

# O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão? *Métier* como tradição?

Maria Luisa Luz Tavora<sup>1</sup>

---

## Resumo

O ofício da gravura no ocidente iniciou-se como processo de artesanania em meados do século XVI, na Europa. Neste momento, a técnica prestava a documentação e reprodução de obras de pintores famosos do período. É somente a partir do século XX que a gravura se torna instrumento de criação artística: a partir do movimento das vanguardas ocorre o estabelecimento da gravura como obra única. No Brasil, tal trajetória não foi diferente, seguindo sempre os moldes europeus e tem-se conhecimento da gravura como expressão e conseqüentemente da busca de sua valorização a partir do ano de 1914, por Carlos Oswald. O presente artigo analisará a trajetória da técnica da gravura dentro e fora do Brasil, buscando compreender como se deu o processo de reconhecimento desta técnica como obra de arte.

**Palavras-chave:** Gravura. Arte brasileira. Vanguardas artísticas. Carlos Oswald.

---

## The engraving artist in the years 1950/60: engraving means of expression? *Métier* as a tradition?

---

## Abstract

The work with engraving in the west part of the world started as craftwork in the 16th century, in Europe. In that moment, the technique was used to document and reproduce famous painters work. It is only in the beginning of the 20th century that the engraving turns to an instrument of artistic creation: it is only from the movement of the *avant-garde* that the engraving technique is established as a single work. In Brazil, this trajectory was not that different, following what was happening in Europe and it is known that the engraving as an expression and its appreciation started in 1914, with the artist Carlos Oswald. This article will analyze the trajectory of the technique

---

1

Professora de História da Arte  
do Programa de Pós-Graduação em  
Artes Visuais da EBA/UFRJ. E-mail:  
marialuisatavora@gmail.com

of engraving inside and outside of Brazil, trying to understand how the process of recognition of this technique as work of art occurred.

**Keywords:** Engraving. Brazilian art. *Avant-Garde*. Carlos Oswald.

Como pensar a questão da autoria no campo da gravura? Mais precisamente, se situarmos essa autoria no amplo campo da “gravura artística”, lugar em que é pensada como instrumento da criação artística moderna? A gravura artística no Brasil tem, paradoxalmente, uma tradição moderna.

Que exigências a natureza múltipla da gravura, questão central de sua tradição, faz pesar sobre sua atividade, seu processo artístico na contemporaneidade? Como ser autor na emergência de outro perfil de sua atividade que o nomeia como “artista-gravador”?

Nossos estudos sobre a gravura artística no Brasil centram-se nas poéticas informais e suas questões problematizadas pelos artistas gravadores das décadas de 1950 e 1960, no Rio de Janeiro.

No título proposto para este texto, expomos, desde logo, um problema histórico da trajetória da gravura, dois lugares de seu trânsito a serem considerados em nossas reflexões sobre a temática da autoria. Para nossas considerações acerca da questão, vamos nos situar no momento, de ativação da gravura artística, vivido no Rio de Janeiro, nos anos 50 e 60. Nesses anos, a produção da gravura constituiu um fruto tardio do processo de sua integração como meio autônomo de criação artística. Entre nós, tal processo teve sua gênese histórica em 1914, a partir da atuação de Carlos Oswald junto à oficina de gravura montada no Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro.

Em nossa abordagem, retomamos algumas questões que nos têm mobilizado na pesquisa sobre a ativação da gravura identificada naqueles anos.

No processo de desenvolvimento da gravura ocidental, muitos foram os embates para sua consolidação como instrumento de criação moderna, o que redundou em um perfil inovador, o do artista-gravador.

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

No continente europeu, em suas origens, era praticada e valorizada como técnica multiplicadora e, nessa condição, seu processo de desenvolvimento acusa um interesse centrado em seus aspectos artesanais.

Na Europa, essa visão tinha sido consolidada, no século XVI, por intermédio do gravador Marco Antonio Raimondi (1480-1534) que passou a documentar e a registrar com o buril<sup>2</sup> obras famosas de pintores e desenhistas.

Rapidamente, os artistas cujas obras foram reproduzidas perceberam a importância da gravura como meio de divulgação de seus trabalhos, garantindo por meio de encomendas a atividade intensa dos gravadores.

Tal situação contribuiu para lançar a gravura à pesquisa de outros procedimentos técnicos que se aproximassem, cada vez mais, dos valores tonais dos trabalhos reproduzidos.<sup>3</sup>

Difundiu-se assim a gravura de reprodução e de documentação que resultava do trabalho técnico de alguém que fazia cópias dos originais criados pelos artistas (autores do desenho e da composição). Nesse processo, a unidade do trabalho do artista era rompida: de um lado, permanecia o artista, criador de imagens; e, do outro, o gravador, artesão habilidoso e qualificado em técnicas de reprodução. A estampa final correspondia, então, à soma de todas as contribuições, de todos os caminhos percorridos, garantindo adimensão coletiva da obra.

Dentro dessa nova realidade, concentrada na eficácia da reprodução, a gravura em madeira sofreu um retraimento, até que, no século XVIII, o gravador e ilustrador inglês Thomas Berwick (1753-1828) apresentou, em Londres, um novo processo de gravação de madeira que ficou conhecido como gravura de topo.<sup>4</sup> A partir de então, essa técnica recuperou para a xilogravura sua contribuição para a ilustração em livros, jornais e revistas, situação que se manteria até o século XIX, quando a litografia passou a ser largamente utilizada, expandindo o uso da gravura para além da esfera comercial, caso, por exemplo, de Honoré Daumier (1808-1879), com suas crônicas visuais (charges) do cotidiano parisiense, no jornal *Charivari*.

Dá-se, assim, a reversão desse quadro, na segunda metade do século XIX, diante da incorporação de processos fotomecânicos de impressão,

2

O buril é uma ferramenta concebida para retirar o metal, deixando atrás de si sulcos triangulares. Essa técnica, de ataque direto ao metal constitui um dos processos mais difíceis de gravação, exigindo do artista mão firme no uso desse instrumento para a exploração do ponto e da linha, vocabulário específico da técnica.

3

Sobre a gênese e o desenvolvimento dos processos da gravura em metal ver ROUIR, Eugène (1971).

4

Nessa técnica, a matriz é obtida pelo corte da madeira no sentido perpendicular ao eixo da árvore. A superfície da matriz a ser gravada não apresenta fibra nem nervura, permitindo um desenho com traços unidos e a obtenção de cores compactas, sem a respiração da madeira. Essa técnica passou então a ser muito utilizada na ilustração de livros e jornais. Sobre o assunto, ver BURNNER (1975) e ROGER MARX(1963).

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

quando são colocados em discussão seus fins e meios no campo das experiências internacionais, realizadas por pintores-gravadores europeus.

Formaram-se grupos de artistas, as Sociedades dos Aguafortistas (1862) e dos Pintores Gravadores Franceses (1889), interessados em explorar as possibilidades expressivas da gravura, por meio das técnicas mais tradicionais da madeira e do metal.<sup>5</sup>

O mundo artístico europeu incorporava a gravura original como linguagem, campo criativo e de expressão, deslocando-a para o âmbito das artes visuais, no qual a pintura e a escultura buscavam consolidar-se modernamente como exercício instrumental de experiências do artista no mundo. A gravura alemã do movimento expressionista constitui referência fundamental para essa abordagem.

Até por volta de 1750, raridade a gravura feita por pintores. A estampa encerrava um ofício habilidoso cujas virtudes, na aplicação de recursos técnicos, buscavam a perfeita aparência da obra de arte que interpretavam e reproduziam. Sua função precípua era a valorização do múltiplo. Aos poucos, o interesse por esse meio ganhou espaço junto aos artistas, particularmente entre os pintores. São os pintores-gravadores responsáveis por tal ambivalência inelutável: de um lado, a gravura como meio técnico para a reprodução de obras de arte; e, de outro, um meio técnico para criar obras de arte.

Para a crítica de então, a incorporação do caráter expressivo passa a constituir algo à parte: “gravam água-forte com espírito” (ADHEMAR, 1959, p. 186). O século XIX registra uma produção significativa de gravura -- dez mil por ano, trinta por dia --, produção partilhada entre as duas categorias -- *métier* e meio --, similares em sua materialidade e divergentes em sua função. Peças documentais e gravura de artistas, como: Renoir, Corot, Manet, Cézanne, entre outros, disputavam a atenção do mercado.

No caso dos artistas, o interesse vai se voltar para as técnicas da água-forte e da litografia. Todavia, o público não compreendia a gravura dos pintores, conforme escreve o estudioso Jean Adhemar: “Todo mundo prefere, a estes ensaios “inábéis”, as gravuras de reprodução, no espírito das do século XVIII” (ADHEMAR, 1959, p. 186), oportunidades de oferecer,

5

Fizeram parte dessas sociedades artistas: Manet, Daumier, Jongkind, Dégas, Pissaro, Courbet e Eugène Boudin. Atravessando o século, em 1923 foi fundada por Laboureur e Dufy, a Sociedade dos Pintores-Gravadores Independentes que se fundiu à antiga Sociedade dos Pintores-Gravadores Franceses, da qual participaram artistas como: Matisse, Braque, Picasso e Vlaminck. Em 1938, Pierre Guastalla organizou também outra sociedade, A Jovem Gravura Contemporânea, nos mesmos moldes das anteriores. Ver: BERSIER (1984, p. 312). Em 1963, essa última sociedade contava com 25 membros titulares gravadores dentre os quais Johnny Friedlaender e Stanley William Hayter, artistas cuja presença foi relevante no processo de ativação da gravura nos anos 50 e 60, no Brasil. O primeiro deu o curso inaugural do Ateliê do MAM-Rio, em 1959, quando também expôs sua obra. O segundo, além de expor no mesmo Museu, em 1957, publicara em 1949, com segunda edição em 1966, *New Ways of Gravure*, livro que circulou muito entre os nossos gravadores dos anos citados.

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

por exemplo, um virtuoso trabalho artesanal com o buril, técnica mais seca e de execução mais demorada.

As gravuras com espírito, tidas como ensaios inábeis, frustravam no público as expectativas de reforço da tradição técnica, provocando um divórcio entre o gravador-artista e o público.

Em um mundo que desbancou o artesanato diante do interesse crescente e imperioso pela industrialização da imagem, os pintores possibilitaram uma sobrevivência à gravura, articulando as antigas técnicas de reprodução incorporando-lhes um caráter reflexivo, desenvolvendo pesquisas, encontrando lugar para a espontaneidade, demarcando-as como exercício instrumental de experiências do sujeito no mundo.

O interesse pelo virtuose, o homem do *métier*, manteve-se numa realidade à parte, específica dos produtores de selo ou das casas da moeda. A evolução da técnica fotográfica e, mais recentemente, dos procedimentos possibilitados pelos computadores vai responder mais eficazmente às demandas da impressão e reprodução de imagem. A gravura, pensada em outra dimensão, “passou dos ateliês dos impressores para os ateliês de artistas, das livrarias para os museus e galerias de arte” (MELOT, 2002, p. 10). Todavia, os gestos do gravador e, sobretudo, o do impressor, com entintamentos e tiragens sofisticadas, continuam a fascinar os críticos e apreciadores, que os tomavam no contexto de uma verdadeira liturgia. A placa gravada permanece como cicatriz das incisões dos burinistas e aguafortistas, alimentando a imaginação do observador na busca pelo gesto primário e primordial. Gesto arcaico transformado em mistério que habita ainda a estampa original moderna. Transforma-se em um verdadeiro mito (TAVORA, 1988). O crítico Maria Pedrosa manifesta essa situação ao afirmar: “A gravura é assim uma fatalidade artesanal [...] A arte da gravura tem algo de arcaico que faz o seu encanto.” (PEDROSA, 1957)

Impregnada dessa dimensão simbólica, e prova única de um exemplar de série, a gravura impõe-se na modernidade como instrumento para a criação artística. Diferencia-se das imagens produzidas industrialmente por meio da particularização das tiragens e dos diferentes estados, segundo o dispositivo da assinatura manuscrita, estratégia de singularização, tradicionalmente própria ao desenho e à pintura. A autoria era identificada

com iniciais gravadas no corpo da imagem, diretamente na matriz. No caso de Albrecht Dürer (1471-1528), era usado um anagrama no lugar da assinatura.

Data de 1961, a fixação das normas que regularam a autoria da obra gráfica, definidas na Convenção de Genebra: assinatura a lápis na margem inferior junto à imagem, à direita do papel. Temos a autoria definida e confirmada pela assinatura.

Associada às concepções estéticas das vanguardas históricas, a gravura artística ganha a dimensão de obra única a ser reproduzida e variada, segundo as necessidades expressivas de seus autores. O valor do múltiplo perde a centralidade na ação do artista gravador. Esse se lança a apropriações cada vez mais livres e audaciosas de procedimentos, incluindo aí misturas de técnicas, como “uma espécie de profusão da raridade” (MELOT, 2002, p. 14), lugar da autoria preservada, marca da gravura na modernidade.

Em um novo estágio de valorização, a gravura no século XX requer para seu reconhecimento como obra de arte o alargamento do conceito de originalidade, por sua vez, atribuído aos desenhos e pinturas, pelas diferentes instâncias do campo artístico. Tal conceito vai se desprender da questão da unicidade, abordagem que, no caso da gravura, limita-se à sua condição e aspectos técnicos. O reconhecimento da gravura original como obra de arte supõe a compreensão da multiplicidade e da pluralidade como modalidades de existência.

Parece solucionada a ambiguidade histórica da gravura, provocada pelos gravadores artistas. Passa então a gravura original a ser confrontada com outros contextos teóricos, integrada ao campo da arte, a partir de sua poética e singularidade. Singularidade construída pela “interconexão no processo criador entre os dois suportes constitutivos da obra e que são o fundamento de sua poética, quer dizer, de seu processo de instauração como obra de arte” (MALENFANT, 2002, p. 18).

Constitui ainda singularidade da gravura, modernamente concebida, o fato dos artistas assumirem o processo de execução da obra, concepção, gravação e impressão da imagem, mobilizados pelo interesse de experimentação por meio da produção de estampas diferenciadas. Nesse

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

contexto, a afirmação de René Berger, sobre as tiragens feitas pelos artistas, permite a resignificação do processo de multiplicação: “A reprodução não é simplesmente um fenômeno de repetição, como sustenta ainda um pensamento que vai buscar suas razões na etimologia ou no hábito. Ela corresponde a um conjunto de operações numerosas e complexas que fazem dela uma produção” (BERNER apud AYALA, 1973). O processo de gravar revela-se então como um ato criativo em todas as suas etapas, nele desdobrando uma marca autoral.

Nessa interconexão dos suportes, a etapa de impressão ganha dimensão conceitual, ela também, colocando em questão as técnicas de multiplicação. Com base nesse entendimento, o gravador inaugura registros de qualidades visuais, processo que se desdobra até a atualidade, engendrando caminhos originais de inter-relação com outras práticas, como a fotografia, a infografia e a impressão, num processo de desconstrução das especificidades dos meios envolvidos. Nicole Malenfant resume com propriedade as exigências que pesam sobre a gravura original, em seu estágio contemporâneo:

A singularidade deve de fato emergir através de uma experimentação estética individual que saberá renovar não somente sua presença material e simbólica mas também suas relações dialógicas no lugar de exposição, lá, onde doravante, a estampa se manifesta como um dos campos de experimentação da arte contemporânea. (2002, p. 19)

Entendemos ser pertinente aproximar as considerações e reflexões trazidas até o momento às manifestações da gravura moderna no Brasil, gravuras geradas “com espírito”. Sua prática engajou procedimentos inéditos, deslocamentos e técnicas tradicionais, buscando recursos que se ajustaram à elaboração de diferentes poéticas.

No Brasil, falar das iniciativas que concorreram para a consolidação da gravura como linguagem expressiva é referir-se ao que foi produzido entre nós, a partir da primeira década do século XX até os dias de hoje. Em séculos anteriores, a gravura aqui produzida restringiu-se às técnicas de reprodução e documentação, numa trajetória afinada à gravura europeia tradicional.

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

Inicialmente, as gravuras documentais dos costumes dos nativos, da flora e fauna tropicais foram realizadas por estrangeiros que aqui passaram recolhendo imagens do novo mundo para publicações europeias. Depois, no século XVIII, por intermédio de alguns padres jesuítas, foram realizados trabalhos de reprodução em metal. Notícias mais precisas situam, no início do século XIX, a existência de gravadores dedicando-se a diferentes técnicas de gravura como metal, madeira e litografia.

Com a vinda da Família Real para o Rio de Janeiro, foram criadas instituições que ativaram a produção local. A Imprensa Régia, o Arquivo Militar, a Estamparia de Chitas e a Real Fábrica de Cartas de Jogar utilizaram os processos mais diversos de gravar. Todavia, sua produção limitou-se a um papel puramente técnico, utilitário, comercial, incluindo ilustrações de faturas e papéis comerciais, matérias publicitárias, além da variante documental. Podemos assim afirmar, que as gravuras aqui realizadas no século XIX cumpriram muito mais uma função utilitária do que estética e, nesse âmbito, os valores buscados concentravam-se numa arte manual, em que a destreza manual e o aprimoramento técnico constituíam fundamentos para a avaliação dos resultados.

Como afirmamos de início, a apropriação da gravura como forma de expressão deu-se em nosso País, em 1914, por Carlos Oswald (Florença, 1882; Rio de Janeiro, 1971), que fora tocado pelas propostas dos movimentos europeus, aqui já referidos, em favor da divulgação de técnicas de gravura como a água-forte, xilogravura e litografia, integradas às propostas plásticas dos artistas. Esse artista envolveu-se no ensino da gravura em metal no ateliê do Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, buscando divulgá-la junto aos artistas das outras linguagens. Lamentavelmente, a compreensão da gravura como um ofício menor estava profundamente arraigada nas mentes daqueles artistas, não tendo sido suficiente a experiência e a oportunidade que Oswald lhes ofereceu para a reestruturação do tradicional entendimento.

O clima de liberdade estética de que gozavam os alunos desse ateliê gerou conflituosas relações dos mestres com a Instituição, cuja diretoria buscava ver garantida a formação do gravador, artesão qualificado para as demandas práticas comerciais. A tensão entre *métier* e meio expressivo

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

acompanhou a ação institucional da Carlos Oswald. Com esse artista iniciou-se a história moderna da gravura entre nós, “uma história de insistências” (DOCTORS, 1984, p. 61), que incluiu outros protagonistas de peso como Oswaldo Goeldi (1895-1961), Lívio Abramo (1903-1992) e Lasar Segall (1891-1957).

O trabalho solitário de tais artistas afirmou o caráter moderno da gravura e a conseqüente renovação conceitual de sua autoria. As obras desses três pioneiros, articuladas dentro dos princípios da estética expressionista, consolidou essa via como uma verdadeira tradição da gravura artística no Brasil. Realidade que explica nossa “tradição moderna” no campo da gravura.

A partir da década de 1950, produziu-se de maneira significativa gravura de arte, em nosso País, fato que está estreitamente ligado à abertura de cursos e ateliês coletivos. Essa ativação e expansão da gravura deu-se em diferentes centros como: São Paulo, Rio Grande do Sul, Pernambuco, tendo o Rio de Janeiro ocupado posição de destaque, centro emergente e irradiador enquanto capital do País naquele período.

A sistematização do ensino da gravura artística constituiu um dos móveis para sua ativação e sua valorização. Várias instituições estiveram envolvidas nesse processo, contribuindo, segundo suas especificidades, para a formação de novas gerações de artistas gravadores.<sup>6</sup> Dá-se a problematização do próprio meio expressivo através de uma livre experimentação.

Uma nova geração de artistas-gravadores superou a figuração tradicional, distanciando-se do realismo e das marcantes contribuições do expressionismo nórdico. São inauguradas outras questões com a possibilidade de experimentação pela gravura. A atualidade da obra gravada criou, nos anos 50 e 60, um território tensionado de disputas estéticas, políticas e institucionais.

A crítica de arte, combatendo ou legitimando o que era feito com a gravura, inscrevia-se no processo de construção histórica dessa linguagem. Aderimos ao pensamento de Pierre Bourdieu, para quem o discurso sobre a obra é mais um momento da própria produção da obra, oportunidade de manifestação de seus sentidos e valores.(BOURDIEU, 1996)

6

Ateliês de gravura da Escola Nacional de Belas Artes (1951); da Escolinha de Arte no Brasil (1952); do Instituto Municipal de Belas Artes (1953); e, antes dos anos 50, do Liceu de Artes e Ofícios (1914) e o Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas, da Fundação Getúlio Vargas (1946).

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

A disponibilidade experimental que acompanhou a ativação da gravura artística, naquele período, promoveu ênfase nos procedimentos técnicos tanto na análise crítica da produção em curso quanto na criação das obras. O domínio técnico procurado pelos artistas-gravadores, por um lado; e a subversão ou deslocamento de certos princípios da tradição gráfica, pensada como *métier*, por outro, atendia a um interesse de ordem estética, da criação artística, abrindo caminhos de revisão dos fins da gravura e a afirmação do perfil de seu autor, nos termos da arte moderna.

Há na crítica de arte, em textos dedicados à gravura, sua afirmação como meio expressivo, linguagem moderna. Todavia, nos mesmos escritos, revela-se um desconforto com o experimentalismo desenvolvido pelos gravadores diante da tradição do *métier*. Constrói-se, assim, um discurso ambivalente. Escapa-lhe que o experimentalismo frutifica no exercício da liberdade que subjaz à criação moderna que, por sua vez, funda uma necessária desconfiança nas habilidades técnicas, dando chances ao questionamento do próprio meio.

Em texto que problematiza os destinos do ensino da arte, Thierry de Duve opõe os termos “meio” e *métier*, esquematizando seus sentidos em perspectivas diferenciadas. Seu pensamento contribui para a compreensão da confusa fronteira em que se situava a crítica à gravura artística, nos anos 50 e 60, no Brasil. Afirma ele: “O *métier* obtém transmissão, o meio obtém comunicação; o *métier* obtém conhecimento, o meio ganha a descoberta; o *métier* é uma tradição, o meio uma linguagem; o *métier* descansa na experiência, o meio fia-se na experimentação” (DE DUVE, 2003, p. 98).

Embora a crítica se mobilizasse em afastar a gravura do puro entendimento de técnica de multiplicação de imagens, questão que não fazia mais sentido, se pensarmos na atuação dos pioneiros aqui citados, oferecia textos atravessados por uma adjetivação e expressões que celebravam o artista diante de seu ofício, como, por exemplo: “apuro técnico”, “refinado”, “integridade da gravura”, “segurança técnica”, “mestria técnica”, “técnica segura”, “leitmotiv da obra”, “seriedade na condição técnica”, “não violação do espírito da gravura”.

Tais evocações buscavam validar a seriedade, a honestidade do artista num discurso em que, por vezes, operava uma desqualificação,

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

sobretudo do processo intuitivo da gravura abstrata. A contrapartida para a apresentação da obra, cujo agenciamento estético lhes escapava, era enfatizar as conquistas técnicas do ofício do gravador, o que garantiria o valor da obra.

No caso dos artistas gravadores abstratos informais, esses promoviam um esgarçamento da ideia de *métier*, acirrando polêmicas relativas ao campo do saber das artes gráficas. A constante evocação do legado da tradição da gravura no âmbito da técnica, realizada pela crítica, trazia subjacente uma desconfiança na natureza dos procedimentos técnicos, expandidos por seus autores.

Os artistas gravadores, buscando potencializar a gravura como instrumento de criação artística, voltam-se para seus próprios elementos constitutivos, descortinando possibilidades e enfrentando desafios na elaboração de suas poéticas. Transformavam as provocações da matéria / da técnica em “acazos significativos” (OSTROWER, 1990, p. 257).

No desenvolvimento do trabalho, o artista percebe elementos e fatos que incorpora à imagem criada. A estruturação da obra é espontânea e não gratuita. Na construção espontânea da obra, na incorporação de “acazos significativos”, e na ação sobre a materialidade da matriz opera-se uma busca de interioridade.

Nos anos 50 e 60, nossa arte apresentava um interesse legítimo pela cultura da subjetividade expandida, da interioridade objetivada na ação sobre a materialidade da obra. Essa é a realidade do artista da tendência abstrata informal. O artista subtrai-se a sistemas de formas pré-existentes de determinada culturaplástica, fazendo da execução de sua obra um registro dos seus processos criativos. Destaca-se o papel organizador da mente inconsciente e dos processos mentais dinâmicos no ato criador.

Tal é o caso da gravadora Fayga Ostrower que cria uma peculiar construção espacial, emprestando musicalidade à sua gravura abstrata. A artista quer “saber” o espaço, sem todavia violar com esquemas simplificados a vitalidade através da qual este se manifesta (TAVORA, 1990). Regida por princípios que lhe são interiores, trabalha no âmbito de uma ordem que se concretiza na adequação a uma vontade de criação.

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

A estruturação de sua gravura se distancia de uma norma plástica. Mas o crítico Mario Pedrosa, ainda que reconhecesse a singularidade operosa de Fayga, faz a seguinte observação a respeito de seu processo de trabalho:

Ela brinca com o acaso como uma gata com o camundongo. Ao criar, Goeldicomete violenta ação intencional; Lívio, um ato material completo em si, desinteressado; Fayga apenas contempla ou sonha, captando ou tirando, como uma Verônica leiga, das coisas sobre que mal roçou, as formas suarentas desse distante contato. Fayga é forte, caminha por si só, sabe o que faz. Mas o seu exemplo não é para ser seguido. (PEDROSA, 1981, p. 103)

No caso da gravura abstrata de Edith Behring, o crítico Clarival do Prado Valladares, reconhecendo a matéria elaborada e requintada como seu fundamento, apressa-se em afirmar: “Nada de incidental, de gratuito ou de propositadamente pouco definido. A laboriosidade de Edith Behring comanda o sentimento intuitivo [...]” (VALLADARES, 1971, p. 9). O crítico afasta da gravura da artista a ideia de pura gratuidade de soluções que obtém com o ácido. Mas os possíveis acidentes de percurso dessa química são contemplados com muito labor, o que não desperta sua atenção. O crítico fixa-se nas questões do ofício do gravador ao qual está associada a noção de labor.

Para uma crítica que, a nosso ver, se situa numa confusa fronteira entre a exigência de uma fidelidade ao *métier* e da atualização dos princípios da criação moderna, a referência a certo estado de maestria parece trazer garantias artísticas às gravuras analisadas. Ao tratar das obras de Roberto De Lamônica, Mark Berkowitz escreve: “[...] um gravador sério não se apresenta ao público sem dominar a técnica, sem transformá-la em instrumento a ser utilizado à vontade” (BERKOWITZ, 1962, s/p). A exploração da matéria da matriz na gravura em metal, processo que demanda libertação de regras rígidas de uso da química do ácido, é compreendida como improvisação, falta de conhecimento. A obra precisa estar fundada “numa lição de ofício e vivência, onde a perfeição da tiragem” possa revelar que o resultado

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

esteja longe da improvisação, como afirma o crítico Walmir Ayala, a propósito da gravura de Marília Rodrigues. (AYALA, 1973, p. 2). Muito frequentemente, espera-se do gravador esse domínio técnico absoluto que reflete o controle do autor sobre a obra. Há uma desconfiança em relação ao caráter experimental na abordagem da técnica gráfica, em proveito de soluções artísticas autorais. A crítica à gravura manteve-se presa à ideia de *métier*, celebrando-a como ofício, o que dificultou uma análise profunda do agenciamento das questões próprias à arte informal, processo vivido por Fayga Ostrower, Marília Rodrigues e Roberto De Lamônica, entre outros.

Com relação ao aspecto da reprodutibilidade, como já afirmamos, o valor do múltiplo perde em muitos casos a centralidade na ação do artista gravador. Esse artista se aventura a apropriações cada vez mais livres e audaciosas de procedimentos, incluindo misturas de técnicas, ou subvertendo o caráter multiplicador do *métier*, “uma espécie de profusão da raridade” (MELOT, 2002, p. 14) marcas da gravura na modernidade.

Lygia Pape, por exemplo, eliminando o “ranço expressionista”, como afirmava, transitou pela experimentação, mais voltada para o processo de exploração da madeira, privilegiando o momento da criação: “Eu utilizava a madeira porque curtia trabalhar com ela e com aquela tinta negra, viscosa e de cheiro suportável.” (PAPE, 1983, p. 44) Muitas vezes, a artista limitou-se a fazer tiragem de, no máximo, duas cópias, subvertendo toda uma postura em relação à gravura. Sua decisão de trabalhar com xilogravura deveu-se ao fato de esse meio responder e atender às suas necessidades expressivas, o fascínio pelo material e pela energia que ele desprende. A artista intuíacerta falência no processo de reprodução.

Segundo Lygia, a repetição da experiência, em si, não acrescentava nada ao seu processo criador. A revitalização da gravura, em Lygia Pape, passa pelo esquecimento de seu caráter multiplicador, característica que a seu ver a aproximaria das séries industrializadas, esvaziadas do frescor da criação. A ação sobre a madeira e a estampagem sobre o papel, espécie de espelho, funcionaram para a artista, mais como um registro da dupla natureza do ser e do não-ser. Tratava-se do registro de uma ausência -- da ação da matriz --, momento no qual as forças imaginantes moldam a matéria. Preocupada com a qualidade orgânica da madeira, Lygia preferiu

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

poupá-la de sucessivas reproduções, a fim de poder obter a luminosidade dos seus poros, elemento fundamental em suas composições. Os veios característicos de cada madeira importavam para o seu trabalho. “Sempre trabalhei no fio da madeira, e procuro deixar o material falar por si mesmo, independente, expressivo por si só” (PAPE, 1975, p. 3), afirmava a artista.

Para Anna Letycia, outra gravadora dos anos 60, com produção e pesquisa relevantes, a matriz também ganha sentidos diferenciados na construção da imagem gravada. Trabalhando com um repertório temático no qual se destacam os caracóis, elementos resgatados de sua infância passada em Teresópolis, no Rio de Janeiro, o metal é fragmentado. Recortada em formas de sínteses de caracóis, as matrizes-formas,- espirais e volutas, vão se prestar a um jogo imaginativo interminável de dinamização do espaço gravado. A cor, a matéria e a exploração de relevos acrescentam sentidos à sua gravura. Seu interesse por seres escondidos, arraigados a terra, constitui a marca de seu temperamento introvertido. Neles sua imaginação se refugia, impondo-se uma autoria. (TAVORA, 1999)

O interesse pelo virtuose, o homem do *métier*, manifestado por significativa parcela da crítica de arte em relação à gravura criou um desencontro de sentidos das obras analisadas com os desejos de seus autores. O tratamento dado à gravura como último reduto da artesanaria, num processo de verdadeira nostalgia, passa muitas vezes, ao largo das conquistas de seus artistas. Autores para além das exigências do ofício do gravador. Situavam-se na exigência moderna de constituir a gravura um meio de expressão artística para o exercício da liberdade de criação por ela proclamada.

### Referências Bibliográficas

ADHEMAR, Jean. Quatro séculos de gravura francesa. *Catálogo Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1959.

AYALA, Walmir. Lição de ofício. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 4/6/1973.p.2.

BERKOWITZ, Marc. De Lamônica – *Catálogo Petite Galerie*. Rio de Janeiro, jul. de 1962, s/p.

BERSIER, Jean-E. *La gravure: les procédés, l'histoire*. Nancy, Berger-Levrault, 1984.

BRUNNER, Felix. *Manuel de la gravure*. Switzerland: Arthur Niggli, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996, pp.196-197.

DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude -- e além. *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/ EBA/UFRJ, Ano X, n.10, 2003.

DOCTORS, Márcio. A insistência da marca. *Revista Módulo* (83), nov. de 1984.

MALENFANT, Nicole. "La singularité du multiple: l'estampe comme oeuvre d'art". In: NORONHA, Jorge de Sousa. *L'Estampe objet rare*. Paris, Ed. Alternatives, 2002.

MELOT, Michel. "La rareté générale de l'estampe". In: NORONHA, Jorge de Sousa. *L'Estampe objet rare*. Paris, Ed. Alternatives, 2002.

PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. (Coleção "Arte Brasileira Contemporânea"), Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

\_\_\_\_\_. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 17/7/1975, p.3.

PEDROSA, Mário. "Fayga e os outros". In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva (Coleção "Debates"), 1981.

\_\_\_\_\_. *Jornal do Brasil*, 4/6/1957.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro, Campus, 1990.

ROGER MARX, Claude. *La gravure originale au XVIIIe siècle*. Paris, Editions Somogy, 1963.

O ARTISTA-GRAVADOR – anos 1950/60: gravura meio de expressão?  
*Métier* como tradição?  
Maria Luisa Luz Tavora

ROUIR, Eugène. *La gravure: des origines au XVIe Siècle*. Paris, Somogy, 1971.

TAVORA, Maria Luisa Luz. A gravura brasileira – anos 50/60 --como um movimento: Gênese de um Mito. *Gavea*, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio, n. 5, 1988, pp.42-56.

\_\_\_\_\_. *A gravura artística contemporânea posta em questão: anos 50 e 60*. Rio de Janeiro, FCS/UFRJ, 1999. Tese de doutorado.

\_\_\_\_\_. *O Lirismo na Gravura Abstrata de Fayga Ostrower*. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ. Dissertação de mestrado.

VALLADARES, Clarival do Prado. Edith Behring e a escola de gravura contemporânea brasileira. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 18/4/1971.

Recebido em 05/04/2016

Aprovado em 26/09/2016