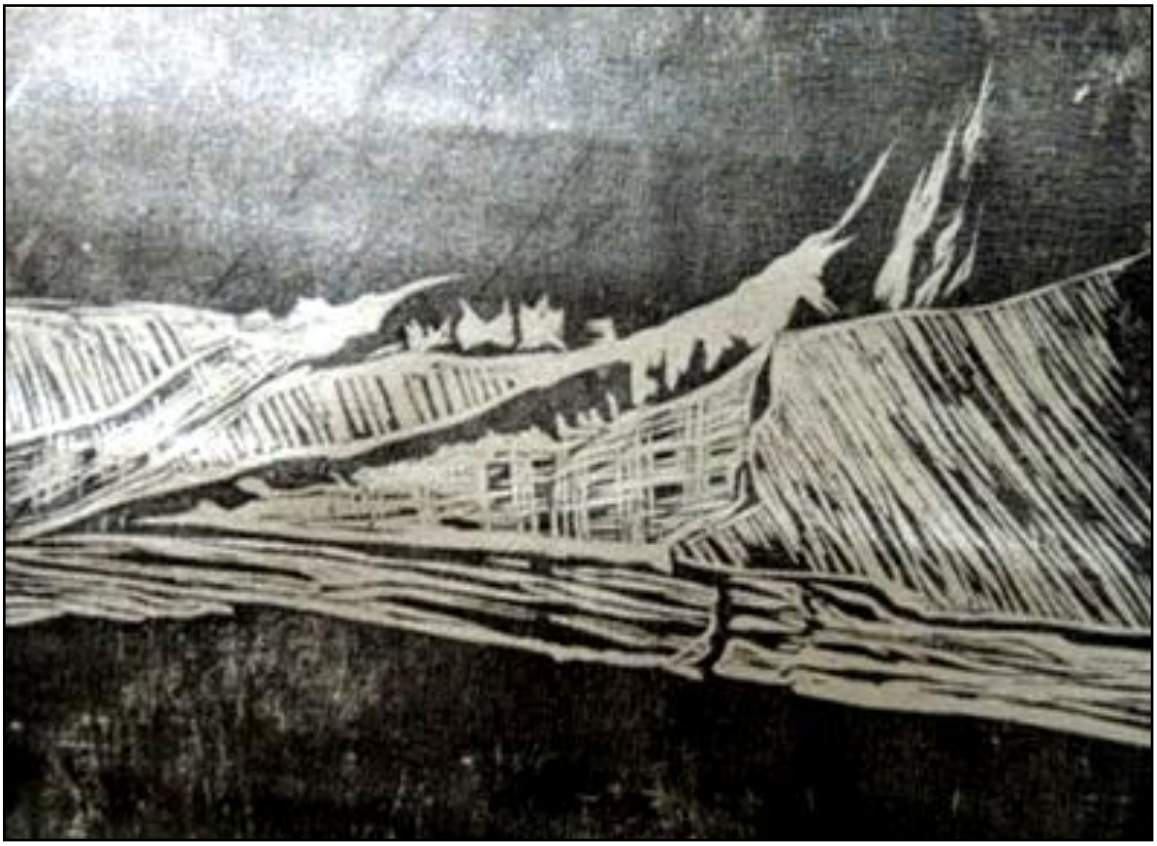


Imagem 108: Fibra de coco II. Gravura em couro. Impressão em relevo s/ couro metalizado. Foto Nilza 2014.

Imagem 109: Fibra da bananeira. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

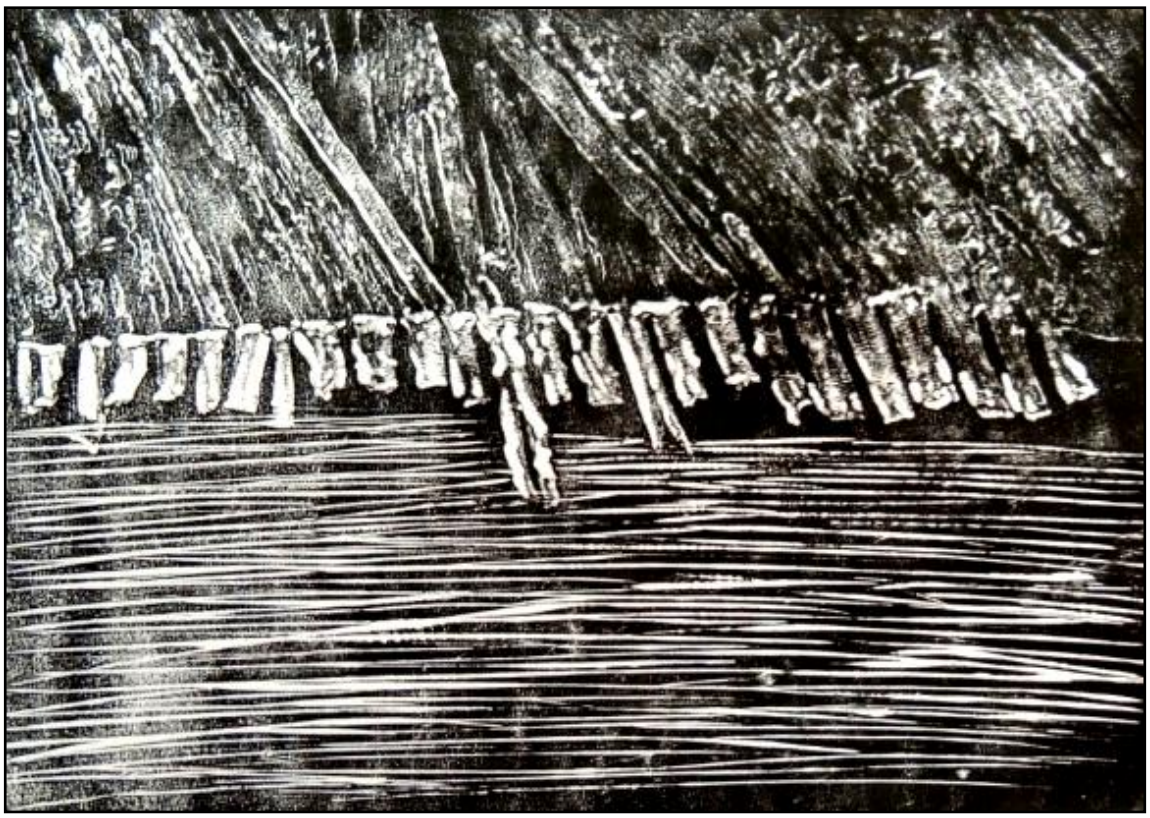


Imagem 110: Fibra do coco. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/ papel. Foto Nilza 2014.

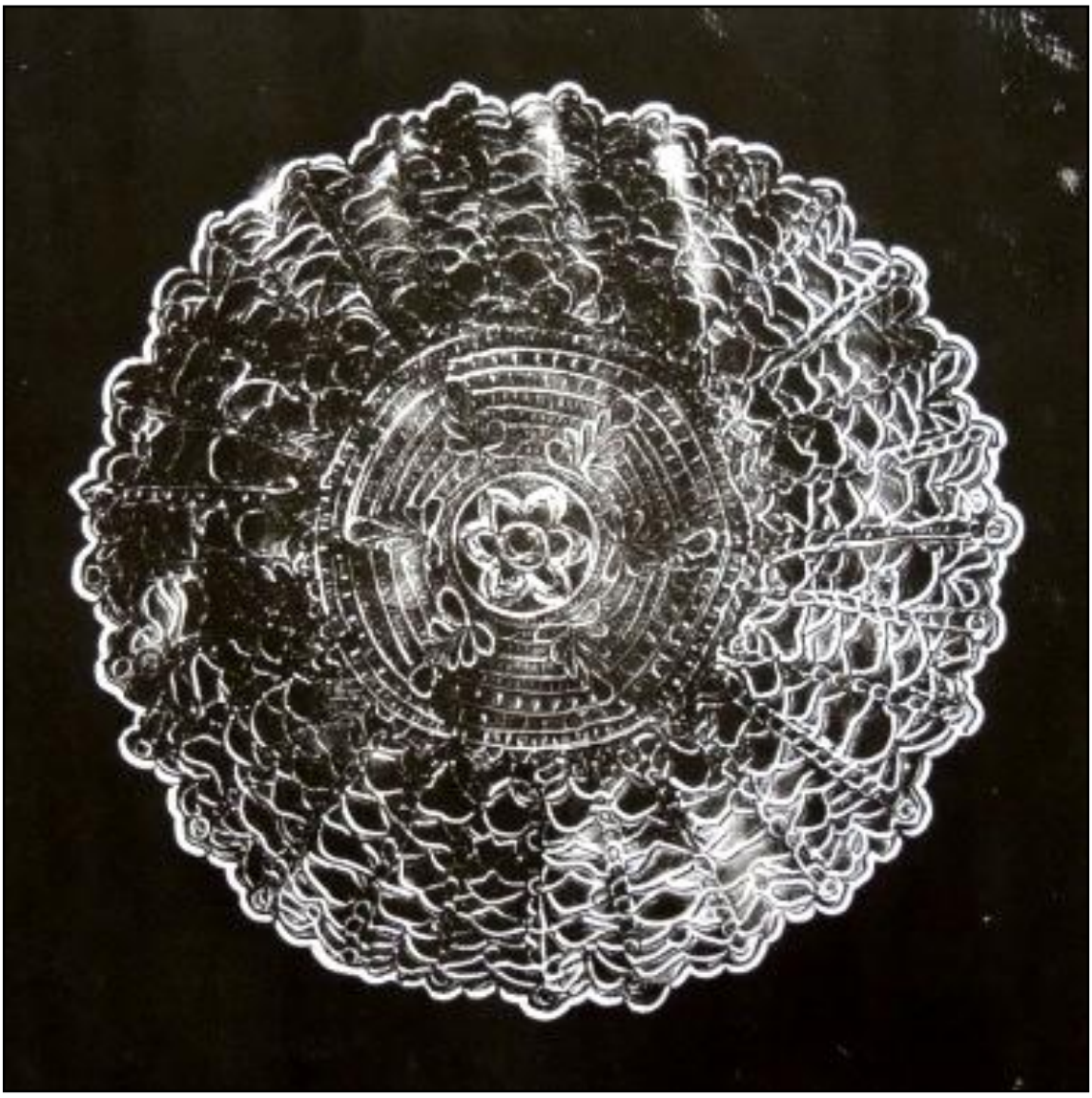


Imagem 111: Crochê da Dindinha. Gravura em Couro. Impressão em relevo s/papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 112: Crochê da Dindinha. Impressão a seco s/papel. Foto Nilza 2014.

Imagem 113: Crochê da Dindinha. Impressão a seco sobre couro camurça. Foto Nilza 2014.

Imagens 114: Detalhe Crochê da Dindinha. Impressão a seco s/couro camurça. Foto Nilza 2014.

Imagens 115: Crochê da Dindinha I. Impressão a seco s/couro camurça. Foto Nilza 2014.

Para Clímaco (2010, p. 19), designa-se gravura tanto o processo artístico que consiste em gravar a imagem sobre a matriz – madeira, pedra, metal, papelão, gesso, entre outros materiais -, que será entintada e impressa sobre papel ou outro suporte qualquer, quanto o produto final desse processo, a obra impressa. Nesta pesquisa, um fazer poético em gravura, construído através de um suporte alternativo, o propósito é descobrir como o material – couro – Sola, responde e dialoga com os desdobramentos propostos neste estudo, ou seja: Montes Claros, cultura e gravura. As imagens expressas através dessa poética têm o poder de viabilizar e traduzir impressões, sentimentos, sensações, texturas, além de evocar um sentido de composição plástica. Uma poética que, ao mesmo tempo em que se constrói, traz reflexões sobre um lugar, uma identidade, Montes Claros.

Na busca do extraordinário, o fato do couro ser um material de característica regional, torna-se essencialmente um diferencial para a construção dessa poética em gravura. Como nos aponta Afonso (2010, p. 21), quando o artista se serve daquilo que está disponível e ao seu alcance para realizar o seu trabalho artístico, coisas, objetos, experiências e ou aprendizados coletados a partir do seu contato com a cultura, tudo pode ser útil em seus projetos, de formas diversas e recombinadas, independentemente de classificações pré-existentes no universo teórico-conceitual das artes visuais. Argumenta que isso não é novidade, pois o artista muitas vezes trabalha desta forma: provocando deslocamentos de funções e de conceitos em prol de uma concretização crítica e estética de seus projetos artísticos.

Como evidencia Martins, Picosque e Guerra (1998),

> [...] as referências pessoais, fundadas nas experiências individuais, e as referências culturais, nascidas no convívio com a cultura de seu entorno, direcionam o poetizar / fruir / conhecer arte, levando-nos a fabricar sentidos, significações que atribuímos ao que estamos observando. Quanto mais referências tivermos, maiores e diferentes as possibilidades e perspectivas para análises e interpretações (MARTINS, PICOSQUE E GUERRA,1998, p. 22).

Com o objetivo de ampliar os horizontes dessa produção artística, a investigação e a constante experimentação se faz presente durante todo o

processo de criação. A ideia é apropriar-se dos meios considerados tradicionais da gravura, ao mesmo tempo em que se mantém um diálogo com os recursos tecnológicos e digitais, através da utilização do computador e da máquina fotográfica.

De acordo com Campos (2013, p. 30-31), o universo da imagem, principalmente a partir dos anos 90, tem representado uma via extremamente rica e inovadora para as Ciências Sociais e Humanas, envolvendo programas disciplinarmente transversais e métodos diversificados que ultrapassam, em larga medida, as questões meramente operacionais (a imagem enquanto ferramenta de trabalho em ciência). O autor acrescenta que, diversas razões, de ordem social e tecnológica, mas igualmente epistemológica, podem contribuir para justificar a ascendente projeção da imagem. Alterações sociais e culturais verificadas ao longo do último século determinaram o progresso das tecnologias e idiomas visuais. Para o autor, "estamos, de algum modo, familiarizados com termos como 'civilização da imagem' ou 'cultura visual', que expõem o poder que a imagem e as mídias audiovisuais detêm nos modos como nos relacionamos e construímos significado".

A arte nos possibilita novas formas de representação, através de linguagens como a pintura, o desenho, a gravura, a fotografia, etc., assim como pelas novas mídias. No que diz respeito às técnicas tradicionais específicas de cada linguagem, essas estão quase sempre associadas aos recursos tecnológicos existentes, gerando novos conceitos artísticos e estéticos.

> As produções artísticas são ficções reveladoras, criadas pelos sentidos, imaginação, percepção, sentimento, pensamento e a memória simbólica do ser humano. Este, quando se debruça sobre o seu pensamento interior e exterior, une a *techné*, sua capacidade de operar os meios com sabedoria, com a poiesis[12], sua capacidade de criação, desvelando verdades presentes na natureza e na vida que ficaram submersas sem sua presentificação. Desse modo, o ser humano poetiza sua relação com o mundo (MARTINS, PICOSQUE E GUERRA, 1998. p. 24).

[12] ***POIESIS -*** Do grego: ação de fazer algo; aquilo que desperta o sentido do belo, que encanta e enleva (MARTINS, PICOSQUE E GUERRA, 1998. p. 24).

Em relação às escolhas do artista quanto à linguagem técnica ou ao material a ser trabalhado, Resende (2000) explicita:

> Quem define o que é e o que não é arte, se a qualidade do material é boa ou não, se é apropriada ou não, se é durável ou não, é o artista. A ele deve-se dar a liberdade de pensar e repensar, de criar e recriar a arte. Cabe aos que estão do outro lado, historiadores e críticos, saírem do descompasso à procura de um entendimento e organização dessa nova situação processual que a envolve, lembrando-se que um meio não substitui o outro. No mundo tecnológico, pelo contrário, eles se acrescentam. Porque seria diferente no mundo da arte? (RESENDE, 2000, p, 230-231).

Segundo Martins, Picosque e Guerra, (1998, p. 5), o homem quando quer falar ao coração dos outros homens o faz através da linguagem da arte. E quando isso acontece, naquele homem sente e age o artista. E (p. 41), “se toda linguagem artística é um modo singular de o homem refletir – reflexão / reflexo – seu estar-no-mundo. Quando o homem trabalha nessa linguagem, seu coração e sua mente atuam juntos em poética intimidade”.

O artista, ao trabalhar com a linguagem da gravura contemporânea, estará operando com elementos característicos dessa linguagem específica. E assim, poderá se apropriar do ferramental gráfico tradicional, utilizando-o de forma convencional ou ainda buscar outras possibilidades e inovações. A gravura, mesmo em virtude do apelo artesanal que suscita, nos propicia a possibilidade de pensá-la e realizá-la estabelecendo conexões com outros recursos tecnológicos modernos, como a fotografia, a computação e os processos digitais, gerando novas hibridações. De acordo com Franco (2010),

> [...] os mais notórios artistas do século passado foram aqueles que tiveram sempre a coragem de romper com seus ‘movimentos’ de origem e experimentar com as múltiplas mídias e formas expressivas de seu tempo (FRANCO, 2010, p. 102).

Zamboni (2006, p. 49) enfatiza ser inegável que novas tecnologias abram um campo de grande magnitude para a pesquisa em arte, favorecendo-lhe

novas aplicações. Para o autor (p. 51), “a pesquisa presume a escolha de um caminho a ser trilhado para se buscar uma finalidade determinada”. As inovações tecnológicas ocorrem a um ritmo sem precedentes, trazendo principalmente através da diversificação dos instrumentos digitais um forte impacto nas formas contemporâneas de arte.

Butti (2002, p. 30) esclarece que não existem meios tradicionais ou contemporâneos, o meio, seja qual for não pode ser isolado do artista e do mundo, ele faz parte de um fluxo, não é uma entidade a priori. O autor argumenta que a história da gravura está repleta de exemplos em que a adesão incondicional aos meios “tradicionais” não gerou grandes resultados estéticos. E quanto à contemporaneidade, diz apresentar ininterruptamente as tecnologias de ponta, sendo essas normalmente usadas para produzir apenas a banalidade em vasta escala, propondo o inútil como indispensável. A questão não se reduz ao meio.

O artista, em seu processo criativo, tem as técnicas como aliadas. Para Herskovits (1986, p. 151), em qualquer trabalho de arte é fundamental que o artista se expresse totalmente. Porém, a técnica é apenas um instrumento e como tal deve ser dominada, usada de forma criativa e não automática. O autor acrescenta ainda que em arte, técnica e criatividade são aliados inseparáveis. É o equilíbrio entre esses dois fatores que permite vida autônoma e significativa à obra. A técnica deve ser, portanto, usada não como uma limitação ao trabalho, mas como uma ferramenta que possibilitará novas descobertas.

Gravura e técnica

Em termos históricos, a linguagem da gravura é, conforme nos aponta Resende (2000), uma das maiores conquistas do século XX, oferecendo aos artistas possibilidades de romper as fronteiras da própria arte e se expressarem através das novas mídias eletrônicas.

> A gravura sairá dos seus canais próprios [...] e tomará sua importância na história da arte contemporânea como um dos meios prediletos de os artistas se expressarem e se expandirem para outras linguagens. O universo do artista nunca será o mesmo. Ele estará sempre de acordo com o seu tempo. Mas apesar de todas as transformações vistas na arte contemporânea, das mudanças no ambiente do ateliê, a presença e importância daqueles “velhos” ateliês para a formação do artista é ainda muito marcante no cenário artístico brasileiro (RESENDE, 2000, p. 231).

Ao tratar da gravura, muitos artistas, pesquisadores, educadores independente dos seus pontos de vista, se referem a ela não simplesmente como uma técnica, mas como uma linguagem que, através de muita disciplina e paciência, num processo quase de alquimia entre material, técnica e gravador, é capaz de gerar além de um resultado plástico, uma representação do real. De acordo com Chilvers (1996, p. 234), gravura é o termo aplicado a vários processos de formar imagens por meio de incisões e talhos em placas ou blocos de metal, madeira, pedra etc., e às estampas resultantes de qualquer desses processos.

No conceito de Butti (2002, p. 30-31), o processo de gravar é uma ação escultórica, existente desde tempos imemoriais. Segundo ele, concebe-se erroneamente a aplicação desse princípio à matriz de madeira, que, entintada, permite a multiplicação da imagem, como o início da gravura. O autor diz que, no entanto, essa possibilidade se generalizou a tal ponto, suprindo a necessidade de reproduzir imagens das mais diferentes naturezas, não só artísticas, e que se tornou inevitável conceber a gravura como matriz e estampa, visando à reprodução. Para Smith (2008, p. 230), a gravura em relevo é a forma mais antiga da arte da gravura. Aplica-se a tinta sobre a superfície saliente e cria-se uma impressão do bloco ou da chapa. As áreas recortadas pelo artista, ou que não aparecem em relevo, mantêm-se em branco no papel da impressão.

Clímaco (2010, p.12) considera que os principais processos de gravura, os mais conhecidos e tradicionalmente respeitados, são a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a serigrafia. De acordo com o autor, existem outros processos que derivam desses e que são muito utilizados, como a gravura em linóleo, a monotipia, a cologravura e gravura com outros suportes, além do uso de técnicas mistas de gravura.

Para Fajardo; Sussekind e Valle (1999, p.09), gravuras são originais múltiplos, e a partir de uma imagem única – a matriz – o artista tira uma ou mais impressões. Para os autores, cada reprodução é, em si, uma obra de arte. Eles esclarecem que não é só a técnica que chamamos de gravura, mas também a própria imagem impressa.

> A principal característica da gravura é a reprodução. O artista Vincent Van Gogh chegou a comparar o trabalho do gravador à labuta do homem no campo, quando disse, a propósito da gravura: “Planta-se um grão colhem-se várias espigas”. Ele estava se referindo ao fato de que a matriz da gravura gera cópias, que, por sua vez, formam uma tiragem. A tiragem é o número total de cópias feitas. Cada cópia é numerada e assinada pelo artista (FAJARDO; SUSSEKIND e VALLE, 1999, p.10).

Desde os tempos mais remotos, quando a gravura começou a ser utilizada para fins artísticos, as investigações dos seus limites nunca cessaram. Resende (2000, p. 236), explica que foram séculos, primeiro veio a xilo, depois o metal e a lito. Mais tarde, com as reproduções mecânicas, o mundo se acelerou e vieram, a fotogravura e fotolitogravura e, finalmente, as fotomecânicas com a serigrafia, fazendo uso da fotografia. Nessa rápida escalada de evoluções da gravura, vieram a xerografia e suas derivações, passado pelo fax, a impressão digital até chegar à era da imagem virtual. Atualmente, portanto, a gravura já não é mais vista apenas como uma prática associada à ideia de execução das técnicas consideradas tradicionais. Segundo Afonso (2010, p, 21), teremos cada vez mais gravuras e estampas provenientes de processos renovados pelas novas tecnologias e compondo propostas artísticas contaminadas.

> [...] a evolução tecnológica, principalmente a partir da fotografia e a fotomecânica, e através do século XX até o presente, com a introdução acelerada de novos meios, forneceu e continuará fornecendo recursos cada vez mais rápidos e eficientes, eliminando a obrigatoriedade da reprodução regular em grande escala por meio da gravura impressa. Perdura, no entanto, a linguagem peculiar, resultante da gravação da matriz, seja com que meio for (BUTTI, 2002, p. 31).

Resende (2000, p 230) enfatiza que o “bom-artista” não se interessa apenas por essa velocidade física coseguida com as novas mídias, mas por outra, “a relação entre velocidade física e velocidade mental” e no que lhe permite concretizar suas ideias no tempo em que elas chegam ao seu pensamento. Para o autor, com essas noções na arte contemporânea “o artista volta-se para a intenção, para a ideia e para a solução de seu trabalho. Se o produto final é uma gravura, uma tela, uma escultura, uma instalação, pouco importa. O que importa é a expressividade da obra”.

De tal modo, se a tecnologia é um conjunto de conhecimentos que permitem a realização de processos, podemos pensar que a gravura se insere perfeitamente em um campo tecnológico histórico. O artista, então, no domínio do novo, conquistando e incorporando a tecnologia do seu tempo, faz dessas novas ferramentas, aliadas no seu processo de expressão e criação.

O computador e a imagem

Como nos esclarece Franco (2006, p, 16-17), ao longo do Século XX todas as novas teorias científicas continuaram influenciando os artistas de seu tempo, sendo que o advento do digital e das técnicas de numerização das imagens representará um importante momento de renovação para o campo das artes. Ainda para o autor:

> Nosso universo pós-moderno está cada vez mais fascinado pela ideia do avanço tecnológico, este fascínio talvez esteja vivendo um de seus momentos mais contundentes na história da civilização. As chamadas “tecnologia de ponta” são apresentadas e difundidas como necessidades para o homem, o computador é o símbolo principal dessa nova “tecnologia que maravilha”, parece-nos um item imprescindível, apesar de ter se popularizado há menos de 15 anos. O fluxo da informação nas redes angustia-nos pela urgência incessante de reiniciarmos nossos conhecimentos (FRANCO, 2006, p, 28).

Sobre a história e o uso da informática em artes, Venturelli e Burgos (2010, p, 08) esclarecem que o interesse dos artistas brasileiros pela informática iniciou-se em São Paulo com o artista plástico Waldemar Cordeiro, juntamente com o físico Giorgio Moscati, ambos atuando como professores da Universidade de São Paulo. Eles foram os primeiros a usar os computadores para criar imagens, e como pioneiros conseguiram fazer com que uma imagem fotográfica fosse convertida para o meio digital, sendo posteriormente impressa num papel. Com esse trabalho, marcam o início do uso de computadores na produção visual contemporânea, que envolve, além das artes visuais, a propaganda impressa e televisiva. Os autores acrescentam:

> A manipulação de imagens e sons como conhecemos hoje, só foi possível com o desenvolvimento das linguagens de programação, que determinam o surgimento dos programas (*softwares*) de autoria específicos para a manipulação de imagens, sons, entre outros elementos de informação artística. [...] como ferramenta, o computador poderia proporcionar ao artista em geral, entre outros tantos recursos, a manipulação de imagens fotográficas, a edição de som e imagem etc. Ou seja, o computador atualmente pode simular todas as técnicas tradicionais de criação de imagens, como a pintura, a fotografia, o cinema além de trazer novas possibilidades artísticas, como a ideia de interação do espectador com a obra de arte (VENTURELLI e BURGOS, 2010, p. 09).

A pesquisa em arte, enquanto área do conhecimento humano visa como resultado final a produção de uma obra de arte capaz de refletir a visão pessoal de cada artista ou cientista. Tanto na arte, como na ciência inovações e descobertas tecnológicas não foram criadas para esse fim. De acordo com Zamboni (2006, p, 47-48), com relação à informática, que hoje permeia praticamente todas as atividades humanas, foram e estão sendo criados *softwares* para os mais diferentes meios de utilização. Segundo o autor, os que se adaptaram ao fazer artístico foram produzidos visando somente atender a importante e lucrativa indústria da publicidade dos dias atuais, e não a criação da obra de arte no seu sentido pleno.

> Muitos artistas tem se dedicado a experimentar com as possibilidades dessas novas tecnologias, adotando uma postura de exploradores diante de um novo universo, a maioria deles continua mais interessada em explorar os processos e novos procedimentos do que em obter resultados, o momento parece ser o da investigação de novas linguagens em detrimento da obtenção de produtos acabados. Como toda essa vanguarda artística, existe uma tendência forte do "mundo artístico estabelecido", em não olhar com bons olhos para esses experimentos e em questionar o seu valor poético (FRANCO, 2006, p. 28).

Com o surgimento do computador pessoal, a partir dos anos 60, e principalmente com a invenção de monitores gráficos, as impressoras de alta qualidade e os recursos de multimídia, o computador passa a ser usado mais amplamente pelos artistas. Venturelli e Burgos (2010, p. 11-12) apontam que o interesse pelos novos meios de comunicação e pelas técnicas imagéticas da cultura de massa, tais como a mídia impressa, a televisão, o cinema, o computador, torna-se, a partir daí, disponível ao artista, propiciando um imaginário diversificado, obsessivo e tão persistente que tinha que ser notado. Esses novos processos de criação artística nos levam a repensar o próprio conceito de arte.

De acordo com Franco (2010):

> [...] A arte conceitual foi importante nesse contexto de retomada da pluralidade e o desenvolvimento tecnológico aos poucos está permitindo uma reintegração, pois a aceleração tecnológica que resultou na criação do computador pessoal e dos "softwares intuitivos" na década de 1980 e na consolidação da rede Internet durante os anos 90 aponta para um horizonte anticartesiano. Uma possível ruptura com o crescente processo de superespecialização das artes que dominou os séculos XIX e XX (FRANCO, 2010, p. 103-104).

Também para Smith (2008, p. 262), os computadores pessoais são considerados um recurso inestimável para os artistas. Permitindo-lhes pesquisar e desenvolver novos modos de conseguir material e de criar e manipular imagens. Smith argumenta que o emprego de computadores pode transformar digitalmente uma imagem, e esta, por sua vez, pode servir de ponto de partida para uma

posterior obra de arte, fazendo assim uma radical ultrapassagem dos processos primitivos de criação.

> Com os computadores, hoje é possível utilizar as fotografias para obter efeitos espetaculares, impossíveis de ser alcançados com as técnicas tradicionais. É possível “ler” imagens isoladamente com um aparelho denominado scanner; ver essas imagens no monitor e depois juntá-las em uma colagem, ou então recriá-las graficamente, deformá-las, mudar as cores e assim por diante (PRETTE, 2008, p, 107).

Para Campos (2013, p. 24-25), a ciência fabrica uma forma de olhar para o mundo. A imagem tem sido apropriada como meio auxiliar de pesquisa, tendo por tarefa aperfeiçoar ou complementar a observação científica. E, sendo a imagem tomada como objeto de estudo, ela é remetida para um vasto espectro conceptual e empírico que abarca múltiplos fenômenos da visualidade humana.

> Subjacente a qualquer investigação de campo que envolva o domínio da visualidade e os engenhos visuais, está uma particular concepção da natureza última da imagem e do papel do observador. Quanto a isso, o consenso está longe de ser total. Observador e observado constituem enquanto polos de um processo que é mediado por um dispositivo tecnológico que, de alguma forma, ambiciona retratar visualmente uma situação social. A observação é sempre negociada a partir de um olho mecânico (e digital), que foca, perspectiva e registra fragmentos selecionados no tempo e no espaço (CAMPOS, 2013, p.34).

Fotografia – uma “escrita de luz”

O artista sendo sensível aos signos da arte busca trazer e fazer visíveis suas reações às coisas do mundo por meio da criação artística. Nesse contexto, a utilização dos elementos referentes ao tempo e lugar no qual está inserido, assim como os meios tecnológicos existentes, vão interferir na sua poética. A fotografia como recurso tecnológico foi, e ainda é, um aliado importante para o pesquisador

enquanto mecanismo de coleta de dados e amostragem, assim como de representatividade deste tempo e lugar.

Como nos esclarece Prette (2008, p. 104), “a palavra fotografia significa literalmente ‘escrita de luz’, com efeito, é a luz que impressiona o material sensível como a chapa fotográfica ou o filme”. E acrescenta que, a técnica fotográfica encontra sua origem em um fenômeno óptico estudado desde a antiguidade: abrindo um pequeno orifício em uma das paredes de uma câmara escura e fazendo a luz penetrar através desse furo sobre a parede oposta, forma-se a imagem invertida dos objetos iluminados.

> [...] O processo que viria a ser conhecido como fotografia foi iniciado na segunda década do século XIX, por Nicéphore Niépce, sendo aperfeiçoado por Louis Daguerre, que inventa, em 1837, a máquina a que deu o nome de daguerreótipo. Ao assentar em um mecanismo óptico e não artístico, a fotografia revela-se um precioso coadjuvante das ciências positivistas, acrescentando maior rigor, veracidade e objetividade aos procedimentos de análise, classificação e comparação dos objetos (CAMPOS, 2013, p. 25).

Prette (2008, p. 105) acrescenta que as pesquisas prosseguiram intensamente até a descoberta de um processo que permitisse obter um negativo e, a partir daí, muitas cópias em positivo. A esse método, considerado o primeiro processo fotográfico moderno, foi dado o nome de calotipia, sendo seu inventor o cientista inglês William Fox Talbot, por volta de 1840. Desde então, a técnica fotográfica não parou de se desenvolver e se aperfeiçoar, os modernos aparelhos fotográficos são leves, manejáveis e possuem objetivas intercambiáveis com lentes que ampliam e “aproximam” a imagem; e nos de última geração o filme é substituído por uma memória digital.

Para Campos (2013, p. 21), a invenção da fotografia e, mais tarde, do cinema foram, como sabemos, acontecimentos marcantes para a história da humanidade, acarretando profundas consequências na forma como concebemos e registramos visualmente aquilo que nos cerca. Campos (2013) argumenta ainda, que (p. 25-26), a fotografia foi, desde os primórdios, justificada como uma tecnologia a serviço da ciência, fato que é comprovado pela sua célere

assimilação em áreas distintas do conhecimento, particularmente naqueles que visavam a inventariação do mundo longínquo.

> Nos últimos anos, o aperfeiçoamento da câmera digital e do processo de digitalização de imagens deu ao artista uma grande dose de liberdade e de flexibilidade na captura fotográfica e na manipulação das imagens. À medida que a fotografia digital se aproxima, em resolução e qualidade da imagem, da do formato do filme contínuo, mais artistas se afastam da fotografia de base química e entram no campo digital. A fotografia digital é nítida e eficiente. As imagens podem ser captadas, guardadas e facilmente transferidas para um computador onde se podem manipular de inúmeras maneiras e subsequentemente gravar em uma grande variedade de formatos (SMITH, 2008, p. 273).

Compreender os conceitos básicos da Fotografia Digital, seus instrumentos, assim como conhecer suas características, possibilidades e limitações, propicia ao artista um maior controle sobre a qualidade do produto final. E como aponta Zamboni (2006, p. 47), a fotografia que revolucionou a arte no século passado foi criada com o objetivo de registrar imagens e dar vazão ao antigo desejo humano de perpetuar aparências e momentos, e só posteriormente foi utilizada, entre outras tantas funções, como uma linguagem artística. .

> [...] como artista multimídia, percebo gradativamente que o suporte digital, por suas características intrínsecas que promovem a convergência midiática e de diversos processos de expressão artística, está contribuindo para uma aproximação entre as múltiplas poéticas e campos expressivos da arte, incentivando os novos artistas a experimentarem outras linguagens a romperem o arcaísmo estagnante da superespecialização (FRANCO, 2010, p. 118).

Bonomi (2002, p. 24), em palestra apresentada no Seminário Gravura, História, Técnica e Linguagem, em 16 de fevereiro de 2001, no Itaú Cultural, explicita que a gravura convive muito bem com a contemporaneidade porque ela assimila e joga com seus temas de modo dinâmico, acrescendo à matriz novos ingredientes. Ela exemplifica o uso das novas descobertas científicas, as cidades, as guerras, como argumento. Para a autora,

> [...] O gravador é o artista que mais tem possibilidade de conviver, de captar e processar o conhecimento da sua época. A ciência nos diz que nosso cérebro produz e reproduz com rapidez assombrosa milhares de pensamentos, combinações sucessivas, imagens, associações que se perdem. Pergunto: será que não cabe á gravura contemporânea, essa gravura *perene mutante*, antropófaga, meio de expressão de arte, de sensibilidade, de poesia, já no domínio da tecnologia de ponta, captar e se beneficiar com essa situação? Não é embarcar no sentido da novidade, porém usar instrumentos para a conquista do novo, e o novo é o renovado, o novo já sendo soma resultando em tradição. Vamos olhar um pouco esse artista, o gravador não é um ser comum (BONOMI, 2002, p. 25).

Em entrevista à Manoela Afonso (2010, p. 29), artistas brasileiros que transitam pela gravura e galeristas que fomentam sua circulação, Osinski argumenta que, buscando associações entre imagem digital e os processos da gravura dita tradicional, encontramos o fato de ambas serem geradas a partir de uma matriz. Porém, se diferem no sentido de que a matriz de uma gravura é única e possui materialidade, opondo-se, nesse quesito, com a matriz digital, ou arquivo digital, pela possibilidade de poderem ser reproduzidos ou modificados indefinidamente. Pensamos, portanto, que ao nos apropriar desses recursos tecnológicos, o computador, a máquina fotográfica, assim como dos processos digitais estaremos ampliando os horizontes dessa poética em gravura.

Conforme Butti (2002), a gravura, ao longo de sua história, incorporou mudanças de forma muito mais rápida e radical que as outras artes, justamente por não se limitar à esfera artística. Por séculos, a superação de limites era mais norma que exceção, isso quando ainda nem se colocava a questão nas artes maiores. Para o autor, a gravura foi texto e imagem, matriz e estampa, obra única e reprodução, escultura e fotomecânica, arte e ciência, livro, mapa, partitura e baralho, foi também documento oficial e mensagem clandestina, imagem religiosa e erótica, habitando com mais desenvoltura a vida real do que o mundo artístico.

Pareysom (1997) argumenta:

> O processo artístico pode ser ao mesmo tempo criação e descoberta, liberdade e obediência, tentativa e organização, construção e desenvolvimento, composição e crescimento, fabricação e maturação (PAREYSOM, 1997, p.192).

O processo artístico é, pois, uma dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito. Dentro dessa lógica se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta, vital e independente, capaz de impor-se a seu próprio autor. Assim, o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à sua obra. Portanto, o máximo de criatividade humana consiste precisamente nessa união do fazer e do obedecer, pela qual, na livre atividade do artista, age a vontade autônoma da forma. Se,

> [...] na verdadeira arte, a inspiração nunca é tão determinante que reduza a atividade do artista a mera obediência, e o trabalho nunca é tão custoso que suprima toda espontaneidade; e o que caracteriza o processo artístico é a adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito, quer esta adequação seja lenta e difícil, quer fácil e imediata (PAREYSOM, 1997, p. 195).

Segundo nos esclarece Salles (2011, p.135), a criação, como processo, está inserida no espectro da continuidade, a obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada. Trata-se de um processo contínuo e a possibilidade de variação se torna permanente; desse modo, precisão absoluta é impossível. “A obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez se fazendo, já que cada versão é uma possível obra. É a criação sempre em processo”.

“Courogravura”: Processos de criação

Couro – Matéria; possibilidades, limites impostos. Plástico, maleável, macio. Cede, estica, convida ao toque, ao corte. Age e reage ao gesto do artista. Cru, colorido, liso, macio, áspero, rugoso, texturizado, metalizado e “brilhante” - na sua força, na sua expressividade, na sua beleza. Envolvimento; conhecimento; autoconhecimento. “Impressões”; gravura. É construção e desconstrução. É cruzamento, diálogo. É o fazer. É a poética.

Montes Claros, imagens captadas, apropriadas, manipuladas. Fragmentos de uma história, de um lugar, vistos através da câmera e do olhar de

um fotógrafo. Testemunha e intérprete. É a tecnologia a favor da poética, aproximando e propondo alternativas. Buscando uma melhor forma de representar a ideia de cidade, de identidade, inicia-se esse processo poético. Uma produção de Gravuras idealizadas e executadas a partir de fotografias. É hora de buscarmos a nossa interpretação, deixarmos nossa impressão. De posse de uma câmera fotográfica, elementos culturais, regionais, arquitetônicos se tornaram objetos de interesse, captados por esse olhar poético.

> Para que uma obra de arte exista, é necessário que alguém a crie, que lhe dê vida. [...] você seleciona o que toca você. Por isso faz um recorte da realidade, através do seu modo de ter o mundo, de seu jeito de viver a vida e emocionar-se ou não frente aos fatos, de pensar sobre eles, de chorar, de amar, sofrer, agir, interpretar, expressar. Dessa forma, o resultado de qualquer produção artística que você faça terá, inevitavelmente, a sua marca, a de sua história, da sua ótica. Fruto do ser único que você é (MARTINS, PICOSQUE E GUERRA, 1998, p. 80).

“Impressões” de Montes Claros

Da Praça Dr. Chaves conhecida “Praça da Matriz”, originaram-se os primeiros núcleos de população. Erigindo-se ali uma capela, sob a invocação de Nossa Senhora da Conceição e São José, aos poucos foi se formando, ao seu redor, o povoado de Formigas, posteriormente elevado à categoria de Vila, hoje cidade de Montes Claros. A fé e a devoção do fazendeiro José Lopes de Carvalho a Nossa Senhora da Conceição e São José ainda estão presentes na alma popular do montes-clarense. A Igreja Matriz é um dos cartões postais mais bonitos da região, não só por causa da sua arquitetura, datada de 1845, como também por sua história ligada diretamente ao surgimento da cidade. Detalhes de sua arquitetura podem ser observados através das gravuras 71, 74, 76 p. 107, 110 e 112 respectivamente.

De acordo com dados da Arquidiocese de Montes Claros,

> A igreja matriz foi tombada pelo Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural de Montes Claros em 28 de setembro de 1999,

> conforme Decreto nº. 1761. As imagens de Nossa Senhora da Conceição e de São José também são patrimônio histórico, artístico e cultural do município. Estão tombadas desde 29 de junho de 2004 pelo Decreto nº. 2056. Alguns fatos são memoráveis para a primeira paróquia de Montes Claros. Em 14 de julho 1832, foi assinado o Decreto que criou a Freguesia de Nossa Senhora da Conceição e São José de Formigas. Disponível em: <http://www.arquimoc.com/home/detalheNoticia/26>2013.

A Praça Dr. Chaves, antes denominada de “Pátio da Fazenda de Montes Claros” ou “Largo da Matriz”, é atualmente conhecida como “Praça da Matriz”. E nesse espaço destaca-se um lindo “Coreto” representado através das gravuras 78 e 83, p. 113 e 116.

Oh Montes Claros minha terra
Onde canta o sabiá
Lindas pracinhas e coretos
Belos lugares pra amar

(Wanderdaik e Tico Lopes)

O centro histórico da cidade fica no entorno da Praça da Matriz. Reúne Casarões e Sobrados do século XIX e início do século XX. De acordo com Atlas escolar (2011, p. 80), o Sobrado da antiga Escola Normal, posteriormente FAFIL - Faculdade de Filosofia, localizado na Rua Coronel Celestino, número 75, foi construído em 1886 para servir de residência e comércio. Hoje é uma edificação de importante valor arquitetônico e histórico para o município, possui fachada rústica, no estilo colonial, com grandes portas e janelas, e teto de madeira. Nas portas do segundo pavimento há balcões, com proteção de gradis de ferro fundido bem trabalhados. As gravuras 81 e 82 p. 115 e 116 mostram detalhes de sua arquitetura.

O sobrado foi totalmente restaurado pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), com recursos da Lei Rouanet, e está sendo preparado para sediar o Museu Regional do Norte de Minas. Considerado um dos quatro prédios históricos mais notáveis da cidade pelo IEPHA/MG, foi tombado pelo município em 28 de setembro de 1999. A Secretaria Municipal de Cultura já elaborou o “Dossiê de Tombamento”, para que seja futuramente tombado também em nível estadual.

> O tombamento é o meio legal de garantir a integridade de um bem cultural. Por meio dele, é dado ao bem um valor, garantindo a continuidade de sua memória. Esse reconhecimento de valora cultural de um bem o transforma em patrimônio oficial e o coloca sob proteção jurídica especial, levando em consideração sua função social. O importante é que o tombamento não exclui o direito de propriedade. [...] só não pode descaracterizar o bem. É para isto que existe o tombamento: para que o bem não sofra modificações ou alterações comprometedoras (ATLAS, 2011, p. 75).

Fazendo parte também deste contexto temos o Casarão dos Maurício. As gravuras 92 e 93 p. 123 e 124 representam portal e ornamento[13] em relevo do casarão. Outra edificação que também é uma referência importante para a história de Montes Claros é o prédio do Colégio Tiradentes, como até hoje é lembrado. Segundo Paula (1979, p.124), o Colégio Tiradentes de Montes Claros, foi solenemente instalado no nº 348 da Rua Camilo Prates, prédio construído em 1920 para cadeia e fórum. Esse fato mereceu destaque: fecha-se uma cadeia e abre-se uma escola. De acordo com o Atlas escolar (2011, p 82), trata-se de uma construção monumental e profusamente decorada, coerente com a arquitetura eclética, muito usada na época. O prédio sediou a cadeia do 10º Batalhão de Infantaria da Polícia Militar de Minas Gerais e o Colégio Tiradentes da PMMG, sendo atualmente sede da AISP/98 – Área Integrada de Segurança Pública (Polícia Civil e Militar). Detalhes das janelas assim como ornamentos em relevo podem ser observados através das gravuras 84, 86, 87, 88, 89 e 90 p. 117 a 122 respectivamente.

Montes claros também é devoção, de acordo com Atlas escolar (2011, p. 35), a fé do povo montes-clarense não parece ter fim. Em 14 de setembro de 1886, foi inaugurada a capela de Santa Cruz, cuja construção fora iniciada dois anos antes, por dona Germana Maria de Olinda, como pagamento a uma promessa. Conforme consta no Atlas (p. 83), a capela caracteriza-se por uma edificação colonial simples e rústica, com uma decoração interior bastante singela. Possui apenas uma torre sineira e uma cruz de madeira no seu topo, suas paredes são de adobe[14], suas portas e janelas de cedro e seus pilares de

[13] Ornamento em relevo: projeção de uma figura ou forma com relação ao fundo plano no qual é formada. (CHING, 2006, p. 208).
[14] Adobe: Tijolo cru, seco ao sol (KOOGAN / HOUAISS, 1997, p. 24).

aroeira. Feita por artistas anônimos, o altar da capela tem entalhes de madeira com pintura em policromia azul e rosa e detalhes dourados. O piso interno é de madeira jatobá, sendo que na parte central, encontra-se a lápide de sua benfeitora. No mirante, ergue-se um grande cruzeiro de madeira. Localizada na Praça dos Morrinhos, a capela de Santa Cruz é atualmente conhecida como Igreja Nosso Senhor do Bonfim ou “Igreja dos Morrinhos”, e é também considerada símbolo do patrimônio histórico de Montes Claros. Sua simplicidade e beleza são representadas na gravura 69, p. 105.

Também de grande relevância na cidade é a Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida. Podemos observar detalhe da sua arquitetura através da gravura 77, p. 112. De acordo com Atlas escolar (2011, p. 83-84), a construção da Catedral foi iniciada em 1920, pelo então bispo Dom João Antônio Pimenta, e concluída em 1950. A pedra fundamental foi lançada em dois de setembro de 1926, porém as obras só iniciaram em quatro de dezembro de 1929, quando da chegada ao Brasil do arquiteto belga Cônego Gerônimo Lambim, sendo, mais tarde substituído por seus colaboradores, o construtor capitão Francisco José Guimarães e o irmão, Santos Guimarães. A Catedral tem como características arquitetônicas o estilo neogótico, tendo como elementos significativos o verticalismo, a rosácea, os vitrais, as terminações em agulha e o emprego de rendilhados e relevos na ornamentação exterior. A sua estrutura externa apresenta uma torre maior ao centro e duas menores nas laterais. As janelas são de vitrais coloridos, com detalhes dourados e prateados. Nos altares há representação de famílias nobres da época da construção, sendo o teto em abóbada de berço mensurada e sem decoração. Sofreu recentemente algumas obras de restauração, porém respeitando os elementos da sua arquitetura original.

Montes Claros é também tradição. E dentre as suas diversidades culturais, temos no “Mercado Velho” um dos símbolos mais significativos da sua história. Sua edificação pode ser observada na gravura 79 e 80, p. 114. O som inconfundível do relógio no alto da torre marcava as horas e, durante décadas, fez parte da vida dos moradores da então Princesa do Norte. Em depoimento à Revista Tempo (2012, p.66), dona Ivone Silveira, 92 anos, escritora e membro da Academia Montes-clarense de Letras, diz ao se lembrar desta época:

> É um tempo que deixou saudade. Recordo das ruas de lajotas, do jardim cercado de arame farpado e do relógio tocando toda vez que eu e meus amigos estávamos brincando de roda. Não tínhamos como mentir o horário para os nossos pais. Dependendo do momento, o toque do relógio era o sinal de que era preciso voltar para a casa, ir para a escola, tomar banho ou se despedir dos coleguinhas (TEMPO, 2012, p. 66).

Para Dona Ivone, cuja infância e juventude passou bem pertinho da "grande feira", o velho mercado sempre vai ficar no coração dos que viveram naqueles tempos *"lembranças impossíveis de esquecer*".

Ainda de acordo a revista Tempo (2012, p.161), o atual mercado denominado Mercado Central Ray Christoff, recebeu este nome em homenagem a Ray, um feirante que cultivava aqui uma diversidade considerável de verduras e hortaliças trazidas da Bulgária. E sobre isso, consta um fato bastante curioso. O contato de Montes Claros com as cenouras e os rabanetes. É Dona Ivone Silveira quem esclarece:

> Esse fato hoje é até engraçado. No mercado a gente encontrava rapadura, farinha, mel, cachaça, pequi, abóbora e uma grande variedade de verduras e legumes nativos. Só que um dia eu vejo um menino, ao lado do pai, puxando uma carrocinha com coisas bem estranhas: umas compridas de tom alaranjado, outras redondinhas e vermelhas. Eu não sabia o que era aquilo, fui descobrir depois. Eram cenouras e rabanetes que pela primeira vez estavam sendo vendidos no Mercado e que a maioria das pessoas não conhecia (TEMPO, 2012, p 67).

Ainda segundo ela, o homem que trouxe "o desconhecido" para a terra onde o pequi ainda reina soberano foi um búlgaro que vivia em Montes Claros, Ray Christoff. Este possuía uma horta onde plantava as surpreendentes novidades. E o tal menino, do qual se refere Dona Ivone, era o consagrado e saudoso médico e artista plástico, Konstantin Christoff. Para Barbosa (1998, p. 14) a identidade cultural não é uma forma congelada, mas um processo dinâmico, enriquecido através do diálogo e trocas com outras culturas.

> A diversidade cultural presume o reconhecimento dos diferentes códigos, classes, grupos étnicos, crenças e sexos na nação, assim como o diálogo com os diversos códigos culturais das várias nações ou países, que incluem até mesmo a cultura dos primeiros colonizadores (BARBOSA, 1998, p15).

Mercado Velho ou Mercado Novo, o tempo e muito menos a sua denominação importam, ele continua a ser para os montes-clarenses e os visitantes um lugar especial. É um ótimo local para se encontrar os amigos, bater papo em algum dos muitos botecos existentes por ali, degustar uma boa comida como o tradicional arroz com pequi, sempre acompanhado de uma cerveja gelada ou por que não, para muitos apreciadores, uma boa cachaça. Também o artesanato pode ser apreciado através do trabalho do 'Seu' Tibúrcio, todos esculpidos em madeira e com uma incrível riqueza de detalhes.

Os feirantes chegam normalmente de madrugada, trazendo suas mercadorias de ônibus, caminhão ou bicicleta, tudo serve como transporte. Galinhas, ovos caipira, produtos fresquinhos como Legumes e hortaliças, frutas da época, requeijão, queijos e doces, a farinha e o beiju, são sempre aguardados e muito apreciados por todos. Mas o mercado não é só comércio, é sempre palco de shows artísticos, exposições de arte, enfim, eventos culturais de um modo geral, oportunizando a todos prestigiar o que tem de melhor na cidade. Afinal, o artista deve ir onde o povo está.

O Mercado está sempre movimentado, dentro e fora. Pessoas indo e vido a procura dos produtos, bares cheios, burburinho de pessoas conversando, contando casos, crianças brincando, estacionamentos sempre lotados e os feirantes sempre alegres, recebendo seus fregueses com a mesma cordialidade de sempre. Enfim, motivos não faltam para apreciá-lo e valorizá-lo. Ele tem história. Os mais antigos lembram com saudades daquele "Velho Mercado" e os mais jovens se satisfazem em ver que, ainda hoje, apesar dos problemas de estrutura física que deve se adequar para melhor atender feirantes e clientes, limpeza e outros, o atual Mercado consegue reunir, toda uma diversidade de pessoas, de cores, de sabores, de beleza. Ele proporciona a todos que o visitam, montes-clarense ou não, o prazer de poder compartilhar de toda essa riqueza e tradição.

A produção agrícola municipal, de acordo com Atlas escolar (2011, p. 97), concentra-se, principalmente na cana-de-açúcar, mandioca, arroz e milho; vindo, a seguir, tomate, feijão, banana, goiaba, limão, mamão, maracujá, manga, tangerina, abacaxi e alho. O extrativismo vegetal se destaca pela produção de pequi, cajá, coquinho azedo e siriguela, frutas típicas do cerrado norte mineiro. Dentre as diversidades de produtos encontrados no Mercado, o pequi certamente

é um dos produtos mais procurados durante todo o ano, principalmente no período de safra.

Ainda de acordo Atlas (2011 p. 108), a Festa Nacional do Pequi[15], realizada todos os anos no mês de setembro, apresenta o potencial econômico, ambiental e social do cerrado, bioma predominante no norte de Minas. O evento surgiu com o objetivo de denunciar a atual situação de degradação ambiental da região e de também manifestar a urgência e necessidade de se formular uma política de preservação do cerrado norte mineiro. O pequizeiro, suas flores e frutos estão representados nas gravuras 98, 99, 100 e 101, p. 128 e 129. Dentre a diversidade do cerrado, estão também as flores, das quais temos os frutos e de outras as cores que encantam e embelezam a cidade. A flor do Maracujá[16] e a flor do Flamboyant[17] podem ser observadas nas gravuras 102 e 103, p. 130.

[15] Pequizeiro Árvore da família das cariocaráceas (Caryocar brasiliense), madeira amarela, muito grossa e própria dos cerrados. Seu fruto o Pequi - drupáceos oleaginosos e aromáticos (ATLAS, 2011, p. 22). Outros nomes **-** piqui, pequizeiro, piquiá bravo, amêndoa de espinho, grão de cavalo, pequiá, pequiá pedra, pequerim, suari, piquiá. Possui ramos grossos normalmente tortuosos, casca cinzenta com fissuras longitudinais e cristas descontínuas. Flores com até 8 cm de diâmetro, são hermafroditas, compostas por cinco pétalas esbranquiçadas, livres entre si, com numerosos e vistosos estames. Os frutos são do tipo drupa com seus caroços envolvidos por uma polpa carnosa. O caroço é lenhoso e formado por grande quantidade de pequenos espinhos, que podem ferir dolorosamente a mucosa bucal quando ingerido por incautos. Disponível em: <http://www.vivaterra.org.br/arvores_nativas_3.htm>

[16] Maracujá – Fruto originário de regiões tropicais, o maracujá encontra no Brasil condições excelentes para seu cultivo. É fruto rico em minerais e vitaminas, principalmente A e C, muito apreciado pela qualidade de seu suco, de aroma e sabor agradáveis. A maracujina, a passiflorine e a calmofilase são princípios farmacêuticos contidos nas folhas da planta, de amplo uso como sedativo e antiespasmódico. http://jornalagricola.wordpress.com/2013/03/08/cultura-do-maracuja/

[17] Flamboyant – Tem como nome científico: *Delonix regia.* Origina-se da família da Leguminosae. Tem origem e maior ocorrência na África, Madagascar. Seu porte é de até 15 m de altura. Floresce na Primavera, e tem como características: Árvore de copa larga, sombra rala e folhas semi-decíduas (floresce com a planta parcialmente em folhas). Prefere clima tropical e solo bem drenado. As flores são muito vistosas em vermelho-alaranjado característico. É indicada para plantio como espécie isolada em ampla área, onde possa dominar a paisagem. Não deve ser cultivada em ruas estreitas ou sob fiação elétrica. As sementes reproduzem-se facilmente e seu desenvolvimento é relativamente rápido, desde que em clima quente. Disponível em: <http://www.artevegetal.com.br/htmls/produtos/plantas/arvores_arbustivas.htm>.

Montes Claros: contextos culturais e regionais

Mendonça (2009) argumenta que a cultura é, para alguns, um comportamento aprendido; e para outros, uma abstração do comportamento sob a forma de ideias. Alguns defendem que a cultura refere-se apenas a objetos imateriais, enquanto outros entendem que ela diz respeito somente ao material. Todavia, existem aqueles que englobam, dentro do conceito, tanto as coisas materiais quanto as imateriais. Para a autora:

> [...] A cultura material, como o nome diz, consiste em coisas materiais, ou seja, instrumentos, artefatos e outros objetos criados pelo homem como resultado de uma tecnologia desenvolvida. A cultura imaterial, ao contrário, refere-se a elementos que não apresentam substância material, como crenças, conhecimentos, aptidões, hábitos, normas ou valores. Às vezes é possível encontrar uma perfeita fusão da primeira com a segunda e um elemento cultural apresenta os dois aspectos (MENDONÇA, 2009, p. 18).

Segundo o IPHAN, a Convenção do Patrimônio Mundial, criada em 1972 pela Organização das Nações Unidas para a Ciência e a Cultura (UNESCO), tem o objetivo de incentivar a preservação de bens culturais e naturais considerados significativos para a humanidade. Trata-se de um esforço internacional de valorização de bens que, por sua importância como referência e identidade das nações, possam ser considerados patrimônio de todos os povos. E acrescenta:

> [...] não só de aspectos físicos se constitui a cultura de um povo. Existem também as tradições, o folclore, os saberes, as línguas, as festas, transmitidos oral ou gestualmente. [...] O patrimônio imaterial é, para muitos povos, especialmente as minorias étnicas, uma fonte de identidade e carrega a sua própria história. Para estimular governos, ONGs e comunidades locais a reconhecer, valorizar, identificar e preservar o seu patrimônio intangível. IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>.

De acordo com a UNESCO, o patrimônio cultural é de fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos e a riqueza

das culturas. É considerado Patrimônio cultural mundial os monumentos, grupos de edifícios ou sítios que tenham um excepcional e universal valor histórico, estético, arqueológico, científico, etnológico ou antropológico. A UNESCO entende como Patrimônio cultural intangível ou imaterial,

> [...] as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. UNESCO. Disponível em: <http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/culture/world-heritage/cultural-heritage/>.

Para Cruz; Menezes e Pinto (2008, p. 20-21), nas festas e comemorações populares, a cultura pode ser recriada ou reinventada a partir da interação entre o povo e as diversas manifestações culturais. Eles acrescentam que as manifestações de fé traduzidas em festas populares estão também relacionadas à produção de vestimentas, música, comida, objetos específicos para a celebração cultural, levando brilho, som, cor e sabor para os participantes.

> [...] os festejos da cultura popular são considerados bens patrimoniais de natureza imaterial que englobam outros bens patrimoniais como a gastronomia, as danças, as músicas e adereços que identificam o lugar e são produzidos e compartilhados durante os festejos (CRUZ; MENEZES e PINTO 2008, p.22).

O povo brasileiro gosta de celebrar, seus rituais; os santos padroeiros e as colheitas. Enfim, tudo é motivo de comemoração. E no que se refere à festa, Brandão (2010, p. 20) esclarece que pode ser considerada um *ritual* ou uma configuração de rituais, e este acontecimento se opõe à rotina das pessoas, colocando-as diante do espelho fiel ou invertido do que realmente são, quando não são a festa.

> Pequenos gestos da devoção do povo. O ato de acender velas diante da imagem do santo de formular as palavras do pedido da graça e do milagre, de esparramar pelo peito o “pelo sinal”, de às vezes beijar a toalha do oratório, o corpo da imagem ou uma das fitas coloridas que podem pender dele. Esses são apenas alguns dos sinais da fé e das relações acreditadas de compromisso de "devoção” entre o fiel e o santo, o devoto e o padroeiro (BRANDÃO, 2010, p. 21).

Festas culturais, segundo Cruz; Menezes e Pinto (2008, p. 01), são traços de um conjunto etnográfico da história e da cultura de todos os povos, em todos os níveis e classes sociais. Sendo assim, as misturas étnicas entre negros, índios e brancos resultaram em um alicerce etnográfico comum a todo o território brasileiro com suas tradições de ordem religiosa e social. Os autores enfatizam ainda (p.14-15), que as festas e comemorações populares sempre fizeram parte da vida do homem; e é por meio dessas manifestações que 'a sociedade homenageia, honra ou rememora personagens, símbolos ou acontecimentos com os quais ela se identifica'.

Para Brandão (2010, p. 19), "a *festa* invade a vida e, de repente, parece que tudo é ela [...] ou parece que tudo há uma dimensão que pode ser vivida como *festa"*.

> [...] lendas ou crenças, festas ou jogos, costumes ou tradições – esses fenômenos não dizem nada por si mesmos, eles apenas o dizem enquanto parte de uma cultura, a qual não pode ser entendida sem referência à qualidade social de que faz parte, à história de sua sociedade (SANTOS, 1994, p.47).

Quando se trata de festas culturais, saberes populares, comidas típicas, a arte e o artesanato local, manifestações artísticas, assim como as religiosas, estão sempre presentes convivendo em harmonia. E dentro desse contexto, os ritos religiosos têm muita força. De acordo com Brandão (2010), os homens envelhecem devagar, em busca das raízes da mesma fé cristã.

> [...] vivem e praticam, entre preces, festejos, folias e romarias. Esta "gente do povo" – que aqui comparece ora de joelhos e com o terço entre as mãos, ora caminhando longas distâncias por caminhos de terra ou estradas de asfalto, em busca de um "lugar santo", ora, ainda, todos vestidos de guerreiros, de reis magos, de reis e de rainhas, entre roupas de seda e de arminho, cantos e danças, tambores e estandartes, com que festivamente invadem as ruas da cidade e os adros das igrejas – perguntam aos silêncios de Deus e aos mistérios de suas almas e das nossas: "Em nome de quem tudo isto?", "Em quem ou no que cremos ainda ou sempre? Que Deus ou quais deuses habitam ainda a pessoa individual ou coletiva de nós mesmos? Que nome damos a eles e a nós próprios?", "O que esperamos dele ou deles e no que acreditamos – e por isso oramos, cantamos, dançamos, viajamos e celebramos-, e o que ele ou eles esperam de nós?" (BRANDÃO, 2010, p. 7-8).

O autor (p.13) ainda argumenta: “Precisamos de santos, de imagens, de pessoas humanas e sagradas que, sendo como nós, sejam seres próximos o bastante de um Deus todo-poderoso, para pessoalmente intercederem por nós”. O Congado, presente em muitas regiões brasileiras, é uma dessas manifestações que apresentam tanto uma conotação cultural, quanto religiosa. A memória reúne lembranças, heranças, elementos que constituem um imaginário. E se um bem cultural possibilita ao homem o conhecimento e a consciência de si mesmo assim como do ambiente que o cerca, a soma desses bens resultam no patrimônio cultural, na identidade de um povo.

De acordo com Mendes (2006, p. 31), uma reconfiguração dos valores da cultura africana no Brasil em metamorfose com os valores dos brancos, foram elementos que, rearticulados, deram vida a uma manifestação com características próprias. E a partir dessa interação nasceu a cultura do congado. Para o autor,

> [...] o Congado se constitui como uma manifestação afro-brasileira que se difundiu pelo Brasil, sendo considerada uma das ricas manifestações deste país. Representado em sua maioria por Irmandades, o Congado se integrou às culturas locais de diversos estados como Alagoas, Pernambuco, Espírito Santo, Rio de Janeiro, São Paulo e principalmente Minas Gerais. Com sua força de expressão repleta de mitos, crenças, ritos e religiosidade, valores impressos nos seus festejos de reinados e na sua devoção aos seus santos católicos, o Congado tornou-se parte da paisagem cultural dessas distintas regiões e uma referência da cultura afro-brasileira (MENDES, 2006, p. 32).

E ainda, como esclarece Mendes (2006, p. 33), baseando-se nos escritos de Hermes de Paula (1979), não se tem como precisar a data de origem do Congado em Montes Claros. O ano de 1841 é a referência mais antiga da existência de grupos de congado nessa cidade, quando, na comemoração da coroação de D. Pedro II, teria sido divulgado um manifesto permitindo o cortejo desses grupos:

> [...] quando se comemorou a coroação de D. Pedro II em 8 de setembro de 1841 depois do cortejo ou passeata com a efígie di Imperador, foram permitidos vários divertimentos durante três dias: “catopês, cavalhadas, volantins e quaisquer outros divertimentos que não ofendam a moral pública” (PAULA, 1979, p. 138).

De acordo com Atlas escolar (2011, p. 105), as Festas de Agosto, tradição cultural realizada há mais de 170 anos, sempre na segunda quinzena de agosto, atrai visitantes de todo o Brasil. No decorrer da festa, desfilam pelas ruas do centro de Montes Claros os grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos. Esses grupos são uma representação folclórica das três matrizes formadoras da identidade nacional, os escravos oriundos da África, os portugueses e os índios**,** respectivamente. Como uma celebração ao povo de Montes Claros, as Festas se caracterizam pela devoção religiosa a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo.

> A estrutura atual da Festa de Agosto de Montes Claros, [...] cria um universo espaço-temporal diferenciado, onde em determinada época do ano, (re) surgi nas ruas da cidade uma manifestação que traz para a atualidade aspectos definidos e consolidados ao longo do tempo pela tradição de pessoas que se reúnem para festejar, devotar, brincar e se integrar num sistema cultural com valores, significados e características específicas do seu meio (QUEIROZ, 2005, p. 434).

Mendes (2006, p. 29) argumenta que, uma cultura que engendra em sua estrutura fazeres de entrega e devoção a santos católicos através do ato festivo, tem na música não só parte do ritual do congado, mas, em determinados momentos, ela é protagonista das fases desse ritual congadeiro.

> As músicas com seus enredos e funções variados dão ao repertorio uma diversidade que contempla os diferentes contextos da Festa. “Músicas dos santos”, músicas de rua, músicas para o Rei, a Rainha, e o Imperador, e músicas de despedida inserem a performance nas situações distintas do ritual, exigindo do comandante habilidade e conhecimento para selecionar e utilizar a música adequada a cada situação e momento específicos do ritual (QUEIROZ, 2005, p. 436).

Para Cruz, Menezes e Pinto (2008, p. 24-25), os adereços e indumentárias, produzidos e usados nas festas populares também são carregados de simbologia, traduzindo a herança cultural e são entendidos com bens simbólicos.

Mendes (2006, p. 35), esclarece que, ao contrário do que acontece em outras regiões do Estado de Minas Gerais, que divulgam a cultura afro-brasileira como uma cultura congadeira, a população de Montes Claros, reconhece os grupos pelos nomes correspondentes, ou seja: Catopês, Marujadas, Caboclinhos. Percebem que todos os grupos são devotos aos santos católicos, usam vestimentas com adereços parecidos e participam do mesmo cortejo e da mesma festa. Porém o povo não tem consciência que eles fazem parte de um contexto maior – o Congado.

Ainda para o autor (p. 58), reconhecer-se enquanto congadeiro, membro de uma cultura religiosa que tem como função principal adorar e festejar os santos de que são devotos, se configura como fator essencial para a sua ligação com o sagrado. Essa conexão só se estabelecerá a partir do momento em que esse indivíduo, que é mediador entre o profano e o sagrado, estiver verdadeiramente tomado pela crença e pelo sentimento de fé. Como enfatiza o Mestre Zanza, “Eu nasci para isso, com quatro anos já estava dançando com meu pai. Nunca falhei” (TEMPO, 2013 p. 82).

> Algumas vezes, em alguns dias seguidos, em uma noite, em um momento breve, mais único, as pessoas deixam de ser quem são [...] e se entregam à festa. [...] revestem-se então de cores e sedas, de veludos e de singelos símbolos por meio dos quais se transformam em reis e rainhas, em generais, capitães, guerreiros, devotos, em memória de povos da África distante, nos dançadores da Folia de São Gonçalo, nos Três Reis da viagem dos magos. Seres que descem dos bairros pobres em direção à cidade e invadem as ruas e depois a praça, o adro de uma igreja, um coreto, com seus cantos, seus passos de dança, sua fé e suas memórias. (BRANDÃO, 2010, p. 17).

De acordo com Atlas escolar (2011, p. 75-76), a lei 4.197, de 23 de dezembro de 2009, contempla as Festas de Agosto de Montes Claros[18] como a maior e mais importante manifestação cultural tradicional e popular do município.

[18] E com o registro de bem cultural imaterial do município, poderá, então, a partir daí, ser registrado pelo Estado, por intermédio do IEPHA/MG; e por último, na esfera federal, por intermédio do Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Este órgão já manifestou interesse em promover a Festa de Agosto a bem imaterial, tornando-se assim, um “Bem Imaterial da União”.

Consta ainda que, no caso dos bens imateriais, esses não são tombados, mas registrados, ficando sob a mesma proteção legal. O tombamento é a maneira de garantir que as manifestações culturais não se percam com o tempo. Em Montes Claros não existe bem registrado, e sim bens tombados, sendo eles: doze edificações, um conjunto paisagístico e duas imagens.

É agosto em Montes Claros. É festa!

Montes Claros, montesclareou
Meus olhos cegos de poeira e dor
Tudo é previsto pelos livros santos
Que só não falam que o sonho acabou
A marujada vem subindo a rua
Suores brilham nos rostos molhados
Agosto chega com a ventania
Cálice bento e abençoado
A dor do povo de São Benedito
No mastro existe para ser louvado
Louvado seja o Santo Rosário
Louvado seja poeira e dor
Louvado seja o sonho infinito
E Mestre Zanza que é cantador.

Montesclareou[19]
Georgino Jr. e Tino Gomes

Movimento, gente alegre, beleza e harmonia das cores e dos tambores. É o congado com seus valores ancestrais e toda a energia da cultura afro brasileira. Festa popular católica tem nos cortejos um cerimonial de rara beleza, os reinados em devoção a “Nossa Senhora do Rosário”, “São Benedito” e o “Divino Espírito Santo”. Estes, representados nas gravuras 50, 52, 55 e 57, p. 87, 89 92 e 94.

E para louvar os Santos, Catopês, Marujos e Caboclinhos. Mestre Zanza altivo e elegante, conduz a todos pelas ruas do centro até a Igrejinha do Rosário. No céu tremulam fitas de todas as cores, que parecem aplaudir o evento. Eis que surgem: Reis, Rainhas, Princesas, e os andores com os Santos

[19] Montesclareou. Música de autoria de Georgino Júnior e Tino Gomes. Considerada música símbolo da cidade de Montes Claros. Disponível em http://descubraminas.com.br. 2014.

homenageados. Os fogos de artifício saúdam com alegria, são bênçãos e reverências. O povo festeja e se rende às coreografias e ao som do batuque. Também barraquinhas com comidas típicas, artesanatos variados, mistura de gente, de cores, de cheiros compõem a festa, que representa uma das manifestações populares mais ricas e tradicionais da nossa cultura.

As Festas de Agosto, ou Festa dos Catopês são destaques no calendário de festas de Minas Gerais. É um evento que, além de movimentar e impulsionar o comércio local projeta a nossa região no cenário nacional; e também internacional. Os rituais e as crenças estão presentes em todo o contexto das Festas de Agosto. Como explicita Mendonça,

> A crença e o ritual são os dois elementos constitutivos da religião. A crença consiste em um sentimento de respeito, reverência e até mesmo temor em relação ao sobrenatural. A fé não exige compreensão, aceita o mistério sem prova tangível. A crença pressupõe a submissão a algo sobrenatural, superior ao entendimento humano. Já o ritual é a exteriorização da crença por meio de ações, em que todos seguem um padrão de comportamento para cultuar um ou vários deuses, espíritos ou forças sobrenaturais. As práticas rituais assumem relevante importância em toda sociedade ágrafa ou de tecnologia simples (MENDONÇA 2009, p. 34).

As Festas acontecem na segunda quinzena do mês, no período entre o dia 16 e 22 de agosto. São quatro dias de festa, desde o levantamento do primeiro mastro, normalmente na quarta, até o congraçamento de todos os cortejos e grupos no encerramento que ocorre sempre na tarde do domingo. Além das práticas religiosas, como missas, bênçãos, levantamento de mastros (bandeiras), acontece os cortejos em homenagem aos santos: Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo. Estes, sempre acompanhados pelos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos e também pela Banda de Música do 10º Batalhão de Polícia Militar de Minas Gerais.

Os Reinados se configuram com a coroação de um Rei e uma Rainha. Esses são escolhidos, ainda hoje, por sorteio ou através de pedidos daqueles que se inscrevem para retribuir uma graça alcançada. Já os Príncipes e as Princesas, representadas na gravura 65, p. 101, fazem parte do cortejo e para participarem

da festa bastam inscrever-se, não havendo necessidade de sorteio. É uma festa muito prestigiada, pelo público local e visitante. O reconhecimento se vê pela participação entusiasmada de todos, que aplaudem, cantam e dançam ao som dos ritmos marcantes de todos os grupos.

Como uma das principais atrações da festa, os Catopês ou dançantes, como descreve Paula (1979, p. 138-139), “é o mesmo que zumbi ou congada de outros lugares, tendo, entretanto, características regionais”. Para o autor, os componentes dos grupos são, na sua maioria, pretos dóceis e alegres. Agrupam-se ‘em ternos’, e cada terno tem mais ou menos vinte pessoas, entre adultos e crianças, somente homens. Apresentam-se em duas colunas, começando pelos mais altos e seguindo em ordem até os menores. O chefe dança e comanda os cantos entre as duas colunas; e à frente dessas colunas há também dois porta-bandeiras à paisana.

A vestimenta uniforme é simples: calça, paletó e camisas; de cor branca ou clara, não sendo obrigatório o calçado. Na cabeça atam um lenço e sobre esse assentam um capacete, espécie de um cilindro oco de papelão nas dimensões da cabeça, aberto dos dois lados e enfeitados com espelhos, aljôfar e fitas de várias cores. As fitas medem mais ou menos um metro de comprimento e têm uma das pontas presas ao capacete e a outra se esvoaça ao sabor dos ventos. O chefe usa um capacete enfeitado de penas de ema, o que lhe dá uma distinção especial. Cada um conduz um instrumento – pandeiro, tamborim ou caixa. Uma flauta de bambu dá poesia ao conjunto.

Os dançantes são os “donos” da festa de agosto, abençoados e responsáveis por organizar e acompanhar o “reinado” – reminiscência das festas de Chico Rei em Ouro Preto – que constam do seguinte: sorteiam-se anualmente pessoas da sociedade, quase sempre crianças, que se candidatam previamente, para “saírem” de rei, rainha, príncipes e princesas; em homenagem a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. No caso da Festa do Divino Espírito Santo, como não há rei, escolhia-se o imperador. Atualmente, os catopês apresentam algumas variações nas vestimentas. Basicamente usam calças e camisas brancas e capacetes com fitas coloridas e penas de pavão, com exceção do terno de São Benedito que usa predominantemente o rosa. Utilizam somente instrumentos de percussão: caixa, tamborim, chama, pandeiro e chocalho. E já se vê a participação de mulheres e também de pessoas que representam outros

segmentos da sociedade como pesquisadores, por exemplo. É a união do profano e do sagrado, em que os dançantes, através da sua dança e do seu canto, reverenciam seus santos de devoção, mantendo viva uma tradição. A gravura 59, p. 96, representa a figura do catopé com o seu capacete ornamentado com fitas e penas de pavão. Detalhe da pena de pavão também pode ser observado nas gravuras 66 e 67, p. 102 e 103.

Referindo-se aos Marujos, Paula (1979, p. 144-145), esclarece: “Chegança”, “Chegança dos Mouros”, “Chegança dos Marujos”, “Barca”, “Fandango” ou simplesmente “Marujada”, como é conhecida em Montes Claros, é a teatralização da epopeia da “Nau Catarineta”, exaltando os feitos dos marinheiros portugueses e os princípios cristãos da religião católica.

A Marujada, embora não apresente todos os autos conhecidos das cheganças, possui um cunho regional próprio, que lhe dá uma personalidade definida. Suas canções são suaves, bem cantadas e agrada a todos. Em Montes Claros ela sai às ruas no mês de agosto, abrilhantando as festas em honra a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo.

A Marujada é composta de 18 a 24 marujos simples; um patrão, um contramestre, um piloto e um calafatinho, além dos guardas. Todos eles saem cantando e dançando, em formação militar, constituindo duas colunas, com pandeiros e violas. O traje não se assemelha em nada aos marinheiros de verdade – calças compridas com babados de renda, uma blusa enfeitada de aljôfar e rendas; chapéu branco com fitas da mesma cor da roupa e aba "quebrada” na testa. Metade dos marujos se veste de cetim vermelho e a outra metade de azul. O azul representa os cristãos; e o vermelho os mouros. A gravura 62, p. 99 traz a representação do chapéu do marujo.

Muito importante também é a participação dos Caboclinhos. Paula (1979, p. 166), assim os define: Caboclinhos ou Cabocladas é uma folgança de reminiscência indígena. Aqui em Montes Claros faz parte dos festejos de agosto, mas não se prendem diretamente à festa; assistem à missa e acompanham os “reinados” em silêncio, mas têm uma participação bastante ativa, dançando e cantando nas ruas e nas casas.

O grupo de Caboclinhos é constituído por dez a quinze pares de crianças de aproximadamente sete a dez anos. Vestem saiotes vermelhos enfeitados com plumas; têm o busto nu ou pintado de urucu ou outras tintas;

conduzem arcos e flechas; têm a cabeça guarnecida por capacetes de penas. Além dos indiozinhos ou caboclinhos, o grupo é composto de uma figura infantil, o Caciquinho e seis figuras adultas: a Cacicona, o Cacicão, Papai-vovô, Mamãe-vovó, Pantalão, Capitão Campó, e ainda dois porta-bandeiras e os músicos. As figuras adultas usam roupas e máscaras vermelhas enfeitadas de penas, máscaras de arame, muitos balangandãs e muitas roupas o que difere dos trajes indígenas. As duas figuras de mulher – a Cacicona e a Mamãe-vovó – são homens com roupas femininas. A Mamãe-vovó e o Papai-vovô são cômicos. A Cacicona é quem dirige o grupo, mas não fala diretamente com nenhum, suas ordens são transmitidas através do Caciquinho. Os porta-bandeiras e os músicos (usam rabeca e dois violões) não são indígenas, usam trajes comuns de passeio com algum enfeite chamativo.

Atualmente o grupo dos Caboclinhos, ou Caboclada representados na gravura 63 p.100, é chefiado por Maria do Socorro Pereira Domingos, a Cacicona Socorro, filha do saudoso Joaquim Pereira da Silva, Mestre Joaquim Polo. As danças mais complexas que apresentam são a trança do cipó e a dança do mastro. Hoje, as meninas não pintam mais o corpo como antes, usam camisetas (Atlas, 2011, p. 88).

As festas juninas são manifestações frequentes nos meses de junho a julho, principalmente no interior, devido às tradicionais festas religiosas em homenagem a Santo Antônio, São João e São Pedro. Elas partem do contexto das festas tradicionais brasileiras e são frequentes em Montes Claros e região, reunindo famílias e amigos em torno de uma fogueira. Para aquecer e alegrar são servidos quentão, canjica, vaca atolada, pé-de-moleque, pipoca, milho verde, entre outras delícias típicas dessa época do ano. As ruas são todas enfeitadas com bandeirolas, gravura 94, p.125, e balões de papel de seda de todas as cores. Ao som da Sanfona começa o Forró, a Quadrilha[20]. Adultos e crianças se divertem usando trajes caipira, soltando traques, bombinhas de salão, chuvinhas e busca-pés. De acordo com Atlas (2011, p. 91), reza a lenda que a tradição da

[20] A quadrilha ou coleção teve aqui como em todos os lugares, seus áureos tempos: a quadrilha francesa principalmente. Hoje a coleção não é mais dançada nos bailes de gala, mas ainda perdura nas noites de São João, dançada ao som da sanfona. Eis os passos da nossa atual quadrilha com termos em francês e em português, conforme o costume: Balançê general – Tour – anavant – anarriére – continue anavant – travesse – balance – tour – outrefois – anavant – travesse – balance – (em seus lugares) tour (PAULA, 1997, p. 136-137).

fogueira e do levantamento do mastro originou-se do sinal que Santa Isabel enviou à sua prima Maria, quando São João Batista estava prestes a nascer. As duas combinaram que, no momento do parto, Isabel acenderia uma fogueira e levantaria uma bandeira, para que Maria, do outro lado, recebesse a mensagem.

Remontando o interior, vem à memória o carro de bois. Paula (1979, p. 86-88) esclarece que o carro de bois era primitivo e lento, um insaciável destruidor de estradas. Mas era imprescindível para a prestação de serviços nas fazendas e na zona rural. Alguns carros têm a roda envolvida por um aro de ferro, cravejada com pregos especiais – é o carro ferrado, campeão de estragar estradas.

O carro de bois tem lugar para duas pessoas – o carreiro e o “guieiro” ou “candieiro”. Este último é sempre um menino. Em geral usam-se três juntas de bois para cada carro, podendo ter mais, ou menos, conforme a carga. A junta da frente é o da guia; a do meio é a sobre-guia; e a última é do cabeçalho ou do coice, os bois são treinados para ocuparem essas posições. E estas não podem ser trocadas uma vez que cada uma tem uma função diferente. Detalhe do carro de boi que se observa na gravura 95, p.126.

Montes Claros também se destaca pela riqueza do seu artesanato. Segundo Fajardo; Calage e Joppert (2002, P. 7), quem produz artesanato faz parte de uma tradição que vem de tempos antigos. Existem registros de ações de fiar e tecer em pinturas de um túmulo egípcio, que datam de 1800 anos antes de Cristo. Por isso, pode-se dizer que todos os artesãos que trabalham com fios e fibras estão de certa forma, participando da mesma história. Na região de Montes Claros podemos encontrar vários tipos de fibras como: a fibra da bananeira; do coco; do sisal, dentre outras. As gravuras 104 a 110, p. 131 a 134 respectivamente, trazem representações de alguns tipos de fibras.

Ainda de acordo Fajardo; Calage e Joppert (2002, p. 7), “historicamente, o artesanato é uma tradição, uma linhagem de conhecimento que vai passando de pai para filho, de mestre para discípulo”. Os autores apontam que o artesanato se destaca pela sua originalidade, porque é capaz de expressar a cultura de um lugar. Ele é especialmente valorizado nas regiões onde cresce a indústria do turismo, pois, quem viaja gosta de levar lembranças dos lugares por onde passa. “Os objetos artesanais são testemunhos concretos da cultura de um

povo. E com isso o artesanato sobrevive". E quanto à arte do trançado argumentam:

> Trançar e tecer são fazeres universais, praticados pelas mais diferentes culturas, nos lugares mais distantes. Com fios e fibras o homem cria objetos de uso, como chapéus, cestas e redes, ou faz tecidos para proteger o corpo, adornar altares, cobrir a cama e a mesa. Há quem diga que o homem aprendeu a trançar observando os pássaros na construção dos ninhos. E é bem provável que o homem faminto tenha tido a ideia de fazer a primeira rede de pescar ao observar a aranha tecendo sua teia. Os insetos, difíceis de caçar no ar, são alimento garantido para a aranha, quando aprisionados na sua teia (FAJARDO; CALAGE; JOPPERT, 2002, p. 7).

Mendonça (2009, p. 43), esclarece que, de modo geral no trabalho de cestaria como: cestos, esteiras, cercados, ou trançados decorativos, são empregados diversos materiais, conforme a região de ocorrência, como o junco, o vime, o bambu, a taquara, folhas de palmeira, palha, cipós, raízes, etc. O trabalho de cestaria é basicamente manual, utiliza poucos instrumentos. Além da habilidade manual, conta com três técnicas básicas: tecido, torcedura e entrecruzamento em espiral. A tradição brasileira do trançado se deu a partir da chegada dos primeiros navegadores portugueses. Esses, quando aqui chegaram, descansaram seus corpos num trançado de fibras vegetais feito pelos índios e a ele deram o nome de rede, talvez pela semelhança com suas redes de pescar.

> O trançado em fibras vegetais é considerado a maior contribuição das nações indígenas para a tradição do artesanato brasileiro. E no trançado está presente a mistura étnica e cultural que nos faz brasileiros: o trançado é herança artesanal das nações indígenas, enriquecida pelo gosto e os saberes dos africanos, europeus e orientais, que aqui chegaram como migrantes (FAJARDO; CALAGE; JOPPERT, 2002, p. 17).

O homem está sempre se adaptando a novos materiais e novas técnicas. Portanto, o artesanato nunca é o mesmo. O artesão certamente inventará novas formas de criação. E na arte de tecer, trançar ou fazer renda terá a seu favor, matéria prima que, de acordo com sua origem, poderá ser vegetal, animal ou mineral. Fajardo; Calage e Joppert (2002, p. 23) esclarecem que a fibra

vegetal é a matéria prima mais utilizada na tecelagem e no trançado artesanal, especialmente na produção de cestas e outros objetos, como esteiras, peneiras, chapéus, ventarolas, bolsas, jacás, samburás, peças rituais do candomblé. E ainda (p. 41), de acordo com a técnica adotada, o artesanato em fibra e fios produz objetos de tela – o trançado e a tecelagem – ou de malha – o tricô, o crochê e as rendas. Sobre o crochê, os autores observam:

> Construído sem o apoio de bastidores, o crochê é conhecido como “ponto feito no ar”. É um tecido rendado, confeccionado com uma só agulha, que tem, no máximo, 20 cm de comprimento e a ponta em forma de gancho. [...] o crochê é muito utilizado na construção de bainhas, franjas, acabamentos em toalhas, colchas, guardanapos. Linhas finas e brilhantes são usadas na confecção de peças pequenas e delicadas, mas também é possível fazer peças maiores, com tapetes, usando agulhas e fios mais grossos. Alguns trabalhos em crochê, como colchas e toalhas de mesa, por exemplo, podem ser feitos aos pedaços e emendados (FAJARDO; CALAGE e JOPPERT, 2002, p. 23).

Guimarães (2010, p 15) assevera que é necessário reconhecer a arte e a cultura além das manifestações fechadas dos museus e galerias, manifestações de cultura e arte podem estar bem perto de nós, fazendo parte do nosso dia a dia. Esse universo nos absorve, delicadamente, em suas peças de crochê, tricô e bordados. Isso ocorre de uma maneira tão sutil que fica difícil imaginar o mundo sem elas, pois trazem consigo histórias de personagens muitas vezes anônimas, cores e pontos cuidadosos remetem a avós crocheteiras meticulosas e exigentes com seus trabalhos. O crochê está representado nas gravuras 111 a 115, p. 135 a 138 respectivamente.

> Feito com as mãos, o objeto artesanal guarda impressas, real ou metaforicamente, as impressões digitais de quem o fez. Essas impressões não são a assinatura do artista, não são um nome; também não são uma marca. São mais bem um sinal: a cicatriz quase apagada que comemora a fraternidade original dos homens. Feito pelas mãos, o objeto artesanal está feito para as mãos: não só podemos vê-lo como também podemos apalpá-lo (PAZ, p, 6-7).

A cerâmica, por sua vez, de acordo com Mendonça (2009, p. 43), parece ter sido um substituto da cestaria e dos recipientes de pedra. Para a autora, o trabalho em cerâmica exige materiais específicos, sendo basicamente a argila, que contém alguns minerais como: ferro, sílica, óxido de alumínio e ferro. E quanto às técnicas, algumas são complexas, como o uso de tornos, por exemplo. Mendonça (2009) argumenta, ainda, que não existe comprovação de que o trabalho inicial de ceramista tenha sido prioritariamente feminino ou masculino. “Os potes e vasos de cerâmica assumem os mais diversos tamanhos, formatos e decorações e o acabamento é feito com técnicas de polimento, esfumaçamento, pintura, vitrificação e outras”. O pote de barro é representado na gravura 97 p. 127.

A cultura, independentemente de qual seja, possui um grande número de conhecimentos que devem ser transmitidos às gerações futuras, dentre eles: Alimentação, moradia, saberes, técnicas, etc., e porque não dizer a arte e o artesanato.

Processo poético: a primeira impressão é a que fica

Para Fajardo; Calage e Joppert (2002, p. 10), “artista e artesão têm muita coisa em comum: ambos precisam conhecer bem os materiais e os instrumentos, e dominar as técnicas do seu ofício”. Se o artista cria uma obra original, única, mais voltada para a *expressão*, o artesão pode copiar ou adaptar objetos conhecidos, sendo sua produção mais voltada para a *utilização*.

> [...] a criação, como processo, está inserida no espectro da continuidade; daí que a obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada. Tratando-se um processo contínuo, a possibilidade de variação é permanente; desse modo, precisão absoluta é impossível. A obra está em permanente mutação, refazendo-se ou talvez se fazendo, já que cada versão é uma possível obra. É a criação sempre em processo (SALLES, 2011, p. 135).

Em busca dessa obra, definido o caminho, é hora de iniciarmos o nosso processo poético. O Couro de boi curtido e preparado – a Sola –, utilizada normalmente para a manufatura de calçados e outros artefatos, apresentou-se como uma surpresa. De posse de pequenos pedaços e amostras, fizemos algumas experiências utilizando como ferramentas as goivas. Percebemos que o material correspondeu satisfatoriamente, superando as expectativas.

Na execução da técnica, a sola se mostrou firme e, ao mesmo tempo, flexível ao corte e entalhe. Comparando-a, à madeira, não oferece resistência – direção das fibras – sendo possível e fácil o corte em qualquer direção. Com goivas bem amoladas obtivemos baixos relevos de maior ou menor profundidade, cortes uniformes, linhas definidas, texturas, hachuras, assim como movimentos mais livres. O couro oferece, portanto, as mesmas possibilidades da Xilogravura ou da Linoleogravura, sendo, porém, um suporte mais maleável.

A partir dessa primeira experiência, utilizando um pequeno pedaço de couro (sola de espessura mais fina), foi feito um teste. A partir de uma impressão, utilizando tinta à base de água (látex), percebemos que, mesmo de forma improvisada, a experiência foi válida, pois nesse momento, obtivemos a certeza de que esse seria o melhor caminho. O couro era, pois, o material que nos proporcionaria desenvolver nossa poética em gravura.

Para Clímaco (2010, p. 39): “A impressão é um procedimento técnico, mas também é um momento único, pois é quando a imagem realmente se revela independentemente da beleza da matriz”. De tal modo, feita a impressão, chega o momento da limpeza. Assim, a matriz foi lavada em água corrente, utilizando esponja e escova macia para alcançar os sulcos e cortes feitos pelas goivas. Após o processo de secagem, ocorrido de forma natural, não se observou nenhuma alteração que comprometesse o material, possibilitando tranquilamente novas impressões.

Imagens 116 a 121: Primeiras experiências com o couro. Fotos Nilza 2013.

Definido então a matéria prima e feitos os primeiros testes, é hora de pensar na continuidade do trabalho, buscar alternativas, novos materiais, outros tipos de couro, ferramentas diversas, papéis, tintas, enfim, investir na ideia, no desenvolvimento da nossa pesquisa em gravura. Ostrower (2013) argumenta que a cada etapa o delimitar participa do ampliar; e a partir do que é definido e delimitado, dá-se uma nova abertura. Ocorrendo a definição, nascem as possibilidades de diversificação. E ainda, cada decisão que se toma representa

um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou. Acreditamos, pois, que o couro, pela sua flexibilidade e maleabilidade, nos possibilitará grandes surpresas, no decorrer desse nosso fazer poético. A primeira impressão é a que fica.

A obra em processo

Considerando que pesquisar é desejar solucionar algo, por meio de uma trajetória racional, baseando-nos nas primeiras experiências desenvolvidas, percebemos que a gravura em couro – Sola, caracteriza-se especialmente, por permitir a gravação tanto pelos métodos subtrativos (característicos da xilogravura e gravura em metal), como pelos métodos aditivos (característicos da colagravura ou *collagraph*). O material também se presta aos métodos de calor ou queimas (pirógrafo ou ferro de solda). Porém, outras possibilidades foram testadas ante a grande diversidade e flexibilidade do material.

O couro – Sola – pode ser encontrado em peças grandes que, recortados, permitiram a elaboração de matrizes em formatos diferenciados. Assim sendo, passaram por algumas etapas antes de serem utilizados como matrizes.

	Primeira etapa: divisão e preparação da Sola: adquirida em peças, o couro foi dividido em tamanhos menores para facilitar o trabalho. Utilizando-se de estilete bem afiado, foi cortado em tamanhos diversificados devido às suas irregularidades. Neste processo houve também uma preocupação em aproveitar o máximo o material, gerando possíveis matrizes de tamanhos e proporções variadas.
	Segunda etapa: Molhar o couro antes de passar pelo processo de brunir, ou seja, alisar, polir.
	Terceira etapa: Brunir. Passar, alternando as direções, por várias e consecutivas vezes, sobre o couro ainda molhado, um pedaço de madeira de superfície reta e lisa inicialmente e logo depois o Baren (foto). Neste processo o objetivo é esticar o couro, dando uma uniformidade à sua superfície.
	Quarta etapa: Deixar a peça sobre uma superfície plana para secar.

Imagens 122 a 125: Processos de preparação da sola. Fotos Nilza 2013.

O processo de criação é visto aqui como uma seleção de determinados elementos que são recombinados, correlacionados, associados e, assim, transformados de modo inovador. De tal forma, a produção das gravuras teve inicio com os registros fotográficos, sendo o recurso da fotografia utilizado para testemunhar, captar e documentar imagens do contexto sociocultural e regional da cidade de Montes Claros - MG. De acordo com Prette (2008, p. 105), “cada aspecto da realidade que nos cerca é digno de ser fotografado e, no futuro, será um testemunho dos costumes, da vida que muda cada vez mais rapidamente”.

No mundo atual, onde proliferam as imagens digitais, utilizamos a câmera fotográfica[21] como uma testemunha ocular, para fazer os nossos registros. Para Martins (2013, p. 125), a quantidade de marcas e modelos de Câmeras digitais é muito grande, a opção é observar os recursos mínimos que cada uma tem a oferecer. De acordo com o autor, as câmaras básicas têm elementos ópticos limitados, mas contam com softwares gerenciadores que oferecem muitas facilidades, enquanto as semiprofissionais,

> [...] contam com objetivas intercambiáveis, softwares de gerenciamento mais preciso, sensor maior, facilidade e rapidez no manuseio. No modo totalmente automático, funcionam como uma compacta: basta apontar e disparar. Na maioria, o sensor tem formato APS-C (22,2 x 14,8 mm), o que já faz uma grande diferença se comparado com o sensor das avançadas. A resolução gira em torno de 10 Mp = (3.888 x 2. 592 px); a profundidade de bits varia de 24-Bits RGB (arquivos JPEG) a 36=Bits RGB (arquivos RAW). Os recursos oferecidos são muito semelhantes aos das profissionais. As maiores diferenças estão nos softwares gerenciadores (MARTINS, 2013, p. 127).

De acordo com Banks e Fraser (2007, p. 172), o uso da câmara digital era de inicio uma novidade muito cara, e isso fez com que fosse ignorada pelos fotógrafos. Contudo, logo depois, as câmeras digitais começam a competir seriamente com o filme. Ainda segundo o autor, a resolução continua sendo a maior limitação para se comprar uma unidade a um preço razoável. Quanto mais alta a resolução, mais memória é necessária para armazenar as fotografias.

[21] Câmaras utilizadas: Digital - *Quick Start Manual* PL 120/PL121 / *Nikon Coolpix* P510.

> O desenvolvimento da tecnologia digital encaminhou-se para o centro da prática artística, o que teve um grande impacto na maioria das áreas relacionadas com a arte. Para muitos, trata-se de uma ferramenta indispensável. Para outros é o meio preferido por direito próprio. Transformou a fotografia, com máquinas fotográficas digitais capazes de competir com formatos tradicionais (SMITH, 2008, p. 261).

Para Smith (2008, p. 263), a revolução digital foi em grande parte absorvida e subordinada à prática geral da impressão. Essa nova tecnologia permitiu rapidez e facilidade para algumas práticas que eram demoradas e difíceis, especialmente na manipulação de imagens e na preparação da obra de arte. Se o século XIX transferiu a capacidade mimética para a funcionalidade da máquina analógica, segundo Eler (2011, p. 30-31), o século XXI, a partir da natureza líquida de suas relações, ganha adeptos menos exigentes a respeito das estruturas do ato fotográfico, e tem na era digital o suporte para a representação imagética desse momento histórico. É relevante ressaltar a importância da fotografia nos processos de criação. Segundo Smith (2008, p. 272), a emergência ou a percepção da fotografia como expressão artística corresponde a um movimento relativamente recente, mas que resultou em obras criativas variadas e de grande originalidade. O autor argumenta que, para muitos artistas, a fotografia é o *médium* primário de expressão visual, enquanto que, para outros, a fotografia tem uma importância secundária, mas mesmo assim crucial, para documentar trabalho ou material de referência. A infinita gama de opções oferecidas pela transformação digital abriu caminho para novas possibilidades.

Na continuação do trabalho, os registros fotográficos foram transferidos por meio de um cabo USB para o computador. Segundo Banks e Fraser (2007, p, 173) para minimizar a necessidade de armazenamento, a maior parte dos usuários utiliza a compactação de arquivo JPEG[22]. Isto significa que a qualidade da imagem já ficou comprometida antes mesmo da fotografia ser passada para o

[22]JPEG - O método de compactação inventado por Joint Photographic Experts Group engenhosamente remove as informações de cor que você nota menos. Quanto mais compactação você aplicar, menor o arquivo – vai para cerca de 1% - e mais visível a degradação. JPEG é excelente para desenhos gráficos da WEB e para enviar imagens coloridas, de página inteira, para a impressão sem fazer upload de dúzias de megapixels. Mas você nunca deve usar JPEG para armazenar imagens que ainda vai manipular, pois os artefatos de compactação – blocos e streaks – tornar-se-ão cada vez mais óbvios (FRASER, 2007, p. 202).

computador. Os melhores modelos oferecem a alternativa de formato compactado TIFF, o que economiza algum espaço sem afetar os pixels. Mas a melhor opção é RAW, que preserva todos os dados registrados, assegurando que a cor seja interpretada corretamente quando a imagem for descarregada no computador. Isso requer software específico para a câmera, o que normalmente é fornecido com ela como programa autônomo, mas também pode ser encontrado como plug-in do Photoshop. Em busca de um diálogo entre os recursos tecnológicos e a linguagem das artes gráficas, as imagens foram manipuladas para se alcançar uma aproximação com a gravura - ideia do positivo e negativo.

> Após a captura, o universo digital nos leva ao maravilhoso mundo das infinitas possibilidades de manipulação da imagem. Mesmo a partir de uma foto feita em película. Os recursos que os softwares de manipulação de imagens oferecem são tantos que às vezes se tem a impressão de que o ato de fotografar é pura magia. Dependendo da habilidade do usuário com os softwares, é possível recriar a fotografia com os mais variados efeitos, dando asas à imaginação (MARTINS, 2013, p. 122-123).

Para Martins (2013, p. 156-157), antes de se usar a câmera digital e todos os seus controles, é importante saber como o computador trata as imagens fotográficas capturadas. E que, ao visualizarmos uma imagem no monitor da câmera digital ou do computador, o que está diante de nossos olhos, por incrível que pareça, é uma conversão de dados matemáticos em pixels. O autor explicita ainda que o pixel é o menor ponto visível nos monitores. Cada pixel traz a informação já interpretada pelo computador por meio de dados que foram armazenados, após a captura, e esses dados que compõem o pixel são chamados de bits.

O bit é a menor unidade de informação que um computador armazena. E quando se trata de fotografia, essa imagem é chamada bitmap, mapa de bits ou imagens mapeadas por bits. É exatamente o que se imagina, um mapa de bits em padrão de grade. O bit é representado por 1 (ativado) ou 0 (desativado). Os valores ativado/desativado podem ser utilizados para representar as cores preta e branca. Em caso de se reunir bits diferentes em um padrão, pode-se criar uma imagem a partir de pontos pretos e brancos. E ainda que (p. 157): uma imagem gráfica de mapa de bits é muito semelhante a um papel quadriculado. Quando

alguns quadrados são preenchidos com a cor preta, é possível formar uma figura. A imagem bitmap mais simples é formada somente por pixels pretos e brancos. Ela é denominada imagem de 1 bit.

No que se refere à manipulação de imagens, Banks e Fraser (2007, p. 188) argumenta que a imagem digital consiste de uma grade de pixels, cada um com seu valor cromático. A maior parte das ferramentas de software utilizadas para manipular imagens funciona pela aplicação de uma fórmula matemática a todos os valores cromáticos desta imagem. As operações mais simples são lineares, afetando todos os valores igualmente. Esse é o caso de *Brightness* e *Contrast* fornecidos com o software. Os ajustes tonais não lineares podem, inicialmente, ser mais difíceis de aprender, mas proporcionam resultado muito melhor. Para que se tenha uma ideia mais clara de seus efeitos basta olhar para um gráfico de barras ou histograma da gama tonal de uma imagem e perceber os efeitos de qualquer mudança. O histograma marca o valor (de escuro para claro) da esquerda para a direita contra a contagem de pixels (de poucos para muitos), do alto para baixo. Em relação aos efeitos cromáticos (p. 200), o autor acrescenta que, além dos controles para ajuste da tonalidade e da cor, editores como o Photoshop apresentam dúzias de filtros e efeitos adicionais que podem alterar radicalmente a caracterização cromática de uma fotografia.

O *software* livre, segundo Venturelli (2010, p. 79) ocupa um lugar de destaque na cibercultura, assim como o *open source* que, além de intensificar o diálogo entre arte, ciência e tecnologia, representa, atualmente, o melhor aspecto de uma prática democrática, de um direito cultural que incentiva nossa capacidade inventiva e, consequentemente, nossa liberdade criativa. Ainda de acordo com o autor:

> Os softwares livres falam por si mesmos. Num projeto bastante inovador, a Canonical, empresa responsável pelo desenvolvimento do sistema operacional baseado em Linux Ubuntu, criou o *Ubuntu Studio,* voltado para edição e criação de peças multimídia, ideal para qualquer tipo de aplicação que envolva trabalhos gráficos. Ele já vem com programas previamente instalados, como o Blender (para modelagem e animação 3d), o GIMP (poderosos editor de imagens), o Inkscape (para desenhos vetoriais) o Kino (para edição de vídeos) e o JACK (servidor de áudio que permite interligar as ferramentas de produção de som), para citarmos apenas alguns de seus aplicativos (VENTURELLI, 2010, p. 80).

Portanto, segundo Venturelli (2010), os *softwares* livres ou *open source,* de ótima qualidade, são uma alternativa extremamente viável e prática, uma vez que não custam nada. Tão popular quanto o *BROffice.org* é o editor de imagens GIMP.

> O GIMP é o resultado de um projeto universitário desenvolvido em 1995 por Spencer Kimball e Peter Matis. Inicialmente era a sigla para *General Image Manipulation Program,* ou seja, Programa de Manipulação de Imagens do projeto GNU, sob a licença GPL, o que permitiu que programadores de todo o mundo – surpresos e interessados pela grande qualidade do software e de seu código-fonte – resolveram juntar-se ao projeto e começaram a enviar relatos de bugs, adicionar novos recursos e melhorar a performance. O GIMP se tornou um movimento, tanto que continua firme e forte até hoje, mesmo com os autores originais tendo deixado o projeto. Embora permita recursos de edição vetorial, o Gimp é principalmente uma ferramenta para edição de imagens do bitmap (VENTURELLI, 2010, p. 82).

De acordo com Martins (2013, p. 186), o editor de imagens *The Gimp*, é um poderoso e avançado programa que não deve nada ao *Adobe Photoshop* no quesito manipulação de imagem. No entanto, ao contrário do atual líder de mercado nesse segmento, tem código aberto e é totalmente gratuito. *The Gimp* foi criado originalmente para o sistema operacional *Linux*, mas já ganhou uma versão *Windows*.

No decorrer do nosso processo poético utilizamos inicialmente o programa *Microsoft Office Picture Manager*[23] como recursos de manipulação das imagens para ajustar o foco, cortar, regular brilho e contraste. Posteriormente, o *Gimp* foi utilizado para redimensionar o tamanho e compactar as imagens. Ele foi mais utilizado por oferecer um maior número de ferramentas, proporcionando além dos recursos de ajuste da imagem, os “filtros” que possibilitam efeitos artísticos como “fotocópia”, “esculpir” e “limite” que proporcionando um efeito aproximado do positivo e negativo da gravura a partir do controle da acuidade do

[23] O Microsoft Office Picture Manager é um programa editor de imagens do Windows 2000, 2003 e XP, além de estar no office 2003, 2007 e 2010. Seu precedente é o Microsoft Photo Editor; existente no Windows 95 e 98. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Microsoft_Office_Picture_Manager. 2014.

branco e do preto. É possível também espelhar, rotacionar, corrigir ângulos, perspectivas, alinhamento assim como inverter a imagem, um recurso bastante útil, visto que na matriz da gravura o desenho deve aparecer invertido. Os recursos fotográficos então foram utilizados de forma seletiva, manipulados e modificados a favor da obra.

A imagem a cor mesmo quando convertida em branco e preto ainda apresenta a vasta gama de texturas da fotografia original, e esses pontos ampliados se tornam elementos gráficos da obra. De acordo com Smith (2008):

> Agora que os artistas se acostumaram a criar obras em computador ou a digitalizar desenhos, pinturas ou fotografias e a trabalhá-los digitalmente, tornou-se mais fácil criar obras em branco e preto. [...] a facilidade em que o computador modifica a imagem a cores para criação de uma obra em branco e preto para gravação permite ao artista tentar diferentes versões no computador antes da gravação. Isto abre caminho para novo repertório de imagens (SMITH 2008, p. 269).

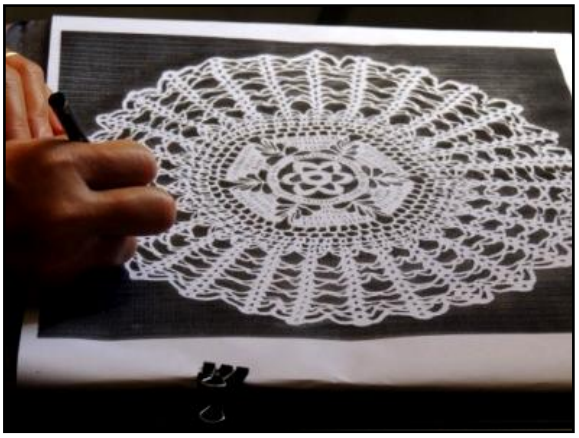
Redefinidas no computador, as Imagens foram impressas, algumas já no tamanho proporcional ao tamanho da matriz e outras, posteriormente, ampliadas em fotocopiadoras. Elas foram, então, transferidas para a matriz de couro / Sola, a partir do processo convencional da cópia e, ainda, pelo processo da *frottage*[24]*.* No processo convencional, o desenho deve estar invertido e para ser transferido utiliza-se uma folha de papel carbono entre a matriz – couro e o desenho – devendo-se estar atento à pressão colocada no lápis para não marcar a superfície da matriz em lugares indesejados. No processo da *frottage,* a imagem (Xerox) invertida é colocada sobre o couro – Sola, sendo o desenho voltado para baixo. Pressionando o verso do papel com uma estopa embebida em thinner (solvente), este atravessa o papel, umedecendo e fazendo com que a tinta gráfica saia e fique impregnada sobre a superfície do couro.

De acordo com Resende (2000, p. 240), a partir dos anos 70, a cópia Xerox se popularizou no meio artístico, tornando-se para a arte postal, uma opção gráfica geradora de imagens produzidas num processo muito mais rápido, simples

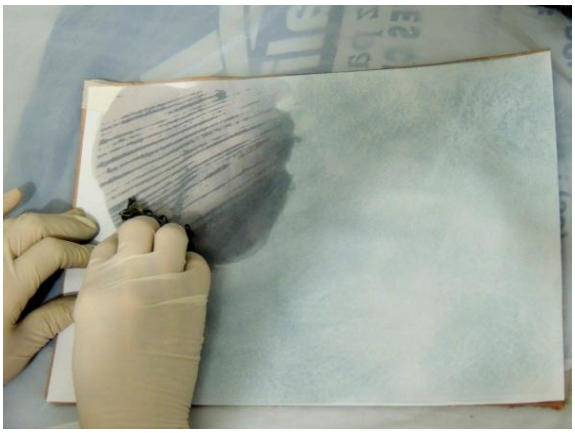
[24] *Frottage* - A palavra origina-se do francês *frotter,* que significa friccionar, esfregar, pesquisar texturas variadas impressas e decalcadas sobre papel.

e barato do que a confecção daqueles tradicionais cartões postais. Desde seu surgimento, tem sido um dos meios reprográficos prediletos dos artistas que, atraídos pela rapidez dos resultados e da possibilidade de experimentação, sejam eles da arte postal ou contemporâneos, o usam, em muitos casos, apenas como mais um dos processos ou etapas empregadas na realização de sua obra.

Segundo esclarece Resende (p. 242), há muito tempo, desde os anos 60, técnicas para transferir imagens com papel contact, solventes químicos (acetona, toluol) de desenhos, revistas e jornais para lito, placa de metal ou xilo já vêm sendo usados. Assim como a técnica do Xerox utiliza a impregnação eletrostática de pigmentos, a transferência se dá com certa facilidade, podendo-se obter bons resultados na definição das imagens transferidas para superfícies como tecido, vidro ou papel.



Imagens 126 e 127: Processo de transferência do desenho – Carbono. Fotos Nilza 2013 / 201



Imagens 128 e 129: Processo de transferência do desenho - Frottage. Fotos Nilza 2013 / 2014.

De acordo com Herskovits (1986, p. 17), o gesto de gravar é diferente do gesto de desenhar, usando-se linhas largas ou finas e grandes planos brancos ou pretos, bem como cinzas, criados por meio de texturas. O processo de gravação no couro – Sola – se deu a partir do uso tanto de ferramentas tradicionais de xilogravura e de gravura em metal, como de materiais alternativos com os mesmos princípios, ou seja, cavar, arranhar, riscar fazer incisões ou ainda forjar relevos, como por exemplo: instrumental de dentista, roletes de marcar costura; bisturis, pregos, etc. Como ferramentas auxiliares foram utilizadas outras possibilidades como a Micro Retífica, uma ferramenta multiuso a qual se pode adaptar vários acessórios, como as pontas de diamante, objetivando o desgaste do couro. Durante a utilização desse instrumento foi necessário o uso de máscara e óculos de proteção por causa do pó.

O processo de queima – pirógrafo também foi experimentado. As goivas foram mais utilizadas, principalmente a goiva em U, para contornos e áreas de fundo; e a goiva em V para contornos, linhas e texturas. A goiva em U confere mais suavidade ao corte, enquanto que a goiva em V faz um corte mais estreito e mais profundo. No entanto, para se chegar ao resultado desejado deve-se observar se estão bem afiadas, caso contrário, além de dificultar o trabalho, produzirá linhas irregulares, sem nitidez. O buril[25] reto e o raiado[26] também foram utilizados, essas ferramentas proporcionam linhas mais finas e definidas, assim como uma variedade de texturas. Elas devem estar bem afiadas e requerem um bom controle no seu uso para que o traço se mantenha na direção desejada. O Roulette, apesar de não ter sido muito utilizado, proporciona manchas ou texturas mais suaves, por esse motivo não se destacou muito devido a superfície do couro já ter algumas irregularidades e apresentarem manchas no processo de impressão.

Quanto à utilização dos materiais, principalmente os de corte, é necessário cuidado para não se ferir. A direção do corte deve ser sempre para fora e nunca em direção ao próprio corpo. A matriz deve se mover conforme a

[25] Buril: Ferramenta com cabo em forma de cogumelo a um ângulo mais alto do que a seção principal da lâmina de aço, o que permite empurrá-lo ao longo da superfície de cobre em um ângulo baixo. A lâmina tem de estar sempre bem afiada para que o corte seja nítido (SMITH, 2008, p. 238).

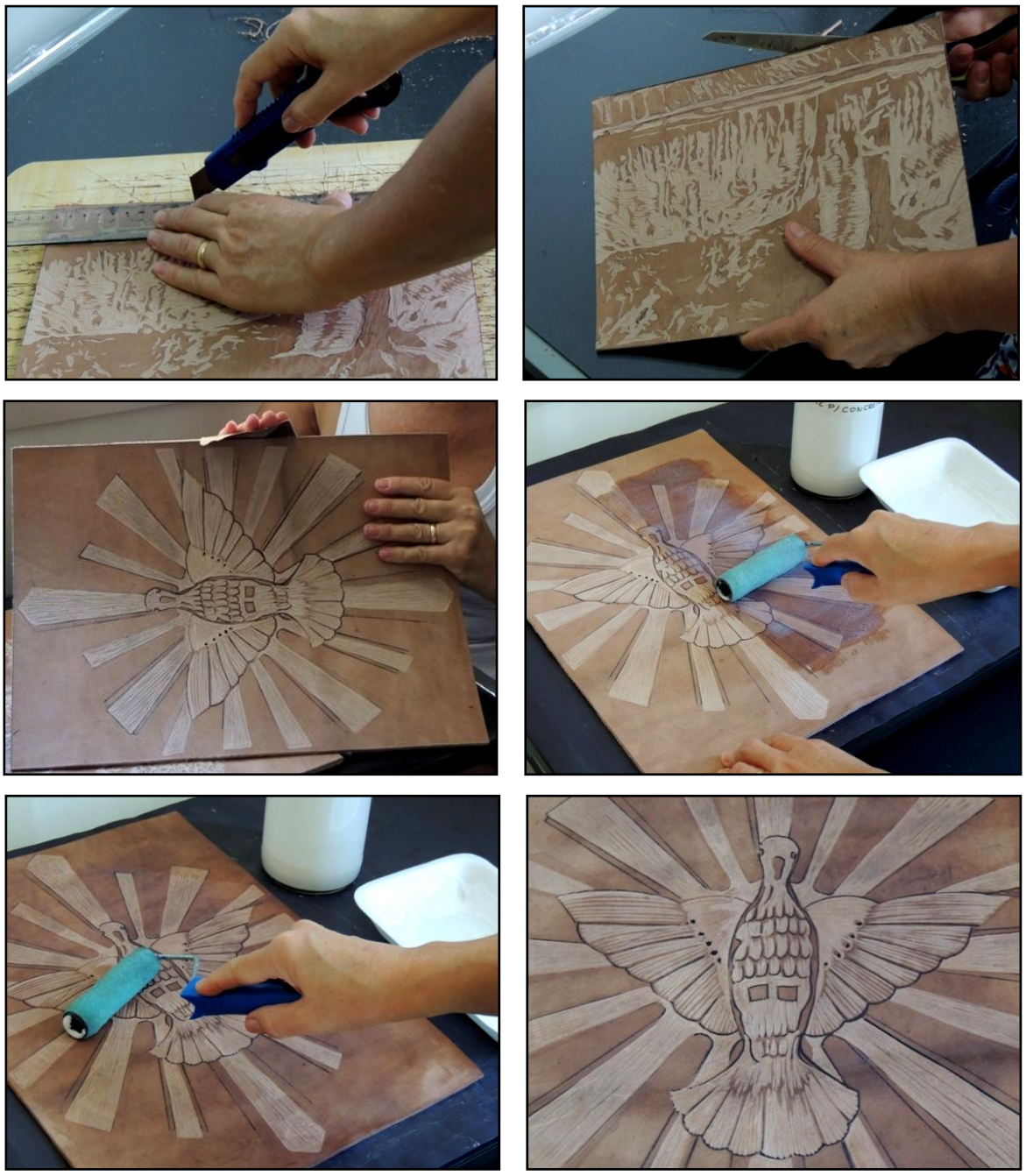
[26] O buril raiado ou velo (do francês) possui o formato parecido com o do formão reto. Possui várias linhas paralelas que não desbastam, mas sim, criam uma textura estriada (HERSKOVITS, 1986, p. 22).

necessidade. A maior parte das gravuras foi produzida utilizando os recursos de mais de uma ferramenta, enquanto outras foram trabalhadas utilizando-se somente uma. A associação de ferramentas tradicionais e alternativas esteve presente em muitos momentos. Para utilizar esta ou aquela ferramenta, nem sempre era planejado, isso ocorria á medida que ia surgindo necessidade ou mesmo a vontade. Durante o processo devemos atentar para sempre tirar proveito dos eventuais imprevistos ou acidentes que possam vir a ocorrer, pois desses podem surgir novas possibilidades.

A gravura tradicional caracteriza-se por dois processos básicos: a gravura em relevo que, a exemplo da xilogravura, as partes altas da matriz é que vão ser impressas; e a gravura em encavo, que é exatamente o oposto: a parte a ser impressa são os sulcos, as reentrâncias, ou seja, o baixo relevo. O couro – Sola – correspondeu satisfatoriamente a entalhes mais superficiais ou mais profundos, texturas diversas, linhas mais delicadas, mais duras, permitindo o corte em várias direções como no linóleo[27], prestando-se, portanto, à impressão tanto em oco ou encavo, quanto em relevo. Enfim, procedimentos relativos à maneira tradicional da produção artesanal de gravura que, direcionados para o universo do couro, proporcionaram grandes surpresas neste nosso fazer poético. De acordo com Herskovits (1996, p. 26), “a gravura começa a tomar forma, a viver, a partir do momento da gravação. Retirando [...] estamos colocando brancos, luzes na gravura”.

As matrizes produzidas foram acertadas para retirarem possíveis rebarbas ou irregularidades com a utilização de estilete, tesoura e lixas. Posteriormente foram impermeabilizadas com o verniz concreto aparente. A impermeabilização, além de proteger a matriz evita que esta absorva totalmente a tinta durante o processo da impressão, facilitando, ainda, o processo de limpeza. Entretanto, experiências anteriores demonstraram que mesmo quando a matriz não foi impermeabilizada o resultado não foi comprometido.

[27] *Linóleo* – Produto inventado na Inglaterra em 1860, só no princípio deste século foi aproveitado para a gravação (HERSKOVITS, 1996, p.15).



Imagens 130 a 135: Processos de preparação das matrizes. Fotos Nilza 2014.

De acordo com Clímaco (2004, p. 71), para que se obtenha uma boa gravura, o processo de impressão é fundamental. É preciso observar as características particulares de cada matriz, assim como equipamentos e materiais, dando destaque aos papéis, às tintas e à prensa. Procedimentos como: consistência da tinta, forma de entintar, limpeza, feltros utilizados, etc. são

algumas das variáveis que podem interferir nos resultados. Ainda para o autor: “Em sentido lato, define-se impressão como o processo de transferência da imagem gravada pelo artista em uma matriz ou suporte, mais comumente o papel”.

> O papel é um elemento fundamental no processo de impressão, uma vez que é o suporte da gravura e termina por fazer parte dela. Consequentemente, alguns fatores devem ser considerados, como sua cor, seu corpo e aspecto, que podem influenciar o resultado final. Daí a importância da escolha do papel, em função de suas características e das peculiaridades da matriz. A cor é fator essencial, pois intervém diretamente na gravura pelo jogo que faz com o tom da tinta e pela possibilidade de alcançar brancos e semitons. O corpo influi nas matrizes com relevos ou texturas. A superfície – lisa ou rugosa – e o adequado umedecimento do papel também influenciam, na medida em que permitem a correta reprodução das linhas contínuas e os tons delicados da gravura. (CLÍMACO, 2004, p. 72).

Em princípio, segundo Herskovits (1986, p. 31-32) pode-se usar qualquer papel para imprimir uma gravura. Tudo depende do efeito desejado, considerando, no entanto, se a gravura será impressa à mão ou à prensa. De acordo com o autor, para impressão em prensa o ideal é usar papéis mais encorpados, com um pouco de cola e sem brilho e com pouca textura, pois esta poderá interferir tanto na impressão quanto na gravura.

No decorrer dessa produção de gravura em couro, nosso objetivo era investigar as potencialidades do material no que se refere ao processo de gravação e impressão, tendo em vista a utilização da matéria prima – o couro – como matriz; e também como suporte para impressão. Portanto, como uma tiragem não era o objetivo principal, experiências foram feitas utilizando o como suporte para a impressão tanto papéis de diferentes texturas e gramaturas, como o próprio couro.

Quanto aos papéis para impressão, são encontrados no comércio vários tipos. Podem ser utilizados alguns próprios para gravura, desenho ou aquarela, lembrando que para o processo em oco o papel deve ter uma gramatura maior, pois deverá ser umedecido antes, para que absorva melhor a tinta. Citamos aqui alguns tipos de papéis utilizados nos dois processos: Papel

Canson Design 200 gr.; *Canson Aquarela Montval Torchon* 270 gr.; *Canson Aquarela* 300 gr.; *Canson Infinity* 310 gr.; *Telado branco* 180 gr.; *Gofrete branco* 180 gr.; *Casca de ovo* 180 gr.; *Design Ice White* 250 gr.; *Vergê* 180 gr.; *Canson Layout 1*80 gr.; *Fine Face* 180 gr.; *Telado Opalina* 240 gr.; *Línea Bright White* 250 gr.

> O papel não recebe passivamente a impressão. Suas fibras sofrem também metamorfoses. Fibras imaginárias ganham corpo e emergem em ontogêneses substancializadas. O papel faz parte da dinâmica do ser emergente na arte de gravar – é um ser de poesia (CARVALHO, 1994, p.120).

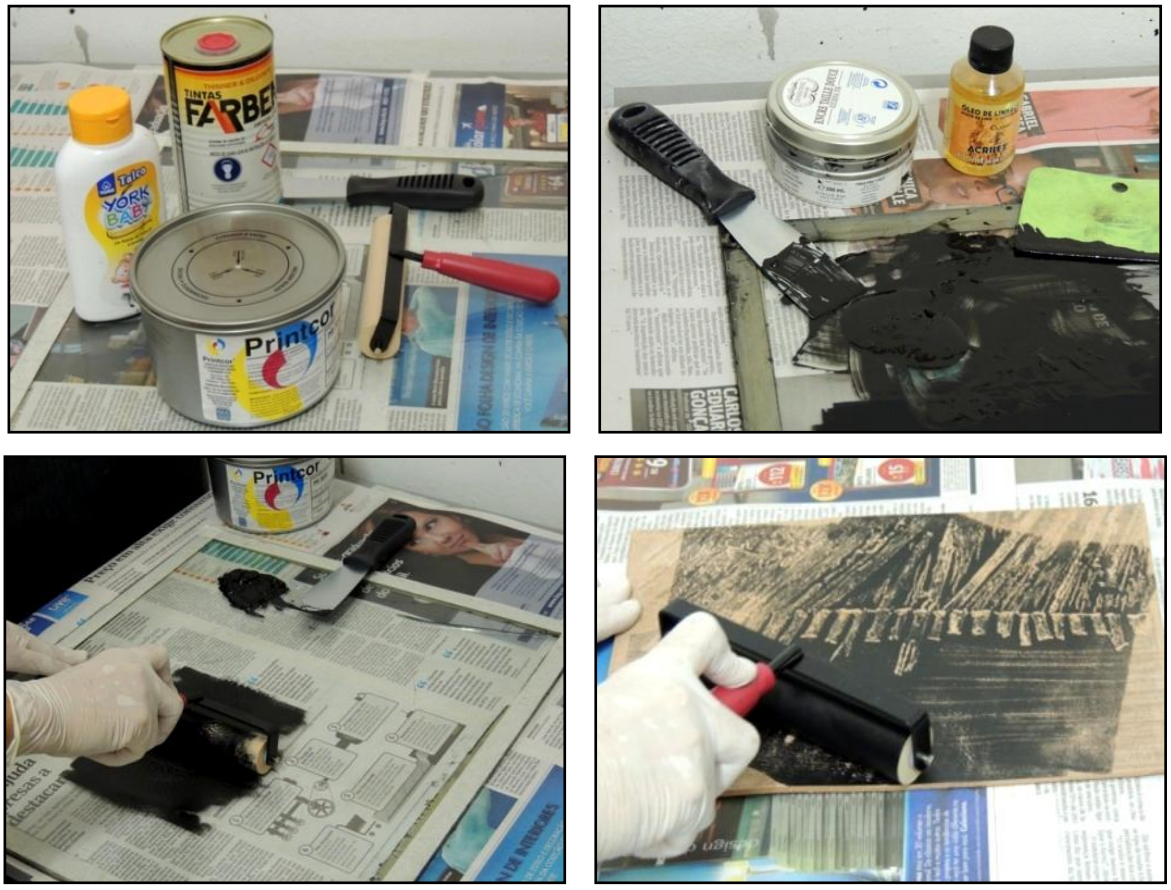
Definidos os suportes – o papel e o couro –, a próxima etapa, é a impressão. Utilizamos a tinta tipográfica ou *offset*, a mesma utilizada em oficinas gráficas, encontrada em várias cores, além do preto, para o processo de relevo – xilográfico e a tinta para gravura em metal para o processo de encavo, em oco.

De acordo com Herskovits (1986, p. 32-33), a conservação da tinta é muito importante, pois com o uso forma-se uma película fina sobre sua superfície (chamada nata) que pode prejudicar as impressões. O autor explicita que, ao abrir a lata, percebe-se que a tinta está coberta por um plástico ou celofane. Este deve ser removido e, cuidadosamente, recolocado após o uso da tinta, evitando-se a formação de bolhas de ar. A tinta deve ser retirada da lata em finas camadas da superfície, utilizando-se uma espátula e tendo o cuidado de não deixar formar buracos. Mas, se já houver nata, esta deve ser esticada no mármore e, com a espátula, remover todos os pedacinhos, para que durante o processo de impressão não apareça desagradáveis pontos (buracos) brancos na gravura. Caso a tinta já esteja muito dura, deve-se acrescentar óleo de linhaça e bater até se obter uma consistência homogênea, tomando o cuidado para não usar óleo em excesso, o que resultaria numa auréola amarela em volta da área impressa.

No processo de impressão, a entintagem é muito importante para que se obtenha uma boa cópia. É preciso cuidado para que não haja falta e ou excesso de tinta, também é importante que se tenha à mão todos os materiais necessários: tinta gráfica; rolo de entintar[28]; uma superfície lisa e impermeável

[28] O rolo de entintar é um rolo de borracha, gelatina ou couro, cuja função é esticar, recolher, espalhar a tinta sobre a superfície que será impressa. Os rolos de borracha podem ser encontrados em diferentes durezas (HERSKOVITS, 1986, p. 33).

para abrir a tinta; espátula de metal; avental; luvas de borracha; jornais velhos; solvente (aguarrás, querosene) para limpeza; sapólio e talco. Na entintagem, o rolo deve correr levemente sobre a matriz por diversas vezes e em várias direções, podendo-se carregá-lo com a tinta, quantas vezes forem necessárias para manter a uniformidade. Deve-se, portanto, evitar o excesso, o que fecharia os cortes e texturas mais delicadas da matriz prejudicando a impressão.



Imagens 136 a 139: Materiais e processos de entintagem. Fotos Nilza 2014.

Geralmente os processos de impressão são trabalhosos, pois a tinta gráfica, por ser muito gordurosa, impregna com facilidade nas mãos e demais instrumentos. É recomendável o uso de luvas e, principalmente o talco, que serve para neutralizar a gordura da tinta, evitando acidentes como, por exemplo, manchar ou estragar o papel que será utilizado para a impressão.

Para as impressões utilizamos uma prensa, esta garante mais rapidez e homogeneidade de pressão. Clímaco (2004, p. 76) ressalta que a pressão é de fundamental importância na impressão de qualquer gravura, pois dela depende, em grande parte, a qualidade da gravura impressa. Argumenta ainda que se a

pressão for insuficiente não irá transferir toda a tinta da prancha para o papel e, do contrário, se a pressão for exagerada poderá danificar o papel e o feltro da prensa. No caso de papéis de gramaturas variadas e do couro que foi utilizado como matriz e, às vezes, também como suporte, há a necessidade de sempre recalcular a pressão a cada nova impressão. Antes de levar a matriz à prensa, torna-se indispensável que se faça alguns registros, estes, utilizados para centralizar a matriz e, posteriormente, o papel antes da impressão. Os registros devem ser feitos em papel cartão, sendo demarcado neles o tamanho de matriz, assim como o tamanho do papel, ou seja: tamanhos A4, A3, A1 etc. O uso do registro facilita o processo.

Imagens 140 e 141: Produção dos registros. Fotos Nilza 2014.

Imagem 142: Prensa para gravura em metal. Foto Nilza 2014.

As matrizes que foram produzidas a partir da utilização de ferramentas convencionais, assim como as que foram produzidas utilizando a Micro Retífica, o pirógrafo ou ainda as ferramentas alternativas não comprometeram o resultado da impressão, visto que as gravações não alteraram a superfície do couro, prestando-se tanto ao processo de impressão em relevo – xilográfico quanto em oco.

No processo de impressão em relevo ou xilográfico, a tinta tipográfica ou *offset*, quando aplicada na superfície da chapa, não alcança os sulcos ou reentrâncias da matriz, transferindo-se, portanto, para o papel apenas os elementos em alto relevo. Isso faz com que o preto ou outra cor do fundo contraste com o branco do papel. No processo de encavo, ou em oco utiliza-se a mesma tinta da gravura em metal, porém, acrescida de algumas gotas de óleo de linhaça, que misturada com uma espátula de metal sobre uma superfície lisa e impermeabilizada, como uma placa de vidro ou cerâmica, adquire uma consistência mais mole e homogênea. É aplicada sobre a superfície da chapa com o auxílio de uma espátula maleável, fazendo com que a tinta penetre nos sulcos da matriz. O excesso da tinta deve ser retirado com pedaços de jornal, que vão sendo trocados. Para a impressão desse processo o papel deve ser previamente molhado, assim, ao passar pela prensa absorve e recolhe a tinta ali acumulada. Os dois processos podem ser observados, por exemplo, nas gravuras 55 e 56, respectivamente nas páginas 92 e 93.

Também foi produzida uma gravura empregando a impressão simultânea, ou seja, em oco e em relevo, utilizando-se duas cores (ver gravura 73, página 109). Inicialmente faz-se todo o procedimento da impressão em oco, entinta-se a matriz com a primeira cor – o preto, e depois se retira o excesso. Procede-se então o processo em relevo, aplica-se a segunda cor, no caso o vermelho, sobre toda a superfície. O resultado desse tipo de impressão não apresenta o branco e sim o preto intenso do desenho e áreas em tons de cinzas e vermelho. Nesse caso, a matriz de couro, a Sola foi feita utilizando-se o recurso do pirógrafo, por isso, percebe-se que o vermelho não ficou uniforme, visto que, quando usamos o pirógrafo, cria-se uma rebarba ao redor do desenho, dando uma ideia de relevo. Já quando entintamos, a tinta fica impregnada apenas nas áreas que estão no nível mais alto e não em toda a extensão da matriz.

> A cor não colore, ela impregna a gravura. Integra-se à materialidade – à dinâmica do gravar. A cor não é um procedimento técnico justaposto à gravura. A escala cromática acolhe o negro e a brancura do papel. A cor adquire uma vitalidade onírica. Mostra-se ao olho como opacidade e como luminosidade da matéria – cor substanciada (CARVALHO, 1994, p.120).

Também foram feitos experimentos pelo processo da impressão a seco. Nesse caso utilizamos o crochê, tema de uma das matrizes em couro – Sola. A impressão foi feita sobre papel e também sobre o couro camurça, previamente umedecido. O resultado do papel foi mais relevante, porém o do couro também deu certo, como podemos observar nas gravuras 111 a 115, p. 135 a 138. Durante o processo de impressão, algumas gravuras foram refeitas, visto terem linhas e relevos muito delicados ou então objetivando acrescentar para valorizar, exemplificando gravuras 79 e 80, p. 114.

O couro, especificamente a Sola utilizada para a confecção das matrizes, também serviu como suporte para a impressão. Além dela, outros tipos de couro como os texturizados, metalizados, lisos, acamurçados foram utilizados. Cada tipo, à sua maneira, respondeu satisfatoriamente, visto que a tinta aderiu fixando-se muito bem sobre o material, dando à mesma gravura, novas possibilidades. Variações destes suportes podem ser observadas nas gravuras 51, 53, 63, 68, 96, 107, p. 88, 90, 100 e 104, 126, 132.

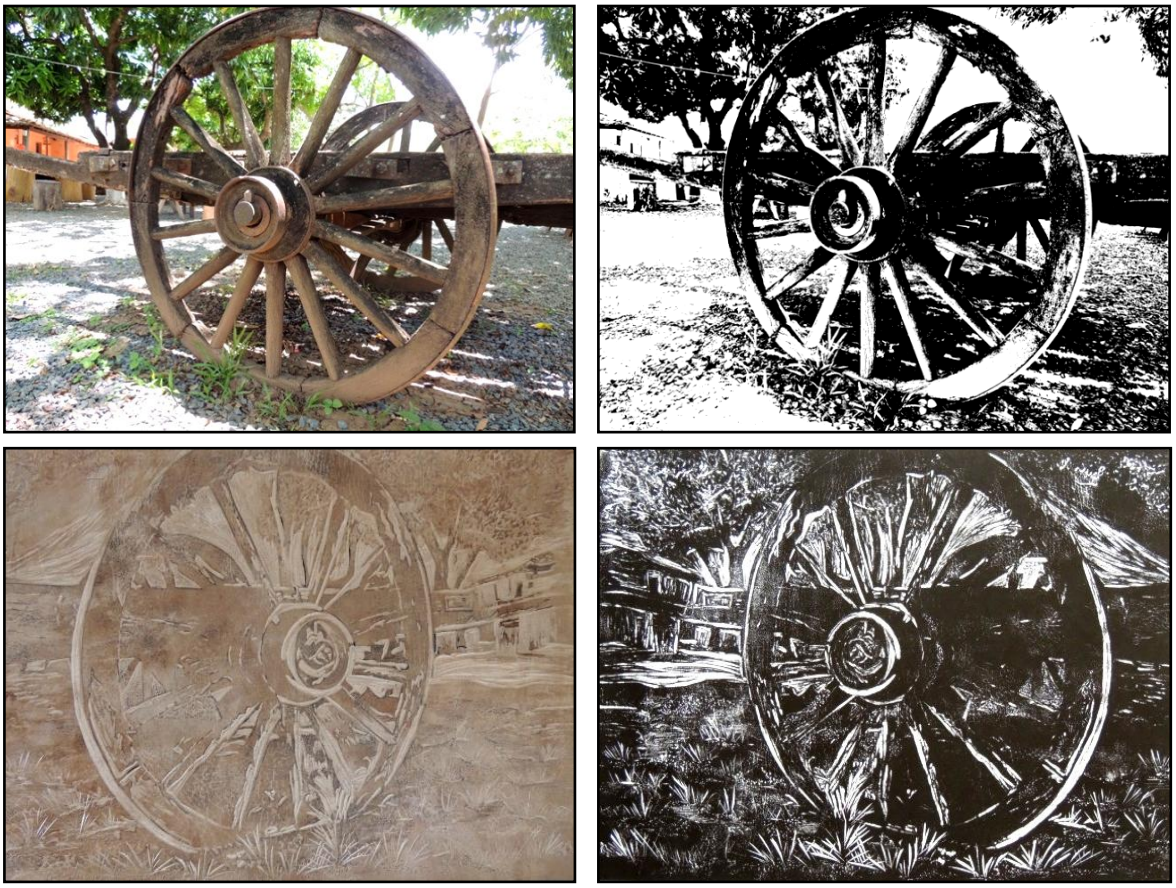
Finalizado o processo de impressão, é importante proceder à limpeza de todo o material utilizado, bem como do atelier. Isso é fundamental para a sua conservação e preservação. As matrizes, principalmente, precisam de cuidados redobrados, caso fique excesso de tinta sobre ela, detalhes e cortes mais superficiais podem ser vedados. Utilizar apenas solvente e jornal para retirar a tinta, a estopa solta felpas e se prendem à superfície da matriz comprometendo futuras impressões. Quanto ao rolo de entintar, este deve ser limpo com o solvente, retirando todo o excesso de tinta rolando-o sobre papel jornal. Posteriormente deve ser lavado com água e detergente evitando-se assim a corrosão da borracha. Os cuidados são essenciais para se evitar problemas posteriores. Criar bons hábitos no dia a dia do ateliê é imprescindível para se que se obtenha um trabalho de qualidade.

Imagem 143: Processo de limpeza. Foto Nilza 2014.

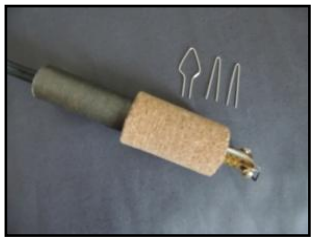
Depois de impressas, as gravuras, quando se destinam a uma tiragem, devem ser assinadas e numeradas. Para tanto, deve-se proceder da seguinte forma: à esquerda, a lápis, coloca-se o número de cópias da edição; e do lado direito, a assinatura. Outros dados podem ser indicados nas gravuras. P. E – Prova de estado, ou seja, cópias processuais ou que não são muito boas ou ainda, que não farão parte da tiragem final. P. A – Prova do artista. Equivalente a 10% da tiragem total a qual o artista tem direito.

Em relação à gravura, Duarte (2002) argumenta que os aspectos técnicos subjacentes à reprodução de imagens podem ser uma ponta para uma questão mais importante: a ideia de progresso em arte. O autor explicita que:

> Neste final de século, o fato da obra ser produzida com tiragens de algumas dezenas ou mesmo centenas de exemplares, dependendo do ponto de vista, é quase o equivalente a uma obra única. O mundo das tiragens da gravura ou das cópias fotográficas “originais” é um nicho de alguns privilegiados no universo, onde as imagens digitais estão disponíveis em sítios eletrônicos e permanentemente acessíveis a milhões de usuários das redes dos computadores (DUARTE, 2002, p. 35).



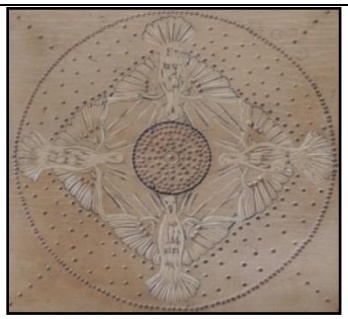
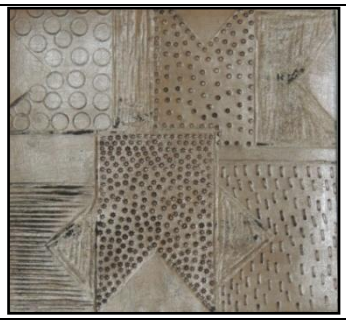
Imagens 144 a 147: Sequencia do processo das gravuras. A fotografia original; A foto manipulada no computador; A matriz em couro – Sola; A gravura impressa. Fotos Nilza 2014.

Estilete: utilizado para cortar o couro – sola**.**	Baren: utilizado para brunir, alisar, desenrugar o couro / Sola.	Brunidor L323 Reto; Buril Quadrado L325; Buril Raiado L320; Roulette L336.
Goivas	Ferramentas de corte	Ferramentas alternativas
Lâminas variadas para cortes, raspagens, linhas.	Ferramentas utilizadas para forjar relevo sobre o couro – Sola.	Óculos e máscara de proteção.
 Pirógrafo Palante Standard EM. Utilizado para desenhar / queimar o couro.	Mini Retífica e Pontas de diamante. Utilizadas para desenhar, trabalhar sobre o couro.	Papel de seda. Utilizado entre as gravuras impressas para protegê-las.

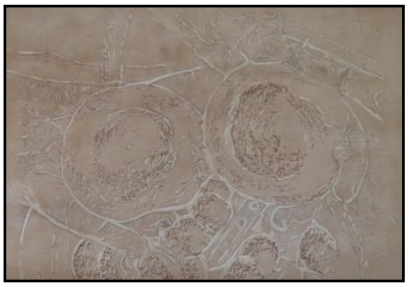
Imagens 148 a 159: Materiais utilizados durante o processo de produção das gravuras. Fotos Nilza 2014.

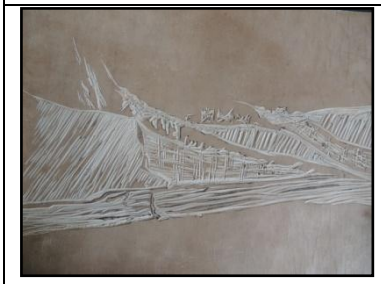
	Nossa Senhora do Rosário. Matriz em couro – Sola. Tamanho 19 x 27.5 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e V; Ponteira tubo de caneta/ metal (relevo forjado). Impressão em relevo: Papel *Design Ice White* 250 gr. (02). Impressão em oco – *Canson Aquarela* 300 gr.
	São Benedito. Matriz em couro – Sola. Tamanho 20.5 x 28 cm. Ferramentas utilizadas: Goiva em U; Micro Retífica c/ diamante fino; Ponteira tubo de caneta/ metal; ponta de diamante fino e médio (relevo forjado). Impressão em relevo: Papel *Design Ice White* 250 gr.; (02). Impressão em oco: Papel *Canson Aquarela* 300 gr.
	Divino Espírito Santo. Matriz em Couro – Sola. Tamanho 29.5 x 41.5 cm. Ferramentas: goiva em U; Buril Raiado. Impressão em couro – Sola natural; Couro Metalizado; Papel *Design Ice White* 250 gr.; Papel *Vergê* 180 gr.
	Chapéu de Marujo. Matriz em couro – Sola. Tamanho 21 x 29 cm. Ferramentas utilizadas: Goiva em U; Micro Retífica c/ ponta de diamante médio; Ponta seca. Impressão sobre papel *Línea Bright White* 250 gr.; *Canson Aquarela Montva*l 270 gr.
	Pena de Pavão. Matriz em couro – Sola. Tamanho 20.5 x 28.8 cm. Ferramentas utilizadas: Goiva em U; ponteira metal tubo de caneta e chave de fenda (relevo forjado). Primeira impressão: Papel *Layout* 180 gr.; (02) Segunda impressão: Couro Texturizado; papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr.

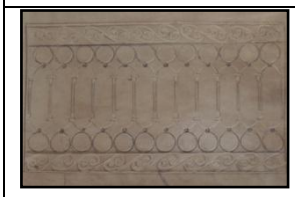
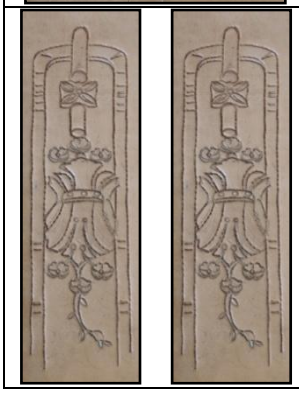
	Catopê. Matriz em couro – Sola. Tamanho 20.5 x 36 cm. Ferramentas utilizadas: Micro Retífica c/ ponta de diamante médio. Impressão em relevo: *Papel Telado* 180 gr.; Papel *Casca de Ovo* 180 gr.; *Canson Aquarela* 300 gr. Impressão em oco: Papel *Gofrete branco* 180 gr.
	Igreja Nosso Senhor do Bonfim "Igreja dos Morrinhos". Matriz em Couro – Sola. Tamanho 21 x 29 cm. Ferramentas utilizadas: Goiva em U; diagonal de corte; Buril reto; Roullete; Ponta seca (relevo forjado). Impressão em relevo: papel *Ice White* 250 gr.; *Canson Infinity* 310 gr. (03); *Canson Aquarela* 300 gr. (02). Impressão em oco: *Canson Infinity* 310 gr.
	Detalhe torre da Matriz I Matriz em couro – Sola. Tamanho 19.5 x 29.5 cm. Ferramenta utilizada: Goiva em U. Impressão em relevo: Papel *Canson Desenho* 180 gr.; Papel Fine Face. Impressão em oco: Papel *Canson Mi – Tientes* 180 gr.
	Torre da Matriz. Matriz em Couro – Sola. Tamanho 20.4 x 29.4 cm. Ferramenta utilizada: Pirógrafo. Impressão em relevo: Papel *Fine Face* 180 gr. Impressão em oco: Papel *Canson Mi-Teintes* 180 gr. Impressão em relevo /em oco: Papel *Canson Mi-Tientes* 180 gr. (duas cores).
	Pote de barro. Matriz em couro – Sola. Tamanho 21 x 29.4 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Micro Retífica c/ Ponta diamante média; Impressão em relevo: Papel *Línea Bright White* 250 gr.

	Princesas. Matriz em couro – Sola. Tamanho 21 x 21 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Micro Retífica c/ ponta de diamante fino. Impressão em relevo: Papel *Layout* 180 gr. (02).
	**Ciranda do Divino.** Matriz em Couro – Sola. Tamanho 20 x 20 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Diamante médio (relevo forjado). Impressão em relevo: Papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr.; *Canson Design* 200 gr.; Couro Texturizado; Couro Lurex dourado.
	Crochê da Dindinha. Matriz em couro – Sola. Tamanho 33.8 x 33.8 cm. Ferramenta utilizada: Micro Retífica c/ Ponta diamante média. Impressão em relevo: Papel *Telado Branco* 180 gr.; Papel *Opalina Telado* 240 gr.
	Coreto. Matriz em couro – Sola. Tamanho 21 x 21 cm. Ferramentas utilizadas: Buril Reto; Cano de metal e Chave de fenda (relevo forjado). Impressão em relevo: Papel *Layout* 180 gr.; Papel Canson Design 200 gr.; Papel *Canson Aquarela* 300 gr .
	**Bandeirolas.** Matriz em couro – Sola. Tamanho 17 x 18.5 cm. Ferramentas utilizadas: goivas em U e em V; Cano de metal, chave de fenda, pontas redondas e diamante médio (relevo forjado). Impressão em relevo: Papel *Vergê* 180 gr.; *Canson Aquarela* 300 gr.

	Detalhe Torre da Matriz II Matriz em couro – Sola. Tamanho 20.8 x 29 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Buril Reto. Impressão sobre papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr.
	Detalhe arquitetura Catedral Metropolitana de Nossa Senhora Aparecida. Matriz em couro – Sola. Tamanho 28.5 x 40 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Buril Raiado. Impressão sobre papel *Gofrete branco* 180 gr. (02); papel Casca de Ovo 180 gr. (02); papel *Telado branco* 180 gr. (01).
	Carro de boi. Matriz em couro – Sola. Tamanho 28.4 x 39.5 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Micro Retífica c/ ponta de diamante fina; Ponta seca. Impressão em relevo: Papel *Casca de Ovo* 180 gr.; Couro liso.
	Trançado de taquara. Matriz em couro – Sola. Tamanho 20.4 x 27.4 cm. Ferramenta utilizada: Goiva em U. Impressão em relevo: Papel *Telado Opalina* 240 gr. (02).
	Mercado velho. Matriz em Couro – Sola. Tamanho 20.5 x 29.4 cm. Ferramentas utilizadas: Micro Retífica c/ ponta diamante fina e média; Goivas em U; Buril reto; Ponta seca de quatro pontas. 1ª experiência – impressão em relevo: Papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr.; Papel *Telado Opalina* 240 gr. 2ª experiência – Impressão em relevo: Papel *Canson Aquarela* 300 gr. (02); Papel *Opalina Telado* 240 gr. (01).

	Pequizeiro. Matriz em couro – Sola. Tamanho: 28.5 x 40 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Micro Retífica c/ ponta de diamante fina; Buril reto. Impressão em relevo: Papel *Línea Bright White* 250 gr.; Papel Telado branco 180 gr.; Papel *Gofrete branco* 180 gr.
	Flor do Pequi. Matriz em couro – Sola. Tamanho: 21 x 31 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Micro Retífica c/ ponta de diamante médio. Impressão sobre *Canson Aquarela Montval* 270 gr. (02)
	Fruto do pequi. Matriz em couro – Sola. Tamanho 21 x 31 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Micro Retífica c/ ponta de diamante médio. Impressão sobre *Canson Aquarela Montval* 270 gr. (02)
	**Pequi.** Matriz em couro – Sola. Tamanho: 21 x 30 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Micro Retífica c/ ponta de diamante médio; Ponta seca. Impressão sobre *Canson Aquarela Montval* 270 gr. (01)
	Flor de maracujá. Matriz em couro – Sola. Tamanho 20 x 28 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U; Ponta seca. Impressão em relevo: Papel *Línea Bright White* 250 gr. (02).

	Flor Flamboyant. Matriz em couro – Sola. Tamanho 18.5 x 22.4 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U; Ponta seca. Primeira impressão - em relevo: Papel *Layout* 180 gr.; Papel *Vergê* 180 gr. Segunda impressão - em relevo: Papel *Canson Aquarela Montval* 270 gr.
	Bananeira. Matriz em couro – Sola. Tamanho 20.3 x 28.5 cm. Ferramentas utilizadas: Goiva em U. Primeira impressão – em relevo: Papel *Layout* 180 gr.; Papel *Canson Design* 200 gr. Segunda impressão – em relevo: Papel *Fine Face* 180 gr.
	Fibra de bananeira. Matriz em couro – Sola natural / sem brunir. Tamanho 21 x 29.5 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Buril Reto e Raiado; Ponta seca / 4 pontas. Impressão em relevo: Papel *Fine Face* 180 gr.; Papel *Vergê* 180 gr.
	Fibra de coco I. Matriz em couro - sola natural / sem brunir. Tamanho 20.5 x 29 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Micro Retífica c/ Ponta diamante média; P. seca. 1ª impressão – em relevo: Papel *Layout* 180 gr. (02); Papel *Design* 200 gr. 2ª impressão – em relevo: Papel *Fine Face* 180 gr.
	**Fibra de coco II** Matriz em Couro – Sola. Tamanho 20.6 x 29.6 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e V Impressão em relevo: *Canson Desenho* 180 gr. (06); Couro Metalizado (01); Papel *Arroz* (01). Impressão a oco: Couro Camurça.
	Caboclinhos. Matriz em couro – Sola. Tamanho: 13.5 x 29.5 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V; Ponta seca. Impressão sobre couro texturizado; papel *Layout* 180 gr.; *Canson Montval* 270 gr.

	Ornamento em relevo I. Matriz em Couro – Sola. Tamanho 10.4 x 29.4 cm. Ferramentas utilizadas: Micro Retífica c/ ponta de diamante média; Buril reto. Impressão em relevo: Papel *Telado* 180 gr.
	Ornamento em relevo II. Matriz em Couro – Sola. Tamanho 9.4 x 21.7 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U e em V. Impressão em relevo: Papel *Layout* 180 gr.; Couro Sola natural.
	Gradil do coreto. Matriz em couro – Sola. Tamanho 16 x 27 cm. Ferramentas utilizadas: Micro Retífica c/ ponta de diamante fina; Buril reto; Cano de metal (relevo forjado). Impressão em relevo: Papel *Canson Design* 200 gr.;
	**Gradil do casarão.** Matriz em couro – Sola. Tamanho 17 x 25 cm. Ferramentas utilizadas: Micro Retífica c/ ponta de diamante fina; Buril reto; Cano de metal (relevo forjado). Impressão em relevo: Papel *Canson Design* 200 gr. (02)
	Detalhe arquitetura do casarão. Matriz em Couro – Sola. Tamanho 16 x 26 cm. Ferramentas utilizadas: Micro retífica c/ ponta diamante fina e média; Buril Reto; Impressão em relevo: Papel *Telado branco* 180 gr.; Papel *Telado Opalina* 240 gr.
	**Ornamento em relevo.** Matriz em Couro – Sola. Tamanho 9.3 x 29 cm. Ferramentas utilizadas: Chave de Fenda; Martelo; Tubo de metal; ponta seca prego (relevo forjado sobre couro - Sola molhada). Impressão em relevo: Papel *Casca de Ovo* 180 gr.

	Janela I. Matriz em Couro – Sola. Tamanho 11.3 x 17.5 cm. Ferramentas utilizadas: Goiva em U; Buril reto. Impressão em relevo: Papel *Casca de Ovo* 180 gr. Impressão em oco: Papel *Canson Desenho* 180 gr.
	Janela II. Matriz em Couro – Sola. Tamanho 13.5 x 31 cm. Ferramentas utilizadas: Goiva em U; Buril Raiado; Ponta seca. Impressão em relevo: Papel *Casca de Ovo* 180 gr.
	Janela III. Matriz em Couro – Sola. Tamanho 19.8 x 28.5 cm. Ferramentas utilizadas: Goivas em U; Buril Reto; Ponta seca com quatro pontas. Impressão em relevo: Papel *Layout* 180 gr.
	Ornamento em relevo - Casarão dos Maurício. Matriz em couro – Sola. Tamanho 8.4 x 19.5 cm. Ferramenta utilizada: Goiva em U. Impressão em relevo: Papel *Layout* 180 gr. (02); Papel *Casca de Ovo* 180 gr.
	Portal casarão dos Maurício. Matriz em couro – Sola (Lado rugoso). Tamanho 19 x 28.5 cm. Ferramenta Utilizada: Pirógrafo Impressão em relevo: Papel *Layout* 180 gr.

Imagens 160 a 201: Matrizes; Ferramentas e Impressões. Fotos Nilza 2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espetáculo poetizado pela técnica, cristalizado na gravura, é criante.
Criar é animar a matéria inerte, é fazê-la sair de dentro de si mesma.
É desenclausurá-la do seu receptáculo interno.

(CARVALHO, 1994, p. 117)

Em tempos de crescente globalização, a proteção, preservação e revitalização do patrimônio cultural são de fundamental importância para a valorização e fortalecimento da nossa cultura e das nossas identidades. Nessa perspectiva, Santos (1994, p. 50) argumenta: “A cultura é a dimensão da sociedade que inclui todo o conhecimento num sentido ampliado e todas as maneiras como esse conhecimento é expresso”. E ainda (p. 79), “a cultura é um aspecto de nossa realidade e sua transformação, ao mesmo tempo a expressa e a modifica”.

A cultura, como uma construção social, constitui-se de um conjunto de práticas e valores que podem ser passados de geração para geração, dependendo das variações de tempo, lugar e dos grupos que a produzem. Através dela podemos identificar e compreender, apreciar e valorizar os aspectos inerentes a cada lugar. É principalmente através do estudo da Cultura Visual que nosso olhar se torna mais perceptivo a essas manifestações.

De acordo com Martins, Picosque e Guerra (1998):

> [...] É como se cada pessoa fosse gerando um “repertório” individual, um conjunto de valores, conceitos, ideias, sentimentos e emoções que vão tecendo uma rede de significações para si. Nessa rede, mesmo sem se dar conta, estão os fios da filosofia, ética, estética, ideologia, política e cultura presentes na pessoa e no grupo a qual pertence (MARTINS, PICOSQUE E GUERRA, 1998, p. 21).

Esta pesquisa contempla uma poética em gravura, elaborada a partir do couro – Sola – como material alternativo. Ao mesmo tempo em que aborda sobre o processo de criação e apresenta os resultados obtidos, contextualiza e sistematiza a Cultura, a Gravura e a Poética. A correlação e associação desses segmentos estiveram presentes no decorrer de todo o nosso processo poético. Quando inseridos no nosso momento histórico, social, cultural e científico, e conhecemos bem os nossos limites e potencialidades, assim como do material com o qual estamos trabalhando, temos a possibilidade de inovar e transformar, em busca de novas perspectivas pessoais e artísticas.

No momento contemporâneo é possível utilizar materiais e suportes diversos, assim como fazer cruzamentos entre o passado e o presente, a manualidade e a tecnologia, constituindo, assim, nas produções artísticas atuais as *poiéticas* dos artistas ou as poéticas das obras. Nesse contexto é importante que, ao desenvolvermos nosso trabalho, possamos criar atritos, gerar pensamentos, reflexões e consequentemente mudanças. É também relevante que nosso trabalho exija do expectador uma nova visão, um olhar crítico, pensante.

Para Bonomi (2002, p. 23), “o pensamento visual do gravador é tão peculiar que a utilização de ferramentas ‘novas’, ou não, não altera sua qualidade de imagem, que especialmente será sempre de natureza gráfica mesmo se ele sair para outros meios”. Ainda, segundo a autora, é indiscutível que outros caminhos abram novas reflexões sobre procedimentos, pois, o gravador que convive com sua contemporaneidade transfere para a obra essa mesma contemporaneidade à qual está atado. Bonomi assevera que se o gravador, antigamente, estava ilustrando a *Bíblia*, ‘comunicando’ através de obra funcional, hoje ele está convivendo com um contexto multidisciplinar que torna seu trabalho registro e comunicação de símbolos cada vez mais velozes e desconcertantes.

> [...] num projeto artístico sério, todo procedimento envolvido é descoberto e redescoberto, inventado e reinventado, por ser instrumento de uma busca com dimensões imprevisíveis. Todavia, o país real também acaba por mostrar sua cara: mesmo quando interage com os últimos recursos tecnológicos, a gravura brasileira hoje tende a ser mais simples e direta, mais artesanal, com os instrumentos usados pela sua necessidade poética (BUTTI, 2002, p. 32).

De acordo com Zamboni (2006, p. 69), “em arte, a conclusão de uma pesquisa assume feição diferente. A apresentação dos resultados não é verbalizada, mas faz parte da própria obra de arte realizada”. Argumenta ainda que, as conclusões da pesquisa, não podem ser apresentadas pelo autor como fato único, imposto aos espectadores: “a conclusão definitiva deverá ser tirada pelos interlocutores da obra de arte, que interpretam e interagem com a obra”.

No mundo contemporâneo, torna-se cada vez mais relevante que o trabalho do artista exija do expectador uma nova visão, um olhar que pensa. Para tanto, torna-se necessário que repense suas ações, reprocesse suas linguagens no decorrer de sua pesquisa e sua poética. Portanto, nesse nosso fazer poético – “Impressões: um olhar poético sobre Montes Claros” nosso objetivo foi fortalecer os elos entre a poética, a gravura e a cultura da cidade de Montes Claros, Minas Gerais, através da representação gráfica de elementos do contexto sociocultural da cidade. Assim sendo, utilizando os recursos tecnológicos da fotografia digital e do computador para captar, registrar e abstrair os elementos importantes e relevantes para nós; e nos apropriando do couro – Sola, como matriz, desenvolvemos as gravuras pensando-as e contextualizando-as nesse universo sociocultural.

Tecnicamente o processo da gravura em couro – Sola ou “Courogravura” surpreendeu-nos ao se prestar a processos tanto de relevo, quanto de encavo. Apresentou resultados semelhantes à xilogravura e a linoleogravura, porém, no que se refere ao material, mostrou-se mais flexível e maleável do que o linóleo, além de apresentar algumas irregularidades na superfície, ocasionando manchas no ato da impressão. Todavia, isso não denota defeito, mas uma característica do material, proporcionando resultados interessantes. Pela relativa facilidade no manuseio, propicia também uma maior espontaneidade e liberdade durante o processo criativo.

> O gesto do gravador é de luta com o seu material. Ao contrário do pintor, que espalha sobre uma superfície uma matéria que não lhe opõe resistência, o gravador agride e fere o seu material. Há um esforço de todo o corpo empenhado na realização da gravura [...] (HERSKOVITS, 1986, p. 153).

Esta pesquisa, pela sua natureza experimental buscou, além de descobrir as potencialidades de um novo material para a prática da gravura, também uma concepção de identidade cultural através dos temas escolhidos para a sua concepção. De acordo com Clímaco (2010, p. 15):

> Os conhecimentos adquiridos por meio de trabalho de pesquisa, a apropriação de materiais antes nunca utilizados, a expectativa que o processo proporciona os resultados muitas vezes surpreendentes, a descoberta de um modo novo de gravar e de imprimir, tudo isso contribui para a formação em arte/educação, na construção de um saber, que pode ser ensinado e compartilhado (CLÍMACO, 2010, p. 15).

Trabalhar com materiais alternativos proporciona de certa forma, uma mudança de mentalidade no que diz respeito a esse novo jeito de fazer gravura. A cada experiência uma descoberta, uma nova possibilidade. Conforme Martins Picosque e Guerra (1998, p. 46), [...] nessa construção, o artista percebe, relê e repropõe o mundo, a vida e a própria arte, produzindo imagens únicas e insubstituíveis, imagens poéticas. Bonomi (2002), por sua vez, corrobora:

> O gravador trabalha com o avesso, o direito, esquerdo, esquerdo, direito, trabalha com o reflexo, e com o rebatimento, o gravador aprofunda muito seu discurso de observação, que já é por principio muito diferenciado (BONOMI, 2002, p. 28).

Apropriando-nos do pensamento de Clímaco (2004, p. 105), sobre a matriz em plástico e sua impressão, e trazendo para nosso objeto de pesquisa a gravura com matriz em couro, podemos dizer que, “[...] pelas suas características intrínsecas, podem vir a apresentar resultados bem próprios e tornar-se um meio muito gratificante e bastante rico nas mãos de um gravador criativo”.

De tal modo, voltando à pergunta inicial: Que impressões Montes Claros deixa em mim que podem ser traduzidas através da poética em gravura? Remetemo-nos a Salles (2011, p. 45): “Para que o artista tenha um bom

desempenho, é necessário que ele esteja inserido no seu tempo, conviva com o ambiente no qual o processo está inserido, com o solo onde o trabalho germina”.

Durante o percurso desta pesquisa seguimos e deixamos rastros em direção à criação da obra. E esta obra traz resquícios de um “eu” artista e pesquisador, um “eu” fragmentado de histórias, memórias, emoções, fé, afetos, parentesco, conhecimentos saberes e fazeres. Fragmentos esses que estarão para sempre impregnados e potencializados nesta obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO. Manoela dos Anjos. Gravura e etc.: com e para além das artes gráficas. In: FRANCO, Edgar. **Desenredos**: poéticas visuais e processos de criação / Edgar Franco (org.) Goiânia: UFG / FAV, FUNAPE, 2010, p. 3 a 23.

AQUIM, P. M., GUTTERRES. M., TESSARRO, I. Indústria do couro: análises químicas da pele e do banho nos processos de ribeira e curtimento. In: **II Congresso Brasileiro da Termodinâmica Aplicada** – CBTERMO. Set. 2004.

ATLAS escolar histórico, geográfico e cultural do município de montes claros / minas gerais. Secretaria Municipal de Educação. Editora Cultural Brasileira Ltda: Belo Horizonte, 2011.

BACHELARD. Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução José Américo Moura Pessanha. 4 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BANKS. Adam; FRASER, Tom. **O guia completo da cor**. Tradução de Renata Bottini. – Editora SENAC: São Paulo, 2007.

BARBOSA. Ana Mae. **Tópicos Utópicos**. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BAUER. M. W; GASKELL. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som:** um manual prático. Martin W. Bauer, George Gaskell (orgs.); tradução de Pedrinho A. Guareschi. 9 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BONOMI. Maria. O trabalho do Artista: Depoimentos e experiências. In: **Caixa de Cultura Gravura**: história e técnica / concepção Itaú Cultural. Núcleo de Projetos Educativos; apresentação Ricardo Ribenboim, Flávia Aidar. – São Paulo: Itaú Cultural, 2002. – (Programa Multiplicador. Caixa de Cultura, 3).

BORBOREMA. Valéria. Hermes de Paula: o homem, o cidadão, o mito. In: Tempo-Revista especial - **Montes Claros 155 anos.** Gráfica e Editora de jornais e revistas Temporal Ltda. Ano XI – Nº 77: junho de 2012, p.82-85.

BRANDÃO. Carlos Rodrigues. **Prece e Folia**: Festa e Romaria Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2010.

BUTTI. Marco. Meios tradicionais na gravura contemporânea brasileira. In: **Caixa de Cultura Gravura**: história e técnica / concepção Itaú Cultural. Núcleo de Projetos Educativos; apresentação Ricardo Ribenboim, Flávia Aidar. São Paulo: Itaú Cultural, 2002. – (Programa Multiplicador. Caixa de Cultura, 3)

CÂMARA, R. P. De B.; GONÇALVES FILHO, E. V. Análise dos custos ambientais da indústria de couro sob a ótica da eco-eficiência. In: **Custos e @gronegócio** *on line* - v. 3, n. 1 - Jan/Jun - 2007. ISSN 1808-2882. Disponível em: <www.custoseagronegocioonline.com.br>. Acesso em: 27, jun, 2014.

CAMPOS, Ricardo. Imagem e tecnologias visuais em pesquisa social: tendências e desafios. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (org.). **Processos e práticas de pesquisa em Cultura Visual e educação**.
Santa Maria: Ed. da UFSM. 2013.

CANABARRO. Ivo. **Fotografia, história e cultura fotográfica**: aproximações. Estudos Ibero-Americanos**.** PUCRS, v. XXXI n. 2, p. 23-39, dezembro 2005.

CARVALHO. Miriam. O que é gravura**:** um estudo sobre o trabalho da mão sonhadora. In: **Gravura Brasileira Hoje**: depoimentos. Oficina de Gravura SESC Tijuca: Rio de Janeiro, 1994.

CATTANI. Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade / UFRGS, 2002, p. 34 – 50.

____. **Mestiçagem na arte contemporânea**: conceito e desdobramentos. Porto Alegre: UFRGS editora, 2007.

CHILVERS. Ian. **Dicionário Oxford de arte** / Ian Chilvers; tradução Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos, - São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHING. Francis. D. k., 1943. **Dicionário de arquitetura** / Francis D. K. Ching: [tradução Júlio Fischer]. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CLÍMACO J. C. T. de S; ROSA. M. de F. F; GUIMARÃES. L. M. de B; AMBRIZZI. M. L. **Módulo 15**: Atelier de Artes Visuais 3/ organizadoras: Sheila Maria Conde Rocha Campello e Leda Maria de Barros Guimarães. Brasília: LGE Editora, 2010.

CLÍMACO. José César Teatini de Souza. **A gravura em matrizes de plástico**. Goiânia: Editora da UFG, 2004.

____. **De gravuras e cidades**. Goiânia: Editora UFG, 2010.

____.Série Peixes: procedimentos experimentais em gravura. In: **Visualidades:** Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual. Faculdade de Artes Visuais / UFG – V. 2, n. 1 e 2 (2004). Goiânia - GO: 2006 p. 06 a 21.

CRUZ. M. S. R; MENEZES. J. S; PINTO. O. Festas Culturais: tradição, comidas e celebrações. In: **I Encontro Baiano de Cultura** – I EBECULT –FACOM/UFBA. Salvador, Bahia: 2008.

CUNHA. Adriana Marques da. **Relatório de acompanhamento setorial**: Indústria de couro. Agência Brasileira de Desenvolvimento Industrial – ABDI. 2011. Disponível em: <http://www.cetesb.sp.gov.br>.

DUARTE. Paulo Sérgio. As técnicas de reprodução e a ideia de progresso em arte: à memória de Alínio de Salles; O encontro do ateliê. Catálogo da mostra Rio Gravura, em 1999. In: **Caixa de Cultura Gravura**: história e técnica. Concepção

Itaú Cultural. Núcleo de Projetos Educativos; apresentação Ricardo Ribenboim, Flávia Aidar. São Paulo: Itaú Cultural, 2002. – (Programa Multiplicador. Caixa de Cultura, 3)

EAGLETON. Terry. **A ideia de cultura**. Tradução Sandra Castello Branco; revisão técnica Cesar Mortari. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ELER. Rogéria. **Módulo 26**: Estágio Supervisionado 3/ organizadoras da Série GTArtes: Sheila Maria Conde Rocha Campello e Leda Maria de Barros Guimarães. Brasília: LGE Editora, 2011.

FAJARDO. Elias; CALAGE. Eloi; JOPPERT. Gilda. **Fios e fibras**. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2002.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE. Felipe do. **Oficinas**: gravura. Rio de Janeiro: Editora SENAC Nacional, 1999.

FERREIRA. Eber Lopes. Peles-Couro- Moda- **A matança de animais e o cromo**: O que é "invisível" aos olhos nestes Casacos de Peles, bolsas e calçados de couro. Disponível em http://www.etno-botanica.com/2011/02/peles-couro-moda-matanca-de-animais-e-o.html. Acesso em: 26, jun, 2014.

FLUSSER. Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOUCAULT, Michel. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H; RABINOW, Paul. **Michel Foucault***:* uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FRANCO, Edgar Silveira. **Perspectivas pós-humanas nas ciberartes**. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes. Doutorado em Artes. São Paulo, 2006.

____. Processos de criação artística: uma perspectiva transmidiática. In: FRANCO. Edgar (org.). **Desenredos**: poéticas visuais e processos de criação. Goiânia: UFG / FAV, FUNAPE, 2010, p. 99 a 120.

GONSALVES. Elisa Pereira, **Conversas sobre iniciação à pesquisa científica**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2001.

GOYA, Edna de Jesus. DJ Oliveira e a gravura em Goiás. In: **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual. Faculdade de Artes Visuais / UFG – V. 4, n. 1 e 2 (2006). Goiânia – GO: 2006 p. 167 a 199.

GRIPPO, Victor. Alguns ofícios. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas**: anos 60/70 / seleção e comentários. Tradução de Pedro Süssekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 3ª reimpressão: 2013.

GUIMARÃES. L. M. de B; OLIVEIRA. R. A**. Módulo 22**: estágio supervisionado 2 / organizadoras: Sheila Maria Conde Campello e Leda Maria de Barros Guimarães. Brasília: LGE Editora, 2010.

HALL. Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed., 1. Reimp. Rio de Janeiro: DP7A, 2011.

____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). **Identidade e diferença**: a Perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. P. 103-133.

HERSKOVITS. Anico. **Xilogravura, arte e técnica**. Porto Alegre. RS: Tchê! Editora Ltda, 1986.

HOBSBAWM. E; RANGER, T. **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. 4 ed., 2006.

IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=17155&retorno=paginaIphan. Acesso em 10 de julho de 2014.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios.** Tradução, Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2001.

____.**Diários**.Tradução, João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer história com imagens**: arte e cultura visual. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.- junho, 2006.

KOOGAN / HOUAISS. Enciclopédia e dicionário ilustrado. Edições Delta, 1997.

MARTINS. Alice Fátima. Arena aberta de combates, também alcunhada de cultura visual... - anotações para uma aula de metodologia de pesquisa. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (org.). **Cultura das Imagens:** desafios para a arte e para a educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012.

MARTINS. M. C. F. D; PICOSQUE. Gisa; GUERRA. M. T. T. **Didática do ensino de arte**: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte. São Paulo: FTD. 1998.

MARTINS. Nelson. **Da analógica à digital**. 2 ed. Rio de Janeiro: SENAC Nacional. 2013. 280 p. Il. Publicado em parceria com a Editora SENAC Rio de Janeiro.

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (org.). **Educação da cultura visual**: conceitos e contextos. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011. P.131 a 152.

____. **Entrevidas das imagens na arte e na educação.** In **Cultura das imagens**: desafios para a arte e para a educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2012.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem**: fotografia e história interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, vol. I nº 2, 1996, p. 73-98.

MENDES. Jean Joubert Freitas. **Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre**

João Farias em Montes Claros – MG. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia. Programa de Pós-graduação em Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

MENDONÇA. M da C. M. M. de. **Antropologia da Arte e da Imagem** Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Artes Visuais: **módulo 4**. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais; Centro Integrado de Aprendizagem em Rede (CIAR). Goiânia: FUNAPE, CIAR/UFG, 2009.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Universidade de São Paulo. **Revista brasileira de História.** São Paulo, v.23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.

MONTEIRO, Charles. A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas. In: **Revista Anos 90**. Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 169-185, dez. 2008.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

PACHECO, José Wagner Faria. **Curtumes**. São Paulo: CETESB, 2005. 76 p. (1 CD) : il. ; 30 cm. - - (Série P + L). Disponível em: <http://www.cetesb.sp.gov.br>. Acesso em 25, JUN, 2014.

PAREYSOM. Luigi. **Os problemas da estética**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAULA. Hermes Augusto de. **Montes Claros sua história sua gente seus costumes**. Volume 1. Minas Gráfica Editora Ltda. Montes Claros, 1979.

____. **Montes Claros sua história sua gente seus costumes**. Volume 3. Minas Gráfica Editora Ltda. Montes Claros, 1979.

PAZ. Octavio. O uso e a contemplação. Disponível em <www.casajungearte.com.br>. Acesso em 25, jun, 2014.

PRETTE. Maria Clara. **Para entender a arte**: história, linguagem, época, estilo. Tradução Maria Margherita de Luca. São Paulo: Globo, 2008.

QUEIROZ. Gracielle. **10 coisas que você precisa saber sobre peles, couro e lã**. Disponível em: <http://www.uniaolibertariaanimal.com/site/index. php/faces-da-exploracao/producao/peles-e-couro.html>. Acesso em 25, jun, 2014.

QUEIROZ. Luis Ricardo da Silva. **A música dos catopês em suas dimensões Performáticas e socioculturais**. In: ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Décimo Quinto Congresso/2005.

RAGO, Margareth. As marcas da pantera: Foucault para historiadores. **Revista Resgate**. São Paulo: Centro de Memória de Unicamp, 1993.

REICHERT. Iara Krause. Colaboração: Mauri Rubem Schmidt. **DOSSIÊ TÉCNICO**: Aplicação do conceito de *ecodesign* em calçados. Centro Tecnológico do Calçado. SENAI: RS, Dezembro 2006. *Copyright* © Serviço Brasileiro de Respostas Técnicas - SBRT - http://www.sbrt.ibict.br. Disponível em <http://www.respostatecnica.org.br/dossie-tecnico/downloadsDT/MTQ>. Acesso em 26, jun, 2014.

RESENDE, R. Os desdobramentos da gravura contemporânea. In: KOSSOVITCH. Leon e LAUDANA. Mayra. **Gravura** – Arte Brasileira do Século XX. São Paulo: Cosac & Naify, Itaú Cultural, 2000, p. 226-250.

REY. Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. In: **Porto Alegre**, v. 7. N. 13, p. 81 – 95, Nov. 1996.

____ . Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In BRITES; Blanca; TESSLER; Elida (org.). **O meio como ponto zero***:* metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: E. Universidade UFRGS, 2002, p 123-140.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade.** Tradução Eduardo Brandão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documentos e arte contemporânea**. Tradução Constância Egrejas. São Paulo: Ed. SENAC. S.P, 2009.

SABBAG. Deise. **O perigoso fascínio das peles.** Disponível em <http://www.modosemodas.com.br/materia> Acesso em 25, jun, 2014.

SALLES. Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. Intermeios casa de artes e livros. 5ª edição. São Paulo: Intermeios, 2011.

____. **Redes de criação**: construção da obra de arte. 2 ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus. 5ª reimpressão 2013.

SANTOS. José Luis dos. **O que é cultura**. 14 ed. São Paulo: Brilhante, 1994. – (coleção primeiros passos; 110).

SCLIAR. Carlos. **Gravura Brasileira Hoje**: depoimentos. Oficina de Gravura SESC Tijuca: Rio de Janeiro, 1994.

SILVA, Alana Morais Abreu e. **A transparência e o processo de criação em gravura** Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2008.

SMITH. Ray. **Manual prático do artista.** São Paulo: Ambientes & Costumes Editora Ltda, 2008.

TEMPO. Revista Especial **- Montes Claros 155 anos**. Gráfica e Editora de Jornais e Revistas Temporal Ltda. Ano XI – Nº 77: Junho de 2012.

____. Revista. Gráfica e Editora de Jornais e Revistas Temporal Ltda. Ano XII – Nº 88: Setembro de 2013.

UNESCO. Disponível em**:** http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/culture/world-heritage/cultural-heritage/. Acesso em 10 de julho de 2014.

VEIGA-NETO, Alfredo. Michel Foucault e os Estudos Culturais. In: COSTA, M. V et al. (orgs.). **Estudos Culturais em Educação**. 2 ed. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

VENTURELLI, S; BURGOS, M. de F. B. **Módulo 21**: Laboratório de Arte e Tecnologia / organizadoras: Sheila Maria Conde Campello e Leda Maria de Barros Guimarães. Brasília: LGE Editora, 2010.

ZAMBONI. Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 3 ed. rev. Campinas. SP: Autores Associados, 2006.

SITES PESQUISADOS:

<http://www.edtl.com.pt>, acesso em: 16, jul, 2013.

http://abduzeedo.com.br/couro-e-criatividade-conhe%C3%A7-arte-de-mark-evans. Acesso em 13, out, 2013.

http://bemnanet.com.br/noticias/7894/oruamento-de-montes-claros-seru-de-quase-1-bilhuo-em-2014. Acesso em 17, jun, 2014.

http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=314330&search=minas-gerais|montes-claros. Acesso em 16, jun, 2014.

http://descubraminas.com.br. Acesso em 07, Jul, 2014.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Couro. Acesso em 13, out, 2013.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Microsoft_Office_Picture_Manager. Acesso em 07 jul. 2014.

http://revistapegn.globo.com/Revista/Common/0,,EMI139243-17180,00-ARTISTA+CRIA+OBRAS+COM+FACAS+E+COURO.html. 13 out, 2013.

http://siteits.wordpress.com/tag/arte-em-couro/ Acesso em 13, out, 2013.

http://www.arquimoc.com/home/detalheNoticia/26. 2013. Acesso em 08, jul, 2014.

http://www.arteffinal.com/2010/07/gravura-retratos-gravados-em-couro.html. Acesso em 13, out, 2013.

http://www.centrodocouro.com.br/website/index.php. Acesso em 14, out, 2003.

http://www.crq4.org.br/couros_e_peles. Acesso em 15, out, 2013.

http://www.ctb.com.pt/?page_id=847. Acesso 10 de outubro de 2013.

http://www.dicio.com.br/sola/. Acesso em 15 de out. de 2013.

http://www.montesclaros.mg.gov.br/cidade/aspectos_gerais.htm. 07 de Julho de 2014.

http://www.sapatoversatil.com.br/informacoes/tipos-de-couro.html>. Acesso em 15 de out de 2013.

http://www.sinacouro.org.br/escola_senai/SENAI_cortador.htm. Acesso em 15 de out de 2013.

http://www.sociedadevegana.org/index.php?option=com_content&view=article&id=24:veganismo&catid=18:textos-fundamentais&Itemid=15. Acesso em 26 de junho de 2014.

http://www.etno-botanica.com/2011/02/peles-couro-moda-matanca-de-animais-e-o.html. 07 de Julho de 2014.

www.montesclaros.mg.gov.br. Acesso em 17 de junho 2014.

ANEXO – Exposição FAV / UFG.

“Impressões: um olhar poético sobre Montes Claros”

111

Imagens 202 a 204: Fotos Nilza. Imagens 205 e 206: Fotos Suely Queiroz, 2014.