

# A gravura artística no Rio de Janeiro como objeto de pesquisa: anos 1950/60

A gravura artística no Rio de Janeiro como objeto de pesquisa: anos 1950/60

*Printmaking in Rio de Janeiro as an object of study: 1950s/1960s*

**Maria Luísa Luz Tavora<sup>1</sup>**

---

## Resumo:

Abordagem das questões históricas e conceituais dos diferentes projetos de pesquisa desenvolvidos pela autora desde 1985, tendo como objeto de estudo a gravura artística nos anos 1950/60, no Rio de Janeiro. Desconstrução da ideia de “movimento da gravura” e entendimento do processo de ativação do campo da gravura de arte: pluralidade de tendências, ensino, crítica de arte, referências estéticas, abstração informal e revisão historiográfica.

---

## Palavras-chave:

Gravura artística. Anos 50/60. Rio de Janeiro.

---

## Abstract:

Historical and conceptual approach of the different research projects developed by the author since 1985, having as its object of study the artistic printmaking in the 1950s and 60s, in Rio de Janeiro. Deconstruction of the idea of “movement of pictures” and understanding of the activation process of the field of art printmaking: plurality of trends, education, art criticism, esthetic references, informal abstraction and historiographical review.

---

## Keywords:

Fine art prints. 1950s/1960s. Rio de Janeiro.

---

<sup>1</sup> Doutora em História Social (História e Cultura). Professora Associada da Escola de Belas Artes da UFRJ. Desenvolve pesquisa sobre a gravura artística no Brasil, com artigos publicados em revistas especializadas e anais da ANPAP e do CBHA. Organizadora da série GRAVURA BRASILEIRA HOJE: depoimentos. Contato: marialuisatavora@gmail.com

[...] a gravura, por razões quaisquer, tomou o primeiro plano de nossa vida artística e se fez objeto de discussão.

Ferreira Gullar<sup>2</sup>

A diferença que se dá nos anos 50/60 é que você retira o gravador de um circuito solitário onde ele, via de regra, produzia para ilustração.

George Kornis<sup>3</sup>

Com natureza híbrida, o presente texto se afirma no campo fronteiro de um memorial e de um relatório de pesquisa. Coloca-nos como uma narradora de uma trajetória de pesquisas, iniciada em 1985, sobre a gravura artística. Todavia, nosso envolvimento com este meio de expressão data de nossa formação na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, nos anos 60. Por exigência curricular, a formação do licenciando em Desenho e Artes Plásticas incluía a passagem, em curtos períodos letivos, por vários ateliês, objetivando o conhecimento de diferentes meios artísticos. As questões da gravura artística nos seduziram de imediato e alimentaram meu interesse em abordá-las, desde então, no âmbito do ensino universitário, nos cursos ministrados, de natureza prática ou teórica.

Em 1984, retomamos a prática da gravura no Ateliê do MAM-Rio, migrando, posteriormente, para o recém-criado Ateliê do SESC/Tijuca, onde permanecemos até meados dos anos 90. Nestes anos, iniciamos pesquisas institucionais, tendo a gravura de arte como objeto de estudo. Feitas estas considerações de ordem biográfica, podemos retomar as epígrafes acima que, complementares em suas afirmações, justificam o recorte temporal das pesquisas que realizamos desde a década de 80.

As palavras de Ferreira Gullar datam de 1958 e buscaram justificar sua ação no campo das artes, quando promoveu um debate sobre a gravura, de dezembro de 1957 a fevereiro de 1958, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, onde mantinha uma Coluna de Artes Plásticas. Tal iniciativa foi intitulada pelo crítico de *Mesa-redonda pública*. Em um “forum” aberto, pretendia Gullar trazer, à discussão pública, problemas apontados nas conversas de artistas, críticos e interessados em gravura. A mesa-redonda, realizada por ocasião da retrospectiva de Lívio Abramo, no MAM-Rio, em 12 de novembro daquele ano, motivara o crítico a ampliar a discussão do âmbito de especialistas, aprofundando as questões levantadas naquela oportunidade. O ano de 1957 estava chegando ao seu

<sup>2</sup> GULLAR, Ferreira. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 26/01/1958, p. 3.

<sup>3</sup> KORNIS, George. *Em depoimento gravado* à autora. Rio de Janeiro, 14/03/1997.

final e fora rico de acontecimentos no campo da gravura, em especial, em sua segunda metade<sup>4</sup>.

O debate contou com oito depoimentos publicados na seguinte ordem: Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel Valença, Iberê Camargo, Marcelo Grassmann e Lívio Abramo. Compõem, ainda, o material relacionado ao debate, cinco cartas dos artistas envolvidos e dois textos, um do próprio Gullar e outro do crítico Mário Pedrosa. No conjunto dos depoimentos e intervenções, identificamos que esta troca de ideias orientou-se segundo três pontos básicos: o papel e a importância da gravura no quadro geral das artes plásticas brasileiras; a prática da gravura; e a formação do artista-gravador<sup>5</sup>. A nosso ver, a discussão sobre o papel e a importância da gravura refletiu uma tomada de consciência quanto à construção de uma história da linguagem, em nosso país. Essa preocupação foi recorrente em outras instâncias que emolduraram a produção dos anos 1950/60, tais como os textos de catálogos e a edição, em 1965, do livro *Gravura Brasileira Contemporânea*, de Jose Roberto Leite<sup>6</sup>. A tradição de gravura, paradoxalmente, é moderna.

A afirmação de Ferreira Gullar refletia o lugar que a gravura artística ocupava no campo das artes plásticas, na década de 50. Manifestava ainda um reconhecimento e um “dever” de contribuir para a compreensão do processo vivido pela gravura, pensada modernamente como instrumento de criação artística.

Por outro lado, as palavras de George Kornis identificam uma outra paisagem para a produção de gravura, realizada nos anos 1950/60. Detentor da segunda maior coleção privada de gravura em nosso país, Kornis celebra outras condições que levaram a uma produção intensa e singular, em consonância com as questões que mobilizavam a criação artística nos âmbitos nacional e internacional. Da atuação solitária dos pioneiros para a integração dos artistas em ateliês coletivos e sua participação em exposições, bienais nacionais e internacionais nos anos

<sup>4</sup> Marcam este ano, entre outros acontecimentos: A morte de Lasar Segall e uma posterior retrospectiva no Ibirapuera, incluindo sua produção gráfica; a realização do Salão Para Todos de Gravura; a exposição de litografias do curso de Darel Valença, na Escola Nacional de Belas Artes; a premiação deste gravador no Salão de Arte Moderna, com viagem ao exterior; a premiação de Fayga Ostrower na IV Bienal de São Paulo, como Melhor Gravador Nacional; e retrospectiva realizada no MAM-Rio.

<sup>5</sup> TAVORA, Maria Luisa Luz. Mesa-redonda pública: ideias sobre a gravura brasileira, 1957/1958. *INTERFACES* Revista do Centro de Letras e Artes da UFRJ. Rio de Janeiro, vol. 1 s. 1 p. 41-53, 1995.

<sup>6</sup> TAVORA, Maria Luisa Luz. A Gravura Brasileira Contemporânea em Livro -1965. In 20 ° ENCONTRO DA ANPAP – SUBJETIVIDADES, UTOPIAS E FABULAÇÕES. 2011, Rio de Janeiro: *Anais do Encontro Nacional da ANPAP, Rio de Janeiro, 2011*, cd rom.

50/60, foi construído um outro cenário de visibilidade do trabalho desenvolvido pelas segunda e terceira gerações de artistas-gravadores. Tratava-se de um momento especial para a produção gráfica. No final dos anos 1950 e por toda a década de 60, a gravura artística brasileira viveu, como afirmado, um período de ativação como meio expressivo, sobretudo no Rio de Janeiro, centro emergente, capital do país.

Frente a esta realidade, inicialmente voltamo-nos para o estudo do chamado “movimento da gravura” como era definido este período de ativação da técnica da gravura nos anos 50/60. Tivemos como ponto de partida, a desconstrução da ideia de “movimento da gravura” gerada por discursos críticos mitificadores. A referência que se fazia ao florescimento e à expansão da gravura, nesses anos, colocava-a como uma atividade cuja autonomia dentro do campo artístico no Brasil parecia caracterizar um verdadeiro movimento. Chega-se a registrar, com certa nostalgia, a superioridade da gravura em relação ao restante da produção artística, entre nós.

Todavia, conforme o mapeamento que realizamos, as obras refletiam pesquisas em diferentes direções, o que impossibilitava a determinação de um denominador comum que desse conta, por exemplo, da produção abstrata de Fayga Ostrower, de Edith Behring e das Tecelares de Lygia Pape, e das figurações de Adir Botelho, de Thereza Miranda, de Darel Valença e de Isabel Pons. O interesse em acentuar o valor da obra, a partir dos procedimentos e questões técnicas com os quais sua realização se envolvera, caracterizou boa parte dos depoimentos dos artistas e dos textos críticos do período. Esta dimensão técnico-material acabou por conspirar a favor de um entendimento que reduziria a compreensão da gravura artística a um âmbito, predominantemente, artesanal.

Nossa pesquisa pode identificar que o chamado “movimento da gravura” caracterizara-se pela mobilização dos críticos e de muitos artistas-gravadores em torno do seu “saber misterioso”. Esse “saber misterioso” acaba por constituir-se no encanto da obra. Ainda que esta o transcenda, este saber a explica, tornando-se um mito. Embora a produção das obras se revestisse de qualidade artística, manifestasse uma heterogeneidade de poéticas, não poderia mais continuar sendo tomada por um movimento, por um “ismo”. A desconstrução da ideia de “movimento da gravura” resultou do posicionamento teórico da pesquisa de que, embora as questões técnicas concorram para a elaboração de linguagens, elas por si só não as determinam<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> TAVORA, Maria Luisa Luz. A gravura brasileira – anos 50/60 como um movimento: gênese de um mito. *GÁVEA, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil*. PUC- Rio de Janeiro, n. 5, p. 42-56, abril 1988.

Em seguida, mobilizada pelas questões que este trabalho anterior suscitara, desenvolvemos uma pesquisa, tendo como objeto de estudo a gravura de Fayga Ostrower (1920-2001)<sup>8</sup>, pioneira da abstração neste meio, responsável pela consolidação da gravura como mais um campo de pesquisa formal, nos anos 1950/60. Fayga, artista plural transitou por diferentes linguagens, mas fez da gravura seu meio de expressão por excelência. Sua produção artística e lucidez no trato com a reflexão sobre arte fizeram da artista uma figura insular como bem afirmou a também gravadora Renina Katz<sup>9</sup>.

A pesquisa empenhou-se em realizar uma análise crítica das obras compreendidas nos vinte anos que se seguiram à incursão de Fayga na estética da abstração, onde foi pioneira com a gravura. Também era de grande significação para os estudos o fato de a artista explorar técnicas tradicionais da gravura – metal e xilogravura –, imprimindo-lhes novo sentido, expandindo-as não somente como técnicas de reprodução, mas, principalmente, renovando-as como meio expressivo. No cenário de ativação da gravura aqui referenciado, a produção de Fayga buscava respostas às questões colocadas pela arte ao homem, conduzindo a gravura ao primeiro plano da pesquisa artística.

De uma produção tão extensa, escolhemos grupos de gravuras mais representativas das questões que mobilizaram a artista, o que resultou tratá-las em três momentos que intitulamos: *Impasse e reorientação*; *Madureza e reconhecimento* e *Primazia da cor*. Nossas análises incorporaram o entendimento de que pensamos e imaginamos, mediante imagens de espaço, referencial ulterior de todas as linguagens, o mediador entre a experiência e a expressão. O pensamento de Pierre Francastel, desenvolvido em seu livro *Peinture et Société*, serviu-nos de apoio para a metodologia de análise da forma relacionada ao espaço. Servimo-nos, ainda, dos conceitos de Umberto Eco, presentes nas publicações *Obra Aberta* e a *Definição da Arte*, como subsídios para o desenvolvimento da ideia da abertura da obra de arte abstrata.

Na procura dos significados da arte abstrata informal, como a de Fayga, recorreremos às contribuições da Fenomenologia, através das ideias de Merleau Ponty, Etienne Souriau, Mikel Dufrenne e de Gaston Bachelard. A experiência corporal presa ao tecido do mundo; as significações das cores e formas; a estética da abstração, sublinhando a função semântica da obra de arte e a imaginação material, são questões que compõem em nossas análises.

<sup>8</sup> TAVORA, Maria Luisa Luz. *O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes - EBA / UFRJ, 1990, 326p.

<sup>9</sup> Em depoimento gravado à autora. Rio de Janeiro, 15/07/1989.

As pesquisas formais, realizadas pela artista na gravura, lançam por terra a argumentação da crítica de arte engajada com a produção concretista de que a abstração informal fosse algo que não exigisse estruturação da obra ou mesmo fruto da pura exploração de meros acasos. A estruturação do espaço em planos de cor em transparências imprime à gravura de Fayga uma marca inconfundível. Por um lado, resulta de um processo de ordenação formal submetida a uma verdadeira engenharia e, por outro, elabora uma espacialidade profunda como vocabulário expressivo de poesia e de lirismo: uma engenharia lírica. No amplo universo de nossa arte, Fayga representa o lado mais subjetivo e lírico da abstração informal, tendência com desdobramentos significativos na pintura e na gravura dos anos 1950/60.

Nos anos 90, voltamo-nos para o conjunto da produção de gravura no Rio de Janeiro, nos anos 50/60, em pesquisa de doutoramento<sup>10</sup> que contemplou o sistema de relações constitutivas do campo artístico da gravura, seus agentes e estratégias de produção de sentido das obras. Valemo-nos do pensamento de Pierre Bourdieu. Além de analisar as questões estéticas da produção de dezessete artistas que fizeram da gravura seu meio preferencial naquele período<sup>11</sup>, foram objeto da pesquisa, os salões, a crítica de arte, as exposições e as bienais, o campo editorial e os núcleos de ensino. Mantivemos o recorte temporal das pesquisas anteriores – anos 50 e década de 60, que correspondia a um só tempo, à emancipação da gravura das influências dos pioneiros Oswald Goeldi e Lívio Abramo, embora herdeira destes, e à consolidação em ampla escala do trabalho iniciado por Carlos Oswald, em 1914, no sentido da vitalização da gravura como meio expressivo, instrumento para pesquisas estéticas.

O estudo teve interesse nos artistas do meio carioca que elegeram a gravura como seu meio preferencial de expressão, os chamados “*gravadores essenciais*”, tendo incluído duas exceções, os artistas Roberto Magalhães e Lygia Pape. Estes, embora com rápida passagem pela xilogravura no período em questão, contribuíram de maneira ímpar para as indagações de ordem técnica e estética, formuladas em relação à tradição do meio. Tratava-se de parcela significativa de artistas cuja produção possibilitou uma análise crítica que contemplava as questões

<sup>10</sup> TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 50 e 60*, (Tese de Doutorado em História Social / História e Cultura), Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais-IFCS /UFRJ, 2000, 387p.

<sup>11</sup> Adir Botelho; Anna Bella Geiger; Anna Letycia; Darel Valença; Edith Behring; Fayga Ostrower; Gilvan Samico; Isa Aderne; Isabel Pons; José Lima; Lygia Pape, Marília Rodrigues; Newton Cavalcanti; Orlando Dasilva, Roberto Magalhães, Rossine Perez e Theresa Miranda.

culturais do período estudado. Sua atuação inseria-se em um momento privilegiado de produção e reflexão das artes plásticas brasileiras, através de diversas experiências como o concretismo, o neo-concretismo, o informalismo<sup>12</sup> e a nova figuração.

Para compreender as práticas e as representações artísticas, nosso trabalho foi estruturado, segundo o complexo sistema que Pierre Bourdieu denomina de *mercado de bens simbólicos*<sup>13</sup>, ou seja, a abordagem da gravura artística, a partir do sistema de relações constitutivas do campo de sua produção, de sua reprodução e de sua circulação. Para tal abordagem, servimo-nos do seu conceito de *habitus*, princípio operador que possibilita a relação entre as estruturas e suas condições objetivas e as situações conjunturais. O *habitus* resulta do domínio de um código comum, internalizado, que orienta as objetivações, as práticas e as representações em uma coletividade<sup>14</sup>.

O conceito *habitus* conduziu-nos à utilização da noção de *campo*, também proposta por Bourdieu. Trata-se da reconstrução das redes de relações, nas quais se insere a obra de arte e seu autor, de modo a evidenciar o seu lugar de singularidade na construção histórica de esquemas de percepção e visão de mundo. Para este estudioso, importa a compreensão da gênese social do *campo artístico* que permite a construção de sistemas de relações inteligíveis. Embora não concorram para a fruição da obra de arte, essas relações são capazes de dar razão aos dados sensíveis, intensificando o papel da arte<sup>15</sup>.

Tal aproximação com uma sociologia da cultura manteve-se subjacente à estruturação da tese, em sua organização interna. A ordenação do trabalho em três capítulos pretendeu situar a análise das obras entre os momentos da atuação das diferentes instâncias constitutivas desse *campo artístico* da gravura. Iniciamos pelo estudo dos núcleos de ensino, cuja contribuição se concretizara predominantemente com vistas à obra

<sup>12</sup> O termo aplica-se a toda produção artística liberada dos procedimentos matemáticos e geométricos, englobando, assim, as experiências tachistas, texturologias e o expressionismo abstrato, as chamadas arte informal. Inicialmente, este termo foi utilizado em um comentário crítico de Michel Tapié sobre a obra abstrata do artista Camille Bryen. Este crítico apresentou, em março de 1951, a primeira exposição de conjunto da pintura informal, realizada em Paris sob o título: “Véhémenes Confrontées”. Expunham trabalhos, nesta exposição, os artistas Pollock, Russel, De Kooning, Capogrossi, Riopelle, Mathieu, Wols, Bryen e Hartung. O termo informal, embora inadequado, tornou-se de uso sistemático entre os artistas e críticos.

<sup>13</sup> BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982. p. 99-178.

<sup>14</sup> Idemp. 337-361

<sup>15</sup> BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art :gênese et structure du champ littéraire*. Paris:Seuil, 1992, p.9-15.

a realizar. Realizamos as análises da produção dos dezessete gravadores e, em seguida, tratamos da crítica, do campo editorial, das instituições e das galerias, agentes que atuavam sobre a obra realizada. Tais instâncias, que participaram e dividiram as funções de reprodução e legitimação das obras, atuaram no sentido de dar visibilidade à arte da gravura, produzida nos anos 50/60.

Na construção de sentidos para as gravuras analisadas, recorreremos, mais uma vez, ao conceito de “obra de arte como pensamento plástico”<sup>16</sup>, proposto por Pierre Francastel. Trata-se de um tipo específico de pensamento, que busca a organização e a descrição do campo perceptivo, entendido este como operação ativa do espírito e não registro mecânico de um real cuja existência independa da atividade humana: “é um dos modos pelos quais o homem informa o universo”, devendo ser apreendido “não como ato autônomo, mas sempre específico”<sup>17</sup>.

Para ampliar a questão da singularidade do discurso da obra de arte no quadro geral da cultura, recorreremos aos conceitos de Giulio Carlo Argan, para quem a pesquisa histórica dá-se enquanto proposta de interpretação dos significados e valores contidos na obra de arte<sup>18</sup>. Quando Argan fala de valor, ele o entende como algo que transcende a instrumentalidade imediata da obra como objeto. A abordagem dos fenômenos artísticos, sua contextualidade na sociedade em que são produzidos, pode desdobrar-se, segundo o historiador italiano, em duas vertentes: uma preocupada em assinalar a importância da obra como *coisa de valor* e outra na qual é buscado o *valor da coisa*.

Interessou-nos a abordagem dentro do conceito de *valor da coisa*. Para Argan, essa abordagem extrapola as avaliações puramente técnicas, estruturando-se a partir de juízos. Nesse nível, considera-se a obra como produto cultural de uma época. Nessa qualidade, a arte soluciona problemas, dá expressão a necessidades espirituais, concretiza um modo de sentir particular.

Estabelecemos diálogos poéticos com a produção gráfica selecionada, resultando na identificação de campos de confluência das diferentes poéticas, por nós analisadas como geometrias experimentais, entrelaçamentos de subjetividades, figurações da abstração, figurações mitológicas e figurações outras do expressionismo.

<sup>16</sup> FRANCASTEL, Pierre. Sociologia da arte e problemática do imaginário. In: *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1973. p. 1-18.

<sup>17</sup> Idem. p. 4.

<sup>18</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 13-72



No confronto com uma produção artística brasileira recente, pareceu-nos fundamental, em nossas pesquisas, a utilização da história oral como metodologia. Quase a totalidade dos artistas incluídos em nosso estudo estava viva e em franca atividade, assim com os críticos de arte, os colecionadores, os *marchands*, pessoas que tiveram envolvimento com a produção da gravura analisada. Trabalhamos com o conceito de *memória*, definido por Henry Rousso, como presença seletiva do passado em uma conexão viva com o presente<sup>19</sup>. Isso levou-nos a considerar, também, o que Danièle Voldman destaca como especificidade do trabalho com a memória: “o não dito, a hesitação, o silêncio, a repetição desnecessária, o lapso, a divagação e a associação são elementos integrantes e até estruturantes do discurso e do relato”<sup>20</sup>. O testemunho oral, ao constituir-se como fonte, tem dupla abrangência, servindo tanto como evidência sobre o passado quanto sobre a construção social do presente. Documento que encerra uma versão do passado, uma representação do vivido, revelando a natureza descontínua da experiência humana, subjetiva, porém concreta, presente nas tramas e redes de relações, o que exige de nós, historiadores, um esforço de inteligibilidade, tradução e explicação do inominável.

A complexidade do estudo do tempo presente, submetido às exigências fundamentais das pesquisas históricas, situa-se como diz Roger Chartier, no fato de tratar-se de “uma pesquisa que não é uma busca desesperada de almas mortas, mas um encontro com seres de carne e osso que são contemporâneos daquele que lhes narra a vida”<sup>21</sup>. Partilhamos, como afirma o historiador, das mesmas categorias essenciais daqueles que são objeto de nossa pesquisa, o que, em algumas situações, torna-se problemático. Porém, entendemos que a utilização da história oral como método qualifica nosso trabalho, uma vez que criamos a possibilidade de ampliar o conhecimento sobre o passado recente, na abordagem da experiência e de visões particulares, permitindo a análise de questões ausentes em documentação escrita. Tal entendimento tem nos levado a introduzir em nossos textos as falas dos atores, artífices dessa história, objetivando integrar suas visões.

Como já tratado, a partir dos anos 1950, produziu-se, significativamente, gravura de arte em nosso país, fato que, a nosso ver,

<sup>19</sup> ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta Moraes, AMADO, Janaina (org.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p.94.

<sup>20</sup> VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: INFERREIRA, Marieta Moraes, AMADO, Janaina (org.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996. p.38.

<sup>21</sup> CHARTIER, Roger. A visão do historiador modernista. In: INFERREIRA, Marieta Moraes, AMADO, Janaina (org.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 215.

está estreitamente ligado à abertura de cursos e de ateliês coletivos. Os núcleos de ensino concorreram para o reconhecimento e a consolidação da gravura como meio de expressão, findando por se constituírem em agentes de uma tensão, criada face aos valores tradicionais da gravura. Esse processo foi vivido em diferentes centros como São Paulo, Rio Grande do Sul, Pernambuco, entre outros. Nesse âmbito, o Rio de Janeiro ocupou posição de destaque por sua característica de centro emergente e irradiador. No meio carioca, tivemos a oficina do Liceu de Artes e Ofícios, criada em 1914, que funcionou até os anos 60; o curso da Fundação Getúlio Vargas, oferecido apenas em 1946; e os ateliês criados nos anos 50, os da Escola Nacional de Belas Artes (1951), da Escolinha de Arte do Brasil (1952), do Instituto Municipal de Belas Artes (1953) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1959). Todos foram estudados.

Dentre os núcleos de ensino criados nos anos 50, desempenharam papel de destaque para as experiências da gravura de arte, tanto o ateliê da Escola de Belas Artes quanto o do Museu de Arte Moderna. O primeiro esteve identificado com a matriz germânica da xilogravura, através da atuação inicial (de 1955 a 1961) de Oswaldo Goeldi, figura central da estética expressionista do modernismo no Brasil, cujo legado se estende até os dias de hoje na condução do ensino da gravura, na Escola de Belas Artes. O segundo, integrado ao projeto pedagógico do MAM de consolidar a arte moderna brasileira e estimular as experiências contemporâneas nas artes plásticas, referenciou-se na matriz francesa de ensino, retomando a produção da gravura em metal. Um “trabalho pedagógico de feição nova”<sup>22</sup>, fundado na visão da autonomia da arte como linguagem, foi desenvolvido não só no ateliê de gravura, mas também em outras oficinas de desenho, pintura e escultura, mantidas pelo MAM-Rio.

O ateliê iniciou suas atividades, em junho de 1959, com turmas orientadas pelo artista franco-alemão Johnny Friedlaender (1912-1992), assessorado por Edith Behring (1916-1996) e Rossine Perez (1932). Friedlaender conhecia, profundamente, seu *métier*, possuía uma técnica refinada que resultava em águas-tintas muito leves, com muitas cores, o que causava estranheza entre nossos gravadores, acostumados a uma

<sup>22</sup> Em 1958, quando da inauguração de parte da sede definitiva do museu, Juscelino Kubitschek, presidente da República, explicava, em seu discurso, as razões da prioridade dada ao bloco-escola: *Pretendeu-se equipar o país com a urgência que nosso desenvolvimento cultural e econômico reclama, de uma instituição em moldes modernos [...] Assim, este Museu constituirá um ativo centro de vivência artística, quer pela ação de suas mostras de arte, quer pelo trabalho pedagógico de feição nova que se desenvolverá entre nós.* (grifo nosso) IN Boletim do MAM, nº 16, janeiro de 1958.

gravura negra, trágica e pesada, situada no realismo social ou na estética do expressionismo<sup>23</sup>. Além da resistência à vinda de um orientador estrangeiro, ancorada em uma “preocupação nacionalista”, somava-se à rejeição o fato de a obra de Friedlaender identificar-se com o campo da abstração informal ou mesmo de uma figuração dela derivada.

Friedlaender retornou à Paris e Edith Behring assumiu a orientação do ateliê por dez anos. Tributária da orientação do artista europeu, de quem fora aluna em Paris de 1953/57, a artista conjugou o aprendizado das técnicas tradicionais da gravura em metal e o permanente estímulo à exploração de outros procedimentos técnicos, adequados às necessidades expressivas dos artistas. Buscou um equilíbrio possível entre técnica e criação. Muitas experiências inovadoras marcaram as atividades do núcleo de ensino da gravura<sup>24</sup>.

Face à importância desta relação com Friedlaender que, a nosso ver, possibilitou outra expressão visual para a gravura em metal produzida entre nós, realizamos pesquisa de pós-doc, em Paris (2006/2007)<sup>25</sup>, a fim de aprofundar a natureza do ensino. Seus objetivos incluíram o estudo da trajetória artística de Johnny Friedlaender, da história do Ateliê de L'Ermitage (onde estiveram em formação, além de Edith, Maria Leontina, Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, João Luiz Chaves, Mário Carneiro, Sérvulo Esmeraldo, Henrique Oswald, Rossine Perez e outros tantos não registrados em fontes brasileiras) e a identificação e a análise das tendências da gravura contemporânea parisiense nos anos 50/60, com a qual nossos artistas tomavam contato mais estreito.

A partir de todo o material recolhido em Paris, venho analisando e identificando os empréstimos presentes tanto na orientação do Ateliê do MAM-Rio, quanto nas obras de gravadores atuantes no Rio de Janeiro, egressos do núcleo de ensino. Essa parceria teve implicações na atualização da prática da gravura, realizada entre 1957 e o final dos anos 60<sup>26</sup>. Atualização que se fundava na visão de arte enquanto lugar de

<sup>23</sup> Friedlaender continuou como um grande desconhecido para o meio artístico brasileiro, apesar de ter realizado três exposições, duas em São Paulo (1953 e 1959) e uma no Rio (1959). Buscando trazer mais conhecimento sobre o artista ao nosso meio artístico e de pesquisa, apresentei comunicação, em outubro de 2009, no XXVIII Colóquio do CBHA: *JOHNNY FRIEDLAENDER: a gravura como ferramenta e expressão*, texto publicado nos respectivos anais.

<sup>24</sup> TAVORA, Maria Luisa Luz. O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio-1959/1969-projeto pedagógico de atualização da linguagem. In: *Arte & Ensaios, Revista do PPGAV - IEB/ UFRJ*, 2007, p. 58-67.

<sup>25</sup> Título do Projeto: *O Atelier de l'Ermitage de Johnny Friedlaender e o Ateliê livre de gravura do MAM-Rio: questões da gravura como meio expressivo*.

<sup>26</sup> TAVORA, Maria Luisa Luz. Rio de Janeiro, 1950-1970: a gravura artística francesa

uma aventura pessoal do artista, visão moderna legada pelas vanguardas históricas do início do século XX. As questões do meio expressivo e da estética da abstração, ancoradas nesta visão, ganharam espaço entre os nossos gravadores. O experimentalismo na gravura, praticado no MAM-Rio, correspondia à preocupação do artista moderno, para quem o meio é uma linguagem. Estava implícito o questionamento do próprio meio, com deslocamentos da ideia de *métier*, não sendo mais hegemônico no processo o seu caráter técnico. O caráter experimental concorreu para o exercício da liberdade do artista moderno, frente à tradição do *métier*<sup>27</sup>.

No final dos anos 50, a questão dos suportes mobilizava os artistas e os debates críticos entre nós. Os suportes tradicionais foram rompidos por diferentes formas artísticas, em um movimento de abertura de possibilidades criativas. Cenário no qual as experiências abstracionistas ganharam vulto.

Se o pressuposto da arte abstrata incluiu a autonomia da arte frente à representação do mundo sensível, tanto aqui quanto internacionalmente, a sua prática findou por definir campos diferenciados de compreensão da estruturação da obra, nos grandes centros onde foi postulada. As experiências brasileiras, nas décadas de 50/60, revelaram, também, esta multiplicidade, ora atribuindo à razão o papel essencial na ontologia da obra (Concretismo e Abstrações geométricas), ora elegendo, na expressão sensível do artista, sua dimensão psíquica e fenomenológica (Informalismo e Neoconcretismo).

As diferentes manifestações “modernas” tiveram uma convivência conflituosa. Buscava-se definir o lugar de autenticidade que cada uma ocupava no seio da cultura artística brasileira<sup>28</sup>. Quem seriam os autênticos modernos? Aqueles que se voltavam para a atualização formal dos meios expressivos e para uma temática brasileira, dentro de uma figuração? Aqueles que se concentravam na criação fundada nos princípios racionalistas próprios de uma sociedade desenvolvimentista?

---

contemporânea como referência? Considerações preliminares In: XXVII Colóquio do CBHA, 2007. Salvador: *Anais do Colóquio Nacional do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2008, Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p. 255-263.

<sup>27</sup> Sigo aqui as ideias de Thierry de Duve presentes no texto: *Quando a forma se transformou em atitude- e além* In: *Artes & Ensaios Revista do PPGAV/ EBA / UFRJ*, Ano X, nº10, 2003, p. 93-105.

<sup>28</sup> COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística. (1940-1960)*. Campinas, SP: Ed Unicamp, 2004; COCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella (comp): *O abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INAP, 1987; AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

Ou ainda, aqueles que buscavam reforçar o caráter expressivo da obra a partir de uma ação individual, uma atitude, uma experiência existencial?

Os conceitos de verdadeiro e autêntico atravessaram o debate que, em seu processo, opôs inicialmente os figurativos modernos e os abstratos em geral; abstratos de matriz construtiva entre si (concretos paulistas x cariocas); finalmente, os abstratos de matriz racionalista e os de poéticas informais. Nesse cenário bélico, observa-se que a análise das obras, inseridas na arte informal, acaba por constituir-se em um julgamento de sua irrelevância, de seu “não-lugar” na linha evolutiva que os adeptos do abstracionismo racionalista desenhavam para a arte brasileira. Elas estariam à margem de um projeto de identidade da produção artística entre nós, quase um erro de opção dos artistas, um desvio imperdoável, naquele momento<sup>29</sup>.

Nessas circunstâncias, a arte informal produzida entre nós, ficou à sombra das manifestações que se quiseram hegemônicas, não sendo contemplada em sua riqueza pela historiografia brasileira. No âmbito das lutas e dos engajamentos estéticos, não foi possível aos críticos, artistas, colecionadores e instituições perceberem o papel relevante que a gravura assumia com as poéticas informais, no cenário nacional e internacional.

Acreditamos que a gravura não deva continuar à margem das narrativas sobre as experiências abstratas. Como não considerar a premiação de Fayga Ostrower, com obras informais, na XXIX Bienal de Veneza, em 1958, como fruto bem-vindo de um reconhecimento internacional de uma das faces da produção informal no Brasil? Mais de meio século nos separam desta premiação e, no campo dos estudos da arte abstrata no Brasil, poucos avanços têm sido registrados. A nosso ver, considerados os grandes centros Rio/São Paulo, foi com a gravura artística, mais que em outros meios, que o informalismo emergiu em manifestações singulares. Há lacunas a preencher na historiografia do abstracionismo no Brasil.

Essas questões, colocadas diante de uma produção expressiva abstrata, findaram por nos motivar a um estudo aprofundado da arte informal na gravura. Desde 2009, realizamos pesquisa, com apoio do CNPq, que objetiva identificar e analisar as manifestações do informalismo e suas especificidades no Brasil, através da gravura artística produzida no Rio de Janeiro, nas décadas de 50 e 60. O estudo possui duas vertentes de pesquisa igualmente importantes. Por um lado, o estudo, o levantamento e a organização da literatura crítica e conceitual

<sup>29</sup> Sobre o assunto, ver Dissertação escrita com nossa orientação: *A arte informal e os limites do discurso crítico moderno em Antonio Bento e Mário Pedrosa, no final da década de 50*. Ana Paula França Carneiro da Silva, PPGAV/EBA/UFRJ, 190p. 2007.

sobre a produção gráfica para a identificação e a análise das questões, norteadoras da compreensão da arte informal, possibilitadas e/ou provocadas pelas obras em questão. A literatura crítica sobre a gravura possibilita o conhecimento das questões conceituais e históricas que atravessaram os múltiplos entendimentos desta tendência no período. Compreendemos que os discursos constituem o lugar de construção do(s) conceito(s) particular(es) que nossa arte abstrata integrou à experiência informal internacional. Por outro lado, o mapeamento dos artistas-gravadores e de suas obras mais significativas na tendência informalista<sup>30</sup> (a serem incluídos também, artistas com passagem experimental tanto pela gravura quanto pelo informalismo, casos como os de Farnese de Andrade, Iberê Camargo). Tal ação vem permitindo identificar e analisar a natureza das manifestações da abstração de caráter sensível, no conjunto de obras e artistas selecionados (em acervos institucionais – MNBA, MAM-Rio, Museu da Chácara do Céu, Museu do Ingá, MAC de Niterói, Instituto Fayga Ostrower –; na coleção Kornis; em catálogos de exposições pontuais) e sua relação com a produção internacional, (os empréstimos presentes) em especial, a francesa (articulações realizadas com a pesquisa realizada sobre gravura francesa, em Paris). Interessa à pesquisa tanto a criação de um banco de imagens quanto a compilação dos textos da crítica de arte a fim de socializar os resultados dos estudos e colocar o tema em pauta para pesquisadores e historiadores brasileiros.

A arte abstrata informal envolve experiências formais, fundadas na intuição e estruturadas pela sensibilidade. Nessa tendência de arte, a criação obedece às forças surdas, aos impulsos, nela, o artista assumindo tanto a subjetividade do homem soberano – seu poderio, assim como sua fraqueza e seu desencanto. Emerge a expressão sensível do artista, na qual o inconsciente tem lugar de destaque. Solução plástica que compreende o espaço como “dimensão da vida”<sup>31</sup>. É neste quadro conceitual das questões da tendência informal que as poéticas da gravura nos anos 50/60 estão sendo pensadas e analisadas, na pesquisa em curso.

A abordagem das poéticas informais requer a consideração de sua natureza. Exige mudanças de instrumentalização nas análises. As teorias e o campo da Fenomenologia oferecem possibilidades de imprimir sentidos à vitalidade de tais poéticas. Destaco, nesse sentido, o pensamento de Merleau-Ponty apresentado em *O olho e o espírito* e em *Phénoménologie*

<sup>30</sup> Levantamento realizado: Anna Bella Geiger; Anna Letycia; Dora Basilio; Edith Behring; Farnese de Andrade; Fayga Ostrower; Iberê Camargo; Isabel Pons; João Luiz Chaves; José Assunção Souza; Marília Rodrigues; Roberto de Lamônica; Rossine Perez; Ruth Bess; Thereza Miranda; Walter Marques.

<sup>31</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988, p. 74.

de la perception<sup>32</sup>. Interessa-me o desenvolvimento dado por Merleau-Ponty à questão da experiência corporal, entendida como experiência originária, que vai além do puro prazer visual, presa ao tecido do mundo, que alimenta a consciência perceptiva, sendo por ela alimentada. A noção de *corpo operante* como *unidade expressiva*, corpo vidente e visível vem contribuindo para a análise dos aspectos imagéticos das obras.

Busco apoio, ainda, nas ideias de Gaston Bachelard<sup>33</sup> cujo conceito de *imaginação material* franqueia uma análise sobre as potencialidades matéricas das obras que, segundo ele, estão implicadas na gênese das imagens. Para este pensador, na gravura, mais que em outros processos de criação de imagens, tal consideração se afirma.

Minhas referências teóricas completam-se com a contribuição de Sartre<sup>34</sup>, filósofo existencialista, termômetro de outro humanismo esboçado em sua obra desde os anos 40. Sua defesa de que o homem é “pura liberdade” e que se inventa todos os dias, assim como a ideia de que este homem extrai suas ideias de sua experiência pessoal, contribuem para a aproximação às questões que estão em pauta no ato de criação do artista informalista.

A volta à sensibilidade, à subjetividade ganhou corpo nos anos 40, nas grandes metrópoles como Roma, Paris, Tóquio e Nova York. As circunstâncias de um pós-guerra concorrerem para adensar os significados dessa arte, cuja matéria servia para reconstruir o mundo, a esperança de preencher um vazio existencial. Uma explosão artística, a liberdade recuperada e conseqüente renovação da humanidade. A gestualidade, expressão de uma atitude, apresenta-se como um fato artístico, a energia passa a ser uma das grandes invenções do informalismo.

O termo abstração informal nomeia tendências coexistentes e diferenciadas, aproximadas pela premissa moderna de autonomia da obra de arte, e liberadas de estruturação geométrica. Assim, ele abarca as experiências americanas do expressionismo abstrato, as manifestações europeias tachistas, da abstração lírica<sup>35</sup>, da abstração sensível, do abstracionismo expressionista, os gestualismos, a arte matérica.

<sup>32</sup> PONTY, Maurice Merleau. O olho e o espírito. In: *Os pensadores*. Trad Marilena de Souza Chauí Berlinck. São Paulo: Victor Civita, 1975; *Phénoménologie de la perception*. Paris: Galimard, 1945.

<sup>33</sup> BACHELARD, Gastón. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 1-20.

<sup>34</sup> SARTRE, Jean- Paul. *L'IMAGINAIRE –psychologie phénoménologique de l'imagination*. France: Gallimard, (Folio Essais 47) Ed 2005; O existencialismo é um humanismo; A Imaginação; In SARTRE, Coleção *OS PENSADORES*, 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

<sup>35</sup> George Mathieu usa o termo para título da exposição que organizou em Paris, na Galeria do Luxembourg e que agrupava artistas como Arp, Atlan, Hartung, Picasso, Riopelle, Uzac e Wols.

Identificamos, em muitos dos textos selecionados, um entendimento inapropriado da gravura (e da arte) informal, entre nós. Tal situação resultou de uma posição recorrente de parte significativa da crítica, da referida antinomia com relação às tendências abstratas de matrizes construtivas. Consciente das questões que tal conjuntura ofereceu, com debates acalorados que tiveram lugar no Rio de Janeiro, as exclusões e as inclusões que deles resultaram, a pesquisa, que ora desenvolvemos, concorre para a inserção qualitativa da gravura no contexto artístico brasileiro.

Ao buscar tanto as obras quanto os textos críticos que traduzem as ideias sobre as poéticas informais na gravura, temos consciência do agendamento para o campo da historiografia da discussão conceitual do informalismo. Nossos estudos abrem o leque para outras genealogias e questões estéticas a serem consideradas para as análises da produção informal no Brasil, até o momento, objeto de reduzidos estudos em geral centrados particularmente na contribuição nipo-brasileira de São Paulo ou restritos às manifestações da pintura.

Não considerando a arte informal como postulação marginal ou corpo estranho na História da Arte Brasileira e, sim, uma produção artística plena de significações estéticas e históricas, a pesquisa propõe, sobretudo, outras possibilidades de abordagem das obras, mais condizentes com suas propriedades e com sua fundamentação na subjetividade, ancorando-se em análises afinadas com os pensamentos da fenomenologia e do existencialismo. Temos apresentado regularmente os resultados de nossas pesquisas, principalmente nos encontros da ANPAP, do CBHA, de Pós-graduações, sendo publicados em seus respectivos anais.