



A CRÍTICA E A GRAVURA ARTÍSTICA – Anos 50-60: entendimentos da experiência informal*

Maria Luisa Tavora

*a gravura, por razões quaisquer, tomou o primeiro plano de nossa vida artística e se fez objeto de discussão.*¹

Ferreira Gullar, 1958

gravura artística abstração informal
conceituações discurso crítico

A crítica à gravura artística, no Rio de Janeiro, nos anos 50-60, tratou-a de forma ambivalente: como meio de expressão, nos termos da arte moderna, e como métier, segundo as exigências da tradição; posição problemática sobretudo quanto às obras informais, expressão trabalhada nos limites da experiência individual que tem no experimentalismo sua condição de elaboração. Essa condição provoca reformulações conceituais que demandam da crítica outro modo de conceber o artista-gravador e sua arte.

Sensível aos acontecimentos que envolveram o campo de produção da gravura artística, o crítico e poeta Ferreira Gullar revela a questão que o motivou a propor e mediar uma “Mesa-redonda pública” no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, de dezembro de 1957 a fevereiro de 1958.² Gullar buscou compreender o momento privilegiado dessa arte nos anos 50, sobretudo a relação estreita entre ensino e prática artística, questão que tocava particularmente a gravura com a criação e ampliação dos núcleos de ensino, no Rio de Janeiro.³ Podemos falar de um surto de produção de gravura, nos anos 50-60, estimulado pelas atividades em ateliês coletivos, que promoviam

ART REVIEW AND PRINTMAKING – 1950-1960: understandings of informal experience | Printmaking reviews in Rio de Janeiro in the 1950s-1960s were addressed ambivalently: as a means of expression, in terms of modern art, and as a métier, according to the prerequisites of tradition; a difficult situation, especially regarding informal works, expression worked on the edge of individual experience that has experimentalism as its creative condition. This condition causes conceptual reformulations requiring a review with a fresh look at printmaker-artists and their work. | printmaking informal abstraction concepts critical discourse

Rossini Perez, *Sem título*, 1961, ponta-seca em preto e branco sobre papel, 59 x 29,5cm
Foto Isabella Matheus, Catálogo Rossini Perez – um passante e duas margens, Estação Pinacoteca, São Paulo, 2013: 39

sua apropriação expressiva nos termos colocados pela arte moderna.

Tal ativação da gravura permitiu a produção de obras que mereceram o reconhecimento de sua qualidade artística através de premiações em salões, bienais, exposições nacionais e internacionais, em textos da crítica de arte. Nesse contexto, a gravura informal constituiu experiência de interesse para o quadro histórico das realizações desse meio expressivo. A crítica de arte com suas análises e avaliações elaborou entendimentos dessa expressão, que buscava reabilitar o mundo físico, marcada por profícuo experimentalismo questionador da própria tradição gráfica.

Nos anos 50-60, no conjunto dos textos críticos que cobriram as Bienais de São Paulo, sobretudo a de 1959 — a chamada Bienal do Informalismo —, dos escritos em catálogos de exposições individuais e de salões e dos periódicos especializados ou não, editados no Rio de Janeiro e em São Paulo, nos deparamos com a elaboração de sentidos para a arte informal tão múltipla entre nós. Neles revelam-se também as incompreensões em face do agenciamento proposto pelos artistas gravadores de uma espacialidade que supera a estruturação racional das formas.

Coube ao artista Theon Spanudis, integrado ao cenário da produção da arte abstrata nesse período, legar-nos um texto de interesse, no qual, diferentemente dos críticos, elabora uma reflexão sobre as manifestações abstracionistas. Identifica a singularidade que elas apresentam, reduzindo o grau de antagonismo entre elas e propondo muitos pontos de convergência. Nesse esforço analítico, Spanudis nomeia “arte das formas” aquela resultante de um controle racional das ideias e das formas, na busca de espacialidade articulada com a geometria. Por outro

lado, propõe a expressão “arte das formações”⁴ para a produção artística movida pelo fluxo da existência, atenta aos acontecimentos e às materialidades que se vão anunciando no próprio ato formativo, questões da tendência informal.

Além da incompreensão do informal pela inadequação do repertório teórico usado, junte-se a essa realidade o fato de críticos centrarem-se numa permanente ênfase no processo artesanal da gravura. Tais análises, ancoradas num contínuo deslocamento para o reduto do específico, não favoreceram o reconhecimento e a inserção das poéticas informais, do âmbito da gravura, nas reflexões sobre a arte abstrata, no Brasil de então.

A problematização da atuação dos gravadores na arte informal esbarra no dilema vivido por parte significativa da crítica que, apesar de acolher e apoiar a inserção da gravura na arte moderna como instrumento de criação, dispersa-se na valorização e no reforço do respeito à tradição do *métier* a ser mantida. Convergem para uma mesma análise considerações sobre a linguagem modernamente pensada e a aplicação ao ofício, herança da tradição. Nessa ambivalência, a crítica operaria numa “confusa fronteira” em suas considerações sobre a gravura como arte.

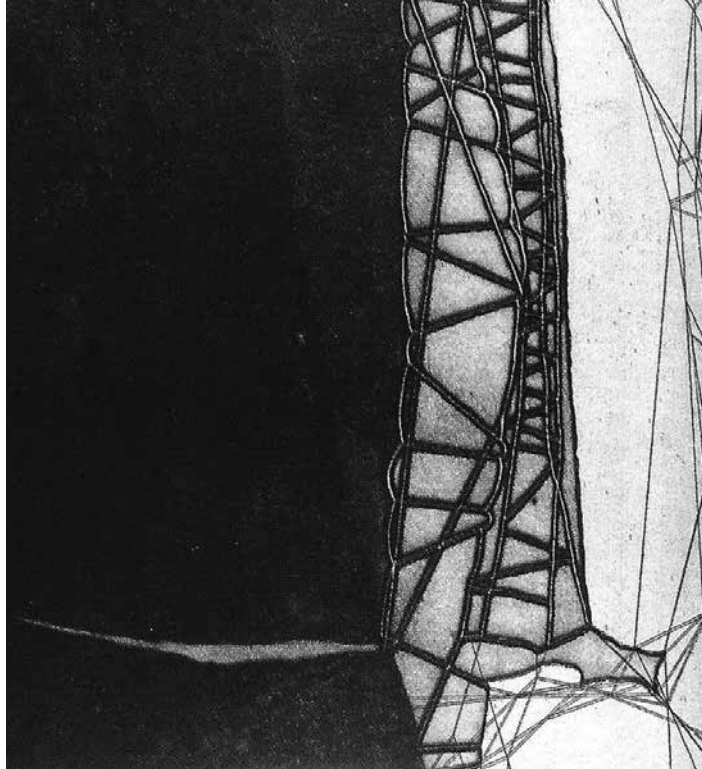
Essa “confusa fronteira,” no entanto, não constitui situação localizada em nossa geografia ou restrita aos anos 50-60, no Brasil. Historicamente, a gravura carrega essa ambivalência inelutável. Em seu processo de maturidade como instrumento de criação moderna, permaneceu, para muitos, como um derradeiro reduto do artesanato, levando seus admiradores a evocar os procedimentos e materiais próprios à faina de execução. A valorização dos resultados técnicos e das habilidades do *métier*, aplicada à gravura identificada como meio de expressão, fundamentou discursos críti-

cos que findaram por criar um desencontro com a produção de artistas modernos. Sofrem com essa abordagem, em especial, as tendências subjetivas nas quais o meio se afirma como lugar da constituição de visão de mundo.

Na Europa, até por volta de 1750, constituiu 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 esta ambivalência inelutável: de uma lado a gravura como meio técnico para a reprodução de obras de arte e, por outro, um meio técnico para criar obras de arte.

Data do século 19 a formação das Sociedades dos Aguafortistas (1862) e dos Pintores Gravadores Franceses (1889), interessadas em destacar cada vez mais as possibilidades expressivas da gravura, através das técnicas mais tradicionais da madeira e do metal. O mundo artístico europeu incorporava a gravura original como linguagem, campo criativo e de expressão.⁵

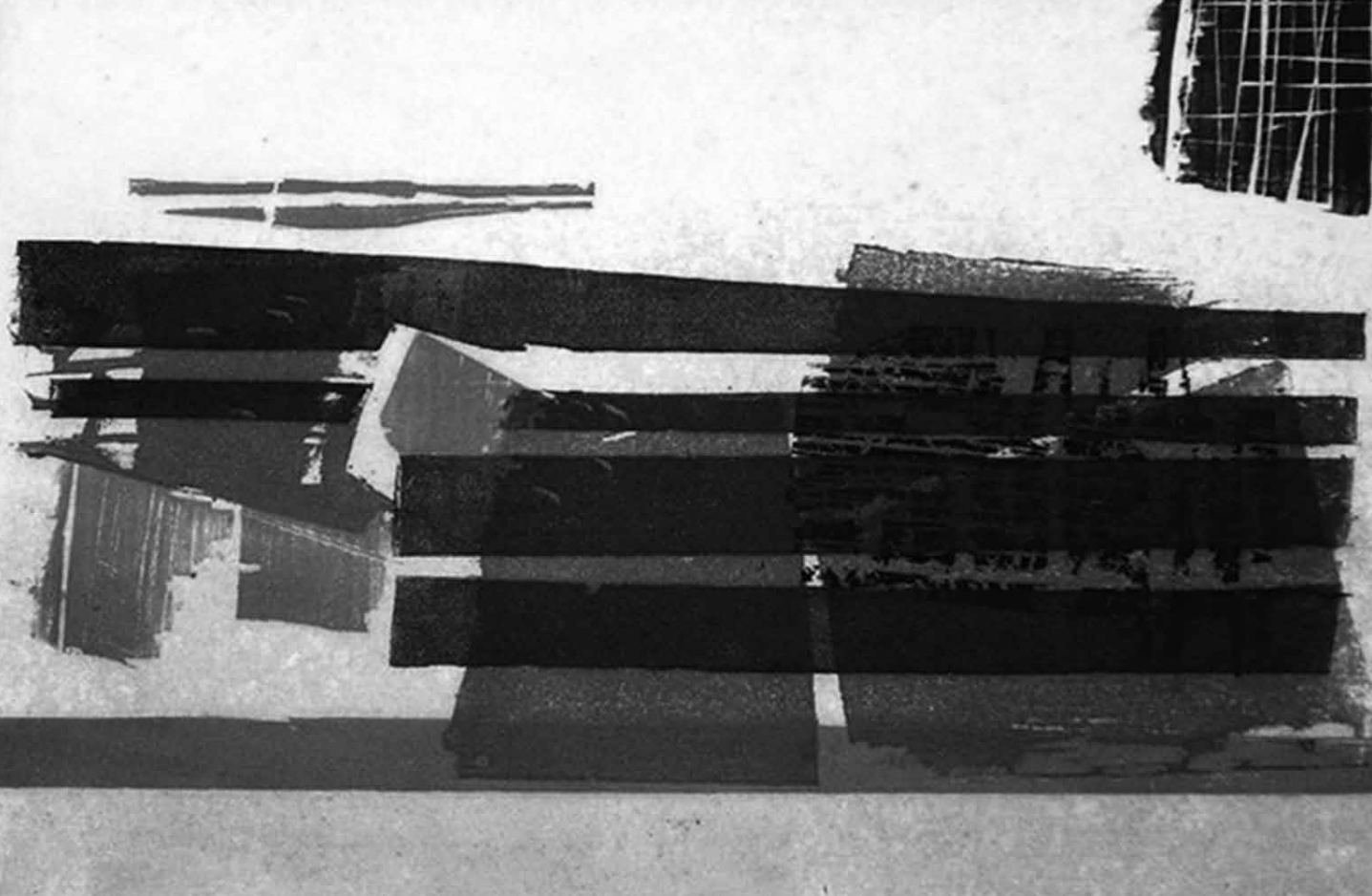
Para a crítica de então, a incorporação do caráter expressivo passou a constituir algo à parte: “gravam água-forte com espírito”.⁶ O século 19 registra significativa produção de gravura — dez mil por ano, 30 por dia —, produção partilhada entre as duas categorias — *métier* e meio — similares em sua 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 dar pelas técnicas da água-forte e da litografia. Todavia, o público



Roberto de Lamônica, *Sem título*, sem data, água-forte, relevo e água-tinta em preto e branco, 44,5 x 43,5cm
Coleção Mônica e George Kornis
Foto Antônio Caetano, Catálogo Mostra Rio Gravura, Espaço dos Correios. Rio de Janeiro, 1999: 26

não compreendia a gravura dos pintores. “Todo mundo preferia, a estes ensaios ‘inábéis’, as gravuras de reprodução, no espírito das do século 18”,⁷ oportunidades de oferecer, por exemplo, um virtuoso trabalho artesanal com o buril, técnica mais seca e de execução mais demorada.

As gravuras “com espírito”, tidas como “ensaios inábéis”, frustravam no público as expectativas de reforço da tradição técnica provocando divórcio entre o gravador-artista e o público. Todavia, em um mundo que desbancou o artesanato em face do interesse crescente e imperioso pela industrialização da imagem, os pintores possibilitaram sobrevivência à gravura, articulando as antigas técnicas de reprodução, incorporando-lhes caráter reflexivo, desenvolvendo pesquisas, encontrando



Fayga Ostrower, 5827, xilogravura em cores sobre papel de arroz, 35 x 50cm
Prêmio Bienal de Veneza, 1958, coleção da artista
Foto Haroldo Durão

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 responderiam 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".⁸

Os gestos do gravador e sobretudo os do impressor, porém, com entintamentos e tiragens sofisticadas, continuaram a fascinar os críticos e apreciadores, que os tomam 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 do gesto primário e primordial. Gesto arcaico transformado em mistério que habita ainda a estampa original moderna. Transforma-se em um verdadeiro mito.⁹ O crítico Mário 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."¹⁰

Impregnada dessa dimensão simbólica, mas 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 através da particularização das tiragens e dos diferentes estados, segundo o dispositivo da assinatura manuscrita, estratégia de singularização, tradicionalmente própria ao desenho e à pintura.

Associada às concepções estéticas das vanguardas artísticas, a gravura original ganha a dimensão de obra única a ser reproduzida e variada segundo as necessidades expressivas de seu autores. O valor do múltiplo perde a centralidade na ação do artista gravador, que se lança a apropriações cada vez mais livres e audaciosas de procedimentos, incluindo misturas de técnicas, “uma espécie de profusão da raridade”,¹¹ marca da gravura na modernidade.

Em nova etapa de valorização, a gravura no século 20 requer para seu reconhecimento como obra de arte o alargamento do conceito de originalidade 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 a sua condição e aspecto 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”.¹²

Constitui ainda singularidade da gravura modernamente concebida o fato de muitos artistas assumirem todo o processo de execução da obra, concepção, gravação e impressão da imagem, mobilizados pelo interesse de experimentação pela produção de estampas diferenciadas. Nesse âmbito, a afirmação de René Berger sobre as tiragens feitas pelos artistas permite a ressignificação 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.”¹³ O processo de gravar revela-se ato criativo em todas as suas etapas.

Nessa interconexão dos suportes, a etapa de impressão funda-se e ampara-se conceitualmente, colocando em questão as técnicas de multiplicação. A partir desse 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 mediante uma experimentação estética individual que saberá renovar não só sua presença material e simbólica, mas também suas relações dialógicas no lugar de exposição, onde, doravante, a estampa se manifesta como um dos campos de experimentação da arte contemporânea.*¹⁴

Procede aproximar as considerações e reflexões trazidas até aqui 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. Nos anos 50-60, trabalhando a expressão nos limites da experiência individual, deu-se a contribuição dos artistas-gravadores no campo da arte informal no Brasil. Condição de elaboração das obras nessa tendência, o experimentalismo provocou a reformulação e ampliação dos meios e fins da gravura, arranhando a tradicional função da matriz e do papel-suporte, propondo a comunicação a partir do registro do gesto livre do artista, da exploração das possibilidades da cor e da materialidade do meio. Nesses termos, a arte informal afasta-se das utopias e exigências programáticas além de não sucumbir às exigências de comunicação impostas pelo mercado. Torna-se oportuna a declaração de Roberto De Lamônica, artista-gravador atuante no período em questão, cuja obra amplia e revela a natureza do suporte papel como coadjuvante da criação:

Sempre achei que o papel não era apenas o suporte, background da gravura, superfície que recebe a imagem. Ao contrário, era parte viva, a textura, o espaço, a dimensão da gravura. Acentuando este aspecto, passei a utilizar o papel como parcela ativa da imagem em criação. Integrando-a de dentro, do fundo à forma. O papel tem vida própria, existência, não pode, portanto, funcionar apenas como receptáculo.¹⁵ (grifo da autora)

Na produção de sentidos para a abstração informal, caminho de gravadores como De Lamônica, críticos atuantes do período mantêm-se na histórica ambivalência de abordagem, na confusa fronteira, aqui postulada. Conciliam em suas análises sobre o informal exigências contraditórias de pura lealdade às convicções do métier e do exercício

da descoberta das potencialidades do meio. São duas faces de um mesmo discurso, a primeira descansando na experiência da tradição e a segunda fiando-se na experimentação propiciadora à descoberta e à elaboração de uma linguagem.¹⁶

Quirino Campofiorito, crítico que acolhia positivamente “um abstracionismo consciente”,¹⁷ estabelece a diferença entre pintura, escultura e a gravura moderna na busca do sentido criador. Situa de antemão para a gravura, a criação e a técnica de execução como esferas distintas e independentes. Para ele, no caso da pintura e da escultura, elas são levadas não só a “uma quebra total da concepção estética mas também a uma revolução total da técnica, dos materiais, da função do objeto-quadro, do objeto-escultura”, que findam por afetar o sentimento em sua execução. Todavia, a seu ver, na gravura moderna, os processos de execução na madeira como no metal são mantidos pelo artista contemporâneo através da fidelidade ao aprendizado do ofício “com a mesma segurança de outra”, não diferindo dos processos da tradição a não ser pelos recursos mecânicos que possibilitam as tiragens. Tal questão é apresentada pelo crítico como vantagem para a gravura, sobretudo em sua relação positiva com o público, que estranharia as soluções da pintura e escultura.¹⁸ Em sua reflexão, o entendimento de que técnica e expressão se informam mutuamente na criação da obra não é considerado pelo crítico.

Além de Quirino Campofiorito, situam-se na problemática fronteira, críticos como Antonio Bento, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, Clarival Valladares, Walmir Ayala, Jaime Mauricio, Mário Barata, Walter Zanini, Marc Berkowitz, José Roberto Teixeira Leite e Jacob Klintowitz, que, ao elaborar entendimentos da experiência informal, revelam-se sensíveis ou refratários a essa manifestação na gravura artística.

Porque aderimos ao pensamento de que são “as obras que engendram os critérios e não o inverso”,¹⁹ vimos buscando identificar a partir de quais questões a crítica à gravura informal (situada de antemão na confusa fronteira por nós apontada) foi sensível a seu agenciamento próprio e acomodou seu olhar às propostas dos artistas, recriando as obras, construindo sentidos e definindo um lugar para essa tendência na arte brasileira dos anos 50-60. Concordamos com Pierre Bourdieu quando afirma, a propósito da relação do intérprete com a obra de arte, que “o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seus sentidos e de seu valor”.²⁰ A seu ver, a obra é feita muitas vezes em função dos que se debruçam sobre ela, movidos por “interesse material ou simbólico em lê-la, classificá-la, decifrá-la, comentá-la, reproduzi-la, criticá-la, combatê-la, conhecê-la, possuí-la”.²¹ Nesses termos, o processo de produção de valor das obras, dar a conhecê-las no campo próprio de seu funcionamento implica para a crítica o alargamento do ato criativo original do artista.

O discurso crítico sobre a abstração informal derivado da produção gráfica, que foi significativa no Rio de Janeiro no período focalizado, permite uma aproximação do legado histórico dessa experiência pelo conhecimento das questões que atravessaram os múltiplos entendimentos, percepções e (re)criações que ela mobilizou. Os fragmentos das análises críticas, aqui articulados, são explorados nessa perspectiva. Com quais conceitos se apropriaram da gravura informal?

Diante das obras abstratas de 1958 de Fayga Ostrower, ano de sua premiação na Bienal de Veneza, destacou Aníbal Machado, que se tratava de “um novo espaço plástico”, posição que considerou a presença de outra sorte de conceitos a animar suas obras:

*Do entrelaçamento de linhas e equilíbrio de planos nasce então – realidade plástica de formas irreais – esse mundo ainda “não colonizado pelos sentidos”, que é o que nos abre a arte de Fayga. São arquiteturas do Invisível. Vê-las em demorada contemplação é deixar que se instaurem em nosso espírito as imagens de um mundo que amanhece além do nosso alcance visual.*²²

É de interesse também para nossas considerações o texto escrito em 1959 por Antonio Bento, defensor da abstração informal, situando o “novo espaço plástico”, definido por Aníbal Machado, como resultado da procura de outros métodos de criação:

*Cabe ainda notar que a arte informal possui também a sua estrutura própria, se assim se pode dizer, a qual se levanta no novo espaço pictórico criado, graças à força proveniente das massas, de velocidade oriundas da mancha, da cor livre e dos signos carregados de dinamismo.*²³

Antonio Bento, ao tratar da arte de George Mathieu por ocasião de sua exposição no MAM-Rio, em 1959, compreendeu o quanto a velocidade de execução fazia parte do fenômeno criativo, articulando sentido para a improvisação à maneira do que se passa com o jazz, gênero musical que se estrutura no próprio ato de sua execução, a partir de uma linha melódica deliberada. A seu ver, a obra informal possui estrutura e formulação deliberada, comandada por uma motivação interior, muitas vezes tributária do automatismo da ação, como no caso do artista francês. Segue sua análise, considerando pouco pertinentes as “objurgatórias dos que combatem a suposta desordem da abstração”.

Recorrendo ao fato histórico da rejeição à pintura impressionista, acusada pela crítica “clássica” de ser pintura sem “estrutura”, Bento alerta: “O tempo encarregou-se de mostrar o erro e a puerilidade de tais apreciações. É o que também acontece hoje com os informais, que são alvo de acusações e de remoques semelhantes.”²⁴ Urge assinalar que, embora manifestações de arte informal, as pinturas de Mathieu e as gravuras ou aquarelas de Fayga Ostrower são lugares distintos de temporalidades, tensão e leveza, estruturadas pela intuição.

No âmbito da gestualidade estruturante da arte informal, Walter Zanini analisa as gravuras dos anos 60 de Rossine Perez e revela entendimento da obra como lugar de mobilidade do ser, inserindo-se nos fluxos de sentidos que atravessam essa tendência:

*Na dosagem apurada de luz e sombra (...) almeja [Rossine Perez] como que uma vibração de uma energia em expansão. Sua produção recente, nutrida por um sangue mais denso, coloca-se sob o signo dionísíaco e explora as possibilidades dos movimentos gráficos gestuais, em ininterrupto agitado. A pesquisa amadurece, complica-se, apaixona-se. Luz e sombra (...) multiplicam-se em interferências recíprocas. A mensagem, conservando uma aura de intimidade quase confidencial, sensibiliza-se dramatizando-se.*²⁵

Enquanto Zanini revela-se sensível a uma singularidade da abstração informal, em que o individual assume também a face de seu tempo histórico, Mário Pedrosa, por seu lado, interessado em fundamentar a relação arte e comunicação, registra em 1957 que, “levados pela senda do borrãoismo”, os artistas informais (por ele sempre identificados como “tachistas”) querem “oferecer-se ao público”, “querem ser comunicados,

e o são, em geral”. Para ele, o que deve importar é a “intercomunicação” (grifo de Pedrosa), e, nesse aspecto, afirma “A comunicação tachista é só num sentido. O público pode ver que há ali um cidadão fazendo caretas ou se estorcendo, quer dizer, um caso particular a ser tratado”.²⁶

Embora no mesmo artigo Pedrosa tenha chamado a atenção do leitor para o fato de que “A arte moderna rompe, realmente, com velhos cânones artísticos consagrados e exige, por isso mesmo, do espectador, uma compreensão mais ativa que a arte tradicional (...) pode exigir”, seu texto não revela a compreensão de que a expressão sensível e intuitiva na tendência informal constitui impulso gerador da obra de arte, solicitando outro modo de conceber a arte e suas relações. A obra resulta não mais um espaço como “entidade geométrica”, mas como “dimensão da vida”.²⁷ Tal entendimento explica as espontâneas técnicas empregadas pelos artistas informais que buscam “realizar visual e tatilmente o dinamismo profundo da existência”.²⁸

Outra questão de interesse para a gravura informal diz respeito ao uso de procedimentos técnicos, conhecidos ou criados pelo artista na estruturação de sua poética. Esse experimentalismo finda por ampliar os meios e estender os fins da gravura, problematização levantada, por exemplo, pela ampliação da função da matriz e do papel-suporte, como realizada por De Lamônica, na exploração de sua materialidade.

Nesse âmbito, José Geraldo Vieira reconhece mudanças ao destacar a notoriedade de Fayga “nessa arte difícil, que já não tem nada a ver mais com o desenho inscrito em suporte e que, aos poucos, adquiriu autonomia não só técnica e artesanal como foros de linguagem outra que não a caligráfica”.²⁹ Mário Pedrosa, sensível à gravura de Isabel

Pons, chama atenção para seu processo de gravar, que incluía não só a superposição das matrizes mas sua justaposição: chapas recortadas e congregadas em novas composições ressurgindo em novas gravuras com relevos. Para o crítico, “sua técnica é função inseparável (...) de sua expressão (...) amadurecimento no plano da criação. (...) em nenhum momento a resultante deixou de ser esteticamente justificada”.³⁰

As matrizes recortadas e a articulação dos fragmentos foi um dispositivo, “esteticamente justificad(o)”, para artistas-gravadores além de Fayga Ostrower e Isabel Pons, como Anna Bella Geiger, Marília Rodrigues, Thereza Miranda, Roberto De Lamônica, entre outros. Para eles, a *matriz-forma*, justaposta ou superposta, possibilitou a exploração da cor, variações e transparências, estruturação do espaço, incorporação da superfície do papel-suporte à imagem criada. Para outros, como Anna Letycia e Rossine Perez, ensejou o encontro do volume – *chapa sem cor* – espaço dinamizado pela luz, espaço “sólido, delineado com uma força que lhe confere uma quase tridimensionalidade”.³¹

Amplia-se a presença da gravura, de sua materialidade expressiva, ultrapassando o preto e branco como suas possibilidades gráficas originais, na elaboração de uma espacialidade para além do domínio puramente visual, particularmente experimentado pela tendência informal.

Nos relevos de Rossine Perez há um apagamento de certos gestos arcaicos da ritualística da tradição gráfica em prol de um silêncio histórico. Há um deslocamento da memória do ofício, dimensão simbólica que pesa sobre a gravura artística moderna. Retomando Walter Zanini, “uma aura de intimidade quase confidencial sensibiliza-se”,³² buscando a profundidade como fato revelador.

O experimentalismo e a conseqüente liberdade da gravura artística, nos anos 50-60, foi compreendido por muitos dos críticos aqui citados como um processo de busca e ajuste às necessidades expressivas dos artistas. O entendimento da arte informal, entre outras formulações, seria “um novo espaço plástico”, um mundo para além do “alcance visual”, “uma aura de intimidade quase confidencial”, “vibração de uma energia em expansão”, movimentos “sob o signo dionisíaco”, “arquiteturas do invisível.”

Todavia, a “confusa fronteira” criou territórios textuais relegando a múltipla e complexa produção informal a “uma moda cosmopolita”, a “uma onda internacional”, a “uma aventura do grafismo autônomo”, a “um falso virtuosismo, truques e subterfúgios”, a “doçuras femininas”, a uma “sensibilidade feminina”, (observando aqui que o termo feminino traduzia “facilidades” técnicas), a um “maneirismo abstratizante”, a um “glutônico amor à substância”, a “facilidades de efeitos inesperados”, a um puro “malabarismo.” Seriam, então, *ensaios inábeis*?

Sabemos que muitas análises e definições que a gravura informal recebeu, praticamente desqualificando-a, encobriam e adensavam profundas disputas teóricas, luta pela validação e legitimação dos posicionamentos críticos que defendiam uma ordem racional para a criação artística. Seria necessário para a compreensão dessa questão indagar: Por que não podíamos ser informais? As respostas não caberiam nos limites deste texto; ficam como provocação para outra empreitada.

Não foi sem sentido o alerta de Antonio Bento sobre exigências da arte abstrata que pesavam sobre os seus críticos. Escrevendo, em 1958, sobre Leon Degand (1907-1958), crítico europeu que acabara de falecer, nosso crítico referiu-se a sua ação

apaixonada e polêmica pela arte abstrata e seu empenho em prol da renovação da crítica de arte. Para Degand, o crítico “deveria também mudar de técnica, de metodologia e de linguagem, acompanhando o progresso das artes visuais em nossa época”. Bento destaca o apelo de Degand para que “a terminologia da crítica (...) se renovasse de modo a distinguir-se daquela usada no século 19 e no começo do modernismo”.³³

Bento bem sabia que era preciso abordar com teorias e vocabulário apropriados as gravuras abstratas de nossos artistas, feitas “com espírito”!

NOTAS

* Este artigo, com inclusões, é um desdobramento da comunicação apresentada no XXXI Colóquio do CBHA, realizado no Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, em 2011.

1 Gullar, Ferreira. Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 26 jan. 1958: 3.

2 Iniciado no primeiro domingo de dezembro, o debate contou com oito depoimentos publicados na seguinte ordem: Oswaldo Goeldi, Fyga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel Valença, Iberê Camargo, Marcelo Grassmann e Lívio Abramo. Sobre o assunto, ver Tavora, Maria Luisa Luz. Mesa-redonda pública: ideias sobre a gravura brasileira 1957-1958. *Revista Interfaces*. Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1995: 41-53; e *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 50-60*. IFCS/UFRJ, Tese (doutorado), IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 1999: 265-284.

3 Em 1951, na Escola Nacional de Belas Artes; em 1952, na Escolinha de Arte do Brasil; em 1953, no Instituto Municipal de Belas Artes. Àquela altura já se tinha a informação da criação do Atelier Livre

do MAM-Rio, que viria a ser inaugurado em 1959.

4 Spanudis, Theon. Arte das formas e arte das formações. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 23, 2011: 135-143.

5 Fizeram parte dessas sociedades artistas como Manet, Daumier, Jongkind, Dégas, Pissarro, 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, Jean-E. *La gravure: les procédés, l'histoire*. Nancy: Berger-Levrault, 1984: 312. Em 1963, esta última sociedade contava com 25 membros titulares gravadores, entre os quais Johnny Friedlaender e Stanley William Hayter, artistas cuja presença foi relevante no processo de ativação da gravura nos anos 50-60, no Brasil. O primeiro deu o curso inaugural do Ateliê do MAM-Rio, em 1959, quando também expôs. O segundo, além de expor no mesmo Museu, em 1957, publicara em 1949, com segunda edição em 1966, *New ways of gravure*, livro que muito circulou em meio a nossos gravadores dos anos citados.

6 Adhemar, Jean. Quatro séculos de gravura francesa. In *Catálogo Bienal de São Paulo*, 1959:186.

7 Idem, *ibidem*:187.

8 Melot, Michel. La rareté générale de l'estampe. In Noronha, Jorge de Sousa. *L'Estampe objet rare*. Paris: Ed. Alternatives, 2002: 10.

9 Sobre o assunto ver: 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, Rio de Janeiro, n.5, 1988: 42-56.
- 10 Pedrosa, Mário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1957.
- 11 Melot, op. cit.: 14.
- 12 Malenfant, Nicole. La singularité du multiple: l'estampe comme oeuvre d'art. In Noronha, op. cit.: 18.
- 13 Apud Ayala, Walmir. Lição de Ofício. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 jun. 1973.
- 14 Malenfant, op. cit.: 19.
- 15 De Lamônica, Roberto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1974.
- 16 Ver a respeito De Duve, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude – e além. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.10, 2003: 92-105.
- 17 Campofiorito, Quirino. Exposição de Vera Mindlin. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1956.
- 18 Campofiorito, Quirino. Brasileiros: Bienal do México. *O Jornal*, Rio de Janeiro, jun. 1958.
- 19 Jimenez, Marc. *O que é a estética?* São Leopoldo: Unisinos (Coleção Focus 3), 1999: 387.
- 20 Bourdieu, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996: 196.
- 21 Bourdieu, op. cit.: 198.
- 22 Machado, Aníbal. Documento datilografado. Prefácio para o catálogo de exposição de Fayga Ostrower no MAM-Rio. Rio de Janeiro, jun. 1958.
- 23 Bento, Antonio. A arte de Mathieu. Suplemento Dominical do *Diário Carioca*., Rio de Janeiro, 8 nov. 1959: 3.
- 24 Idem.
- 25 Zanini, Walter. Cópia de folder não identificado. Setor de documentação MAM-Rio. Paris, 1961.
- 26 Pedrosa, Mário. Comunicação em arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 nov. 1957.
- 27 Argan, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988: 74.
- 28 Argan, op.cit.: 98.
- 29 Vieira, José Geraldo. Salas especiais nacionais. Fayga Ostrower. *Habitat*, São Paulo, n.65, 1961: 49.
- 30 Pedrosa, Mário. Isabel Pons. Sala Especial. *Catálogo*, VII Bienal de São Paulo, 1963: 115-117.
- 31 Mauricio, Jaime. A gravura de Ana Letícia Quadros. II Bienal Nacional de Artes Plásticas GAM, n.17, 1968: 32.
- 32 Zanini, op. cit.
- 33 Bento, Antonio. Leon Degand. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 29 maio 1958: 7.

Maria Luisa Tavora é doutora em história social/IFCS/UFRJ com pós-doutorado realizado na École des Hautes Études en Sciences Sociales/Paris; professora de história da arte/EBA/UFRJ na graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais; pesquisadora da história da gravura brasileira no século 20, com artigos publicados sobre o assunto; organizadora da série *Gravura hoje: depoimentos*, 3v., publicada pelo Sesc-RJ; membro do CBHA, da Abca/Aica e da Anpap; co-editora da *Arte & Ensaios*; pesquisadora do CNPQ.