

O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio – 1959/1969 projeto pedagógico de atualização da linguagem

Maria Luisa Luz Tavora

O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio, criado em 1959, firmou a gravura em metal como instrumento de criação artística. Inaugurado por Johnny Friedlaender e, posteriormente, sob a orientação de Edith Behring, constituiu, nos anos 60, um braço forte do Museu em seu projeto pedagógico de consolidação da arte moderna no Brasil.

Arte moderna, ensino de gravura, Friedlaender, Edith Behring.

O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio, inaugurado no dia 6 de maio de 1959, integrou-se ao conjunto das idéias fundamentais da proposta de criação do Museu de Arte Moderna, na então capital do país. O vínculo profundo entre produção e ensino norteou a luta pela implantação e aceitação da arte moderna. Postulados renovadores do ensino de arte no Brasil foram colocados em prática não só no ateliê de gravura como também nos núcleos de pintura e escultura que passaram a funcionar no Museu. Na cartilha dos fundadores do MAM-Rio, constava, desde 1948, o empenho didático para consolidar a arte moderna. A criação desse ateliê, cujo papel nas artes gráficas brasileiras se firmou por suas atividades nos anos 60, insere-se na história da lenta trajetória pelo conhecimento do modernismo no Brasil.

Essa pretendida missão didática pode ser observada e está evidenciada nos diferentes discursos em prol da criação de uma sede própria para o MAM-Rio. Urgiam a teorização e a discussão do modernismo e a conseqüente reorganização das bases para a formação atualizada do artista. A Escola Nacional de Belas Artes – Enba debatia-se em lenta e sofrida transição para absorver os postulados modernos. O espaço para tal foi então ocupado com a criação do MAM, investindo-se em duas frentes simultâneas: em primeiro lugar, a proposta do conhecimento da produção moderna brasileira, através de exposições, reaproximando assim o artista do público e incluindo nesse processo o intercâmbio com a arte internacional; em segundo lugar, a criação de um centro de ensino alternativo à Enba, capaz de colocar em pauta as rupturas das vanguardas modernas.

Fundado em 1948, por iniciativa de Raimundo Castro Maia, o MAM funcionava, precariamente, no último andar do edifício do Banco Boa Vista, no Centro do Rio,¹ cedido por seu proprietário, Thomaz Pinto da Cunha Saavedra, o barão de Saavedra – lugar privilegiado, para o qual Portinari pintara, naquele ano, *A primeira missa no Brasil*. A ampliação do acervo através de doações e o projeto de dinamização de suas funções, entre elas a de ensino, forçaram a mudança para outro espaço, também em caráter provisório. Em 15 de janeiro de 1952, iniciou-se nova fase para o MAM, acolhido, graças ao apoio recebido do ministro da pasta, dr. Simões Filho, no pavimento térreo do edifício do Ministério da Educação, marco da modernidade da arquitetura brasileira. Com sua vocação didática reforçada, a inauguração das novas instalações foi marcada pela exposição das obras premiadas na Bienal de 1951 e do acervo do próprio museu, mostra significativa da nova arte. Faziam parte da gestão de 1952, além de Raimundo de Castro Maia, figuras de prestígio como San Thiago Dantas, Niomar Muniz Sodré, Carmen Portinho, Walter Moreira Salles, entre outros.

Nessa sede adaptada nos pilotis do prédio do MEC, o Museu deu prova de grande fôlego, abrindo uma grande exposição, em 23 de abril daquele ano, com 52 artistas brasileiros² selecionados pelo júri formado por críticos, artistas e intelectuais de destaque como Antônio Bento, Santa Rosa, Mário Pedrosa, Mário Barata e Flávio de Aquino. Além dessas exposições, os cursos de pintura de Ivan Serpa e Milton Goldring, e de modelagem com Margaret Spence, realizados inicialmente no edifício do Ipase, ofereciam alternativas do livre aprendizado da arte.

Rossine Perez
Sem título, 1958
água-forte e água-tinta.
48 x 32cm
Fonte: *Gravura - Arte brasileira do século XX*, São Paulo: Itau Cultural, 2000
Foto: Romulo Flaldini

Paralelamente ao trabalho e às atividades organizadas pelo MAM, sua diretoria mobilizava-se para garantir-lhe sede própria. Grande parte das manifestações favoráveis a essa iniciativa justificavam a utilidade do MAM como o lugar da possível demonstração de "progresso artístico brasileiro no terreno das artes plásticas".³ A iniciativa da fundação do Museu fora de Raimundo Castro Maia, mas toda a vitalidade da instituição naquele período deveu-se a Niomar Moniz Sodré e a Paulo Bittencourt. Os rumos que o Museu tomaria por mais de uma década após sua criação, imprimindo dinamismo à vida cultural da cidade, frutificaram pelo empenho do casal. Com seu prestígio, Niomar obteve do prefeito João Carlos Vital, a doação do terreno do Calabouço, no aterro de Santa Luzia, que circundava a avenida Beira-Mar. Além disso, conseguiu a indicação do arquiteto Eduardo Reidy, premiado na Bienal de 53 e diretor de urbanismo da prefeitura, para projetar o novo prédio do MAM.

O trabalho de Niomar Sodré teve no *Correio da Manhã* canal garantido de publicidade. Paulo Bittencourt, seu marido, pertencia ao grupo proprietário desse jornal – que naqueles anos gozava de grande prestígio – e buscou envolver políticos, administradores, empreiteiros, empresários, pessoas influentes, em clara estratégia de troca de favores, semelhante à de outros meios de comunicação do Rio e de São Paulo. Caracterizava o momento certa afinidade entre controle de órgãos de imprensa e propensão ao patrocínio artístico.

Estrategicamente bem-amparada, a ação de Niomar atingiu seus objetivos. Em 9 de dezembro de 1954, foram iniciadas as obras para a sede própria do MAM, com o lançamento da pedra fundamental, realizado pelo presidente João Café Filho, em cerimônia que contou com a presença do prefeito Alim Pedro e inúmeras autoridades, empresários e banqueiros. Era clara a reorganização de papéis na política de desenvolvimento nacional, cuja divisão de tarefas refletia a cooperação entre os setores privado e público. Quatro anos depois, em 17 de janeiro de 1958, deu-se a inauguração parcial da nova sede (os 10 mil metros quadrados da obra total seriam entregues em 27 de setembro daquele ano), cerimônia presidida por Juscelino Kubitschek, presidente da República e membro do Conselho do MAM, cujo discurso explicava as razões pelas quais se entregava à cidade primeiramente o bloco escola:

... este Museu não será apenas um mostruário passivo, uma coleção de finas produções escolhidas entre o que de mais expressivo e original tem criado a arte de nosso tempo. Será também, e essencialmente, uma escola. Muito significativamente, começou-se este conjunto pelo edifício destinado à Escola de Criação Artística. Pretendeu-se equipar o país com a urgência que o nosso desenvolvimento cultural e econômico reclama, de uma instituição em moldes modernos, capaz de incentivar a atividade criadora, pelo preparo técnico e intelectual de alta categoria. Uma escola de nível universitário (...) 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 desenvolverá entre nós.⁴

Em seu discurso, JK referia-se ao projeto de uma Escola Técnica de Criação, de nível superior, nos moldes da Bauhaus, capaz de qualificar os artistas brasileiros para a concepção de formas novas, próprias à indústria nascente. Com os projetos educacionais do MAM, aderiu-se à proposta de Walter Gropius de reconduzir a classe dirigente a seus deveres sociais, refletindo o conceito doutrinário de que "a arte é um fazer que se cumpre inteiramente na esfera social".⁵ A direção do MAM empenhou-se na implantação da Escola Técnica de Criação, promovendo cursos nos quais professores e profissionais europeus, vindos da Escola de Ulm apresentaram métodos de desenvolvimento cultural.⁶ Todavia, carente de recursos, o MAM buscava junto ao governo do Estado da Guanabara parceria para a concretização de tão avançada escola artística. Em 1962,⁷ foi criada, na Secretaria de Educação e Cultura, a Escola Superior de Desenho Industrial, em que o tão sonhado curso a ser implantado no MAM teve início em 1963, por empenho especial de Flexa Ribeiro, então secretário de Estado da Educação e Cultura do governo de Carlos Lacerda.

Ateliê livre de gravura: "a menina-dos-olhos do Museu"

As circunstâncias e os interesses envolvidos na instalação da sede própria do MAM concorrem para melhor compreensão do papel desempenhado pelo ateliê de gravura no âmago desse projeto de consolidação da arte moderna. Na estrutura inicial do Museu não constava o ateliê de gravura, embora desde 1957, ano do

retorno da gravadora Edith Behring de Paris, sua criação já estivesse acertada.⁸ Só em maio de 1959 o espaço foi inaugurado, com curso ministrado pelo gravador franco-alemão Johnny Friedlaender (1912-1992) no período de 6 de junho a 8 de outubro.

A história da construção e montagem desse ateliê está estreitamente ligada a Carmen Portinho, engenheira civil responsável pelas obras da nova sede e diretora executiva adjunta do MAM, desde 1952, cargo que exerceu laboriosamente por mais de 10 anos.⁹ Mulher do arquiteto Eduardo Reidy, autor do projeto da nova sede do Museu, Carmen Portinho deslocou-se até Paris, a fim de buscar diretamente com Friedlaender as informações necessárias à montagem do ateliê. A partir de 1957, Reidy passou a contar também com a artista Edith Behring para os acertos técnicos finais.

A oportunidade que o MAM-Rio ofereceu montando e equipando da forma mais completa um espaço específico para a produção de gravura foi sem precedentes na área artística. Não se estabeleceu nenhum limite às sugestões recolhidas junto aos especialistas, conforme salientou Carmen Portinho:

Niomar gostou muito e autorizou gastar tudo, fazer tudo, gastar o que precisasse naquele ateliê que acabou virando a menina-dos-olhos do Museu (...) o ateliê de gravura devia sair uma coisa perfeita. Pelo menos, para aquela época no Brasil, saiu!¹⁰

O aspecto material do ateliê é destacado por todos que o freqüentaram quer orientadores ou alunos. Rossine Perez, gravador e assistente de Edith, que acompanhou de perto a montagem do espaço, lembra:

... o material veio: os vernizes, os papéis, os feltros, tudo que fosse necessário para o funcionamento. Tinta, sobretudo tintas! porque não havia a tinta de impressão. A que os gravadores utilizavam era de uma fábrica francesa de produtos de arte gráfica, mas não era específica para o talho-doce. Nós conseguimos imprimir com o que havia mas o resultado não era bom (...) Eu tive que mudar a maneira de gravar para me adaptar à nova tinta que era de uma facilidade enorme para a tiragem. Você imprimia de outra maneira. Usava as bordas do papel, você não as escondia, pois os outros papéis... era vergonhoso mostrar, um papel ordinário!¹¹

Para Anna Letycia, aluna e posteriormente assistente de Edith, que já experimentara gravura com Goeldi, na Escolinha de Arte, e com Iberê Camargo, em seu ateliê no Instituto Municipal de Belas Artes, o impacto não foi menor:

Quando eu vi o ateliê do MAM montado, esse era o oposto de tudo o que eu tinha visto na vida; mesas de aço inoxidável, pia de aço inoxidável, móveis, mapotecas feitas especialmente para guardar gravura! Prensas francesas que funcionavam maravilhosamente bem!¹²

Marília Rodrigues, aluna da primeira turma regular, bolsista do MAM pós-curso inaugural, assinalou a importância daquela oficina tão bem montada:

O MAM funcionava como espaço cultural. Era limpo, bonito. No ateliê, você tinha instrumentos franceses belíssimos! Papel francês à vontade. Os instrumentos eram de propriedade do Museu, mas você usava as coisas da melhor qualidade. Você aprendia muito bem porque, além de bons professores, você tinha material da melhor qualidade.¹³

O próprio Friedlaender, que, embora a distância, participara do esforço de adequação do espaço do ateliê do MAM, surpreendeu-se com a realidade física que aqui encontrou: gaveteiros brancos, armários para guardar roupas, além de torneiras com jatos especiais. Tudo fora pensado. Todo o material específico adquirido para a montagem da oficina¹⁴ devia-se às negociações de Niomar Sodré com a Unesco, por intermédio do embaixador Paulo Berredo Carneiro, representante brasileiro em Paris. Devido à grande divulgação a respeito da montagem desse ateliê, a procura foi grande. Conforme previsto, formaram-se quatro turmas que ocuparam pela manhã e à tarde o novo espaço de trabalho. O prestígio de Friedlaender atraiu gente de todas as camadas sociais, pintores, gravadores e pessoas que não pretendiam ser gravadores, mas queriam tomar conhecimento da gravura.

A criação do ateliê e o início de suas atividades correspondiam ao anseio geral de definir para a gravura o *status* de linguagem moderna, somado-se ao interesse maior de proporcionar condições para o trabalho nessa área. A obra e o trabalho que Goeldi realizava na Escola Nacional de Belas Artes, desde 1951, eram provas da busca que se assentava na reformulação do conceito de artista-gravador.

Friedlaender, um ilustre convidado

Mestre de Edith Behring, vinha de longa formação em arte. Nascido em Pless, na Silésia, em 1912, cedo interessou-se por arte, inscrevendo-se na Academia de Belas Artes de Breslau, onde teve oportunidade de estudar com Otto Müller, artista expressionista. Familiarizou-se também com a nova pintura realista através da orientação de Karl Mensej. Aos 18 anos transferiu-se para Dresden, cidade do grupo expressionista Die Brücke (A Ponte), onde expôs com jovens artistas. Nessa fase, 1930-32, dedicou-se quase exclusivamente à gravura, dando continuidade às experiências com água-forte e litografia iniciadas ainda em Breslau. Sua vida incluiu o drama dos que se opuseram ao regime nazista: passagem por diferentes campos de concentração. De Dresden, fugiu em 1935 e iniciou peregrinação por vários países, na tentativa de escapar à perseguição nazista. Iniciada a Segunda Guerra Mundial, Friedlaender foi enviado ao campo de concentração de Meslay-du-Maine. Sucessivas transferências de cidades desviaram-no de sua atividade artística, retomada após a retirada das tropas alemãs de Paris.

Na capital francesa, em 1949 e junto com o burilista Albert Flocon, montou um curso no Atelier de l'Ermitage, voltando a dedicar-se inteiramente à gravura. O espaço era considerado uma das mais importantes oficinas para a impressão de gravuras com prensa manual e estava sob a direção de George Leblanc. Desde 1845, todos os grandes nomes de mais de um século de gravura confiaram a impressão de seus trabalhos à equipe do Atelier de l' Ermitage. (187, Rue St. Jacques). O curso iniciado por Flocon e Friedlaender incluía teoria e prática da gravura, além do desenho. Em publicação do ateliê, em 1950, eles definiram uma proposta moderna para a formação de futuros gravadores:

Nada se aprende que não seja sabido e nada é sabido se não for vivido. Todo ensino, para ser válido, deve então fazer reviverem as experiências adquiridas e estimular o gosto pela pesquisa, liberado de encontrar o que já existe; ele deve proceder de um método de investigações vivas e não de um sistema de leis mortas.¹⁵

Muito rapidamente, esse ateliê tornou-se referência internacional para aqueles que se interessavam pela

gravura contemporânea. Vários brasileiros lá estiveram antes e depois da vinda de Friedlaender ao Brasil, em 1959, entre eles Maria Leontina, Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Leda Watson, João Luiz Chaves, Mário Carneiro, Sérvulo Esmeraldo, Henrique Oswald, Rossine Perez e Edith Behring. Referindo-se ao período em que lá estiveram, todos sempre mencionam a liberdade com que trabalhavam. Liberdade que era pressuposto das tendências com as quais Friedlaender tivera contato, desde o início de sua formação, como o expressionismo alemão, e, em especial, em fase posterior, ligada ao abstracionismo expressivo, campo da chamada arte informal.

A gravura de Friedlaender inicialmente figurativa esteve sempre marcada pela herança expressionista, em tratamento que traduzia a angústia e o sofrimento em traçado irregular e nervoso. Revela um mundo fantástico, estranho, insólito, irreal, em que mulheres, pássaros, gatos, cavalos e plantas são carregados de drama, e cria uma rede nervosa que testemunha a angústia do homem do pós-guerra. Em sua obra, Friedlaender explora as possibilidades de uma relação mais expressiva e existencial com a matéria. Conhecedor profundo de seu *métier*, possuía técnica fantástica e apresentava gravura refinada, empregando águas-tintas superleves e com muitas cores, o que causou estranheza entre nossos gravadores, acostumados à gravura negra, trágica e pesada. O convite a Friedlaender criou polêmica no meio artístico brasileiro, reticente quanto ao destaque atribuído ao gravador europeu que, todavia, gozava de grande prestígio na Europa, participando de significativas mostras, com obras em importantes acervos institucionais e como júri em diferentes bienais de gravura.

Aluna do curso inaugural, Anna Letycia comenta o processo de trabalho de Friedlaender, razão do desconforto entre os gravadores, no Rio:

A gente via como ele trabalhava, o que fazia quando tinha um problema de cor. Era uma corzinha na chapa, o que a gente com uma formação ortodoxa do Iberê (para quem cada cor tinha que ter uma chapa) não ousava. Hoje em dia todo mundo faz! Mas aquilo foi para o Goeldi e para o Iberê, uma

coisa! O mesmo em relação ao deslocamento da chapa, na hora de imprimir, o que dá um efeito maravilhoso (...) Quando ele foi fazer a exposição dele... deu pra gente ver. Não era "truque" que ele fazia, mas o Goeldi dizia que era truque. Não era truque, ele lançava mão de efeitos não gravados, ele lançava mesmo. Tanto para o Goeldi quanto para o Iberê aquilo tinha que ser gravado.¹⁶

O debate sobre a gravura

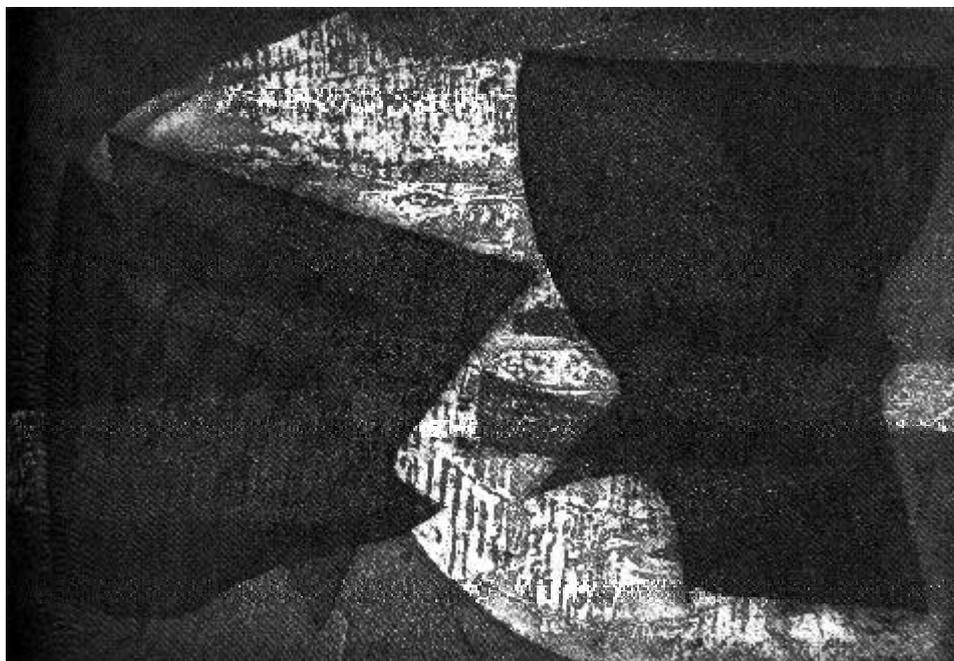
É interessante observar que a simples notícia da vinda de Friedlaender para o curso inaugural, anunciada desde 1957, contribuiu para a mobilização de críticos e artistas quanto ao debate sobre a gravura. A perspectiva da existência de mais um espaço para o ensino da gravura, linguagem que estava merecendo destaque naquele final de ano,¹⁷ abria discussão pública, coordenada por Ferreira Gullar, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, de dezembro de 1957 a fevereiro de 1958. Esse debate contou com depoimentos de oito gravadores¹⁸ e, em seu conjunto, orientou-se segundo três pontos básicos: o papel e a importância da gravura para as artes plásticas brasileiras, o fazer da

gravura e a formação do artista gravador. Em relação a este último ponto, o debate reduziu-se ao ensino técnico, criando a oportunidade de criticar e avaliar os processos de trabalho e a sistemática de ensino de Friedlaender, de quem se tinha notícias por intermédio de brasileiros que freqüentavam seu ateliê em Paris.¹⁹

Orientação de Edith Behring

Com o retorno do gravador Friedlaender à Europa, Edith Behring (1916-1996) assumiu a frente dos trabalhos no ateliê do MAM, contando com a assistência de destacados gravadores e ex-alunos da própria oficina: Rossine Perez (1959-61); Anna Letycia (1961-63 e 1965-69); Milton Ribeiro (1960-61); Roberto De Lamônica (1963-65); José Assumpção Souza e Walter Gomes Marques (1964-71).

Por uma década, a orientação do ateliê pautou-se por dupla preocupação: de um lado o severo e metódico aprendizado das técnicas tradicionais da gravura. Por outro, a liberdade, a exploração de novos procedimentos técnicos adequados às necessidades expressivas dos artistas. Esses pontos, enfatizados



Edith Behring
Sem título, 1968
água-tinta, 39,8 x 33,2cm
Fonte: *Gravura - Arte brasileira do século XX*, São Paulo: Itaú Cultural, 2000
Foto: Romulo Fialdini

por Edith Behring, fizeram parte de sua formação com Friedlaender, em Paris, onde permanecera quatro anos. O tratamento dessas questões, o equilíbrio entre técnica e criação, tornara-se preocupação dominante na rotina das atividades do ateliê, conforme explica a artista:

O desenvolvimento industrial abre novos horizontes ao desenvolvimento de todas as artes plásticas. O conceito de que a gravura deve ser limitada às técnicas tradicionais já não é válido. Puristas e inovadores terão igual oportunidade de aplicar técnicas adequadas à sua sensibilidade e criação intelectualizada.

Todos os grandes da gravura foram inovadores no seu tempo também no domínio da técnica, limitados apenas à restrição dos materiais disponíveis na época, sua genialidade se manifestando pela atividade criadora, mas não se ativeram à técnica, certamente admirável, dos artesãos de sua época, copistas da obra alheia.²⁰

A visão contida em suas palavras, com destaque para a gravura como campo plausível de experiências plásticas, permeou o trabalho realizado nesse ateliê no período de sua atuação. A formação dessa artista dera-se dentro da problemática da arte moderna. Aluna de Guignard, de Portinari e Lucio Costa no curso de Licenciatura de Desenho, realizado no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, Edith teve oportunidade de assessorar Guignard em Belo Horizonte, na Escola Parque, estendendo sua participação de 1944 a 1950. Na Fundação Getúlio Vargas foi aluna de Axel Leskoschek. Na gravura em metal foi iniciada por Carlos Oswald. Seus mestres foram todos artistas que participaram da transformação da arte brasileira. Em 1953, partiu como bolsista para Paris, frequentando o ateliê de Friedlaender, experimentando outras formas de abordagem da gravura artística, num clima de completa liberdade de criação, como sempre fez questão de assinalar.

A proposta do ensino artístico moldado na liberdade de criação foi sempre reconhecida como um dos pilares da consolidação da gravura artística, nos anos 60, questão para a qual concorreu o ateliê do MAM. Na exposição de 1963, o crítico Anibal Machado, diante dos 63 trabalhos apresentados por seus 16 alunos-artistas, forçosamente reconhecia a atualização do

binômio “domínio da técnica e liberdade de criação” destacados por Edith Behring quando da primeira exposição. E para isso chamou atenção:

A arte de gravar e suas diversas técnicas são ensinadas ali não para que os alunos repitam automaticamente a lição de seus orientadores, senão para permitir a cada um a revelação de seu mundo próprio, mediante a busca e o encontro das formas que o exprimam. Esse tem sido o sábio critério de Edith Behring.²¹

A pluralidade na orientação, dentro de uma visão contemporânea da gravura, foi assegurada durante os 10 anos de existência do ateliê, sob a orientação de Edith, num processo de substituição dos antigos professores por seus alunos. Com todas as contradições ali vividas, próprias a um espaço de ensino, o ateliê do MAM-Rio deu curso a experiências artísticas modernas que findaram por reativar a gravura em metal, provocando discussão e debate sobre a natureza e os fins dessa linguagem.

A discussão sobre o suporte invadiu o campo gráfico por meio de diferentes abordagens. Na prática atualizada da gravura, a fragmentação da matriz empreendida por Anna Letycia, Isabel Pons, Rossine Perez, De Lamônica, entre outros, permitiu a reordenação do espaço gravado e sua exploração num raciocínio modular, serial, no qual a parte assumia fundamentalmente uma nova relação com o suporte branco. Liberada dos limites, a matriz vê ampliada e transformada sua função. Além de suporte para um jogo interminável de formas, ela própria assume formas, em nova estruturação. As matrizes passaram, em muitos trabalhos, a coincidir com as estruturas essenciais, “matrizes-formas”. A possibilidade do lúdico impõe-se. O branco obtido não a partir de intervenção na chapa, mas por sua ausência. Criava-se a “não-gravura”. Os suportes tradicionais foram rompidos por diferentes formas artísticas, num movimento de abertura de possibilidades criativas. Na arte brasileira, os limites dos suportes vinham sendo abordados por artistas como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica, entre outros. A gravura integrava-se a uma preocupação pontual nos anos 60.

O tratamento da cor como elemento estruturador da imagem é outro aspecto que mereceu atenção dos artistas desse ateliê. Na tradição da gravura, a utilização da

cor fora sempre cercada de cuidados. No Brasil, Carlos Oswald fizera uso da cor pela primeira vez em 1910, o que apontava para um tratamento moderno da técnica. Goeldi, outro grande pioneiro moderno, explorou-a sempre manifestando o receio de que a sedução da cor subtraísse de suas imagens a tensão e o caráter expressivo propostos. Edith e Anna Letycia, por exemplo, iniciaram por tons neutros, telhas, verdes, azuis profundos, marfins, harmonizando-os em suas composições. Thereza Miranda, Marília Rodrigues e Isabel Pons afastaram-se também da dominante de tensões em preto-e-branco. Anna Bella Geiger trabalhou com vermelhos intensos. A cor sempre justificada em cada poética.

A abordagem da matéria – sua exploração não mais como elemento hostil a ser dominado e sim como oportunidade de expansão do universo interior – caracterizou trabalhos saídos do ateliê. As possibilidades da revelação da matéria (transformada) exerciam ação sobre a imaginação, passando a constituir o germe da obra. Tratava-se de reabilitar o mundo físico, explorando a objetividade dos sentidos. Nesse aspecto, mais que a pintura, nos anos 50/60, a abstração de natureza matéria revelou-se através da gravura em metal. Pode-se afirmar que o ateliê assumiu responsabilidade ponderável

na veiculação da produção da abstração informal e expressiva, no Brasil e no exterior, com exposições itinerantes que afirmavam essa tendência na gravura.

Todas as questões que marcaram a produção desse ateliê, como a discussão sobre o suporte, a liberação da cor, a ênfase na exploração da matéria, a opção pelos caminhos da abstração, ancoravam-se na visão da arte enquanto lugar de aventura pessoal do artista, visão legada pelas experiências das vanguardas modernas.

O polêmico encerramento das atividades do Ateliê livre

Em meados de 1969, o MAM-Rio passou por reformulação que reestruturou seus cursos, contando nesse processo, com a presença marcante do crítico Frederico Moraes. Carmen Portinho, em 1966, deixara o Museu, sendo substituída pelo diretor executivo Maurício Roberto, cuja diretora adjunta, Madeleine Archer, imprimiu novos ares à orientação do ensino da instituição. A proposta do novo grupo voltava-se para a integração curricular, com a participação dos alunos inicialmente em vários ateliês, espécie de ciclo básico, incluídas aulas dos cursos de História da Arte e de Análise Crítica.



Anna Letycia
Tatus, 1961
água-forte e água-tinta,
32 x 52cm
Fonte: *Gravura - Arte brasileira do século XX*, São Paulo: Itau Cultural, 2000
Foto: Romulo Fialdini

A mudança de orientação repercutiu imediatamente na frequência aos ateliês, abalada também pelo custo das mensalidades, que incluía todos os cursos a serem freqüentados. Foi descaracterizada a natureza do ateliê de gravura, até então espaço livre para aprendizes e profissionais, que se serviam de sua infra-estrutura, o que provocou o afastamento dos que se interessavam especificamente por essa linguagem. Edith Behring e Anna Letycia pediram também afastamento da orientação do ateliê por divergir dos rumos propostos para aquele espaço de ensino.

A luta de Edith pela manutenção do Ateliê livre de gravura, nas mesmas condições em que fora inaugurado, vinha esbarrando, há algum tempo, na questão financeira, obstáculo real e antigo que durante a gestão de Carmen Portinho fora sempre driblado. A manutenção do curso fora assegurada por mensalidades altas. Todavia, o ateliê era deficitário desde 1961, não trazendo lucros ao MAM, como acontecia com outros cursos.²²

A atuação dinâmica de Carmen Portinho até 1967, permitira a convivência "desconfortável" com o déficit real do ateliê, minimizado pelos ganhos relativos à divulgação das atividades do MAM mediante o intercâmbio de exposições que se estabeleceu com a Europa, os Estados Unidos e a América Latina, e com a escolha de gravadores para ministrar cursos e divulgar a gravura brasileira em palestras.²³ Carmen discordava da visão de prejuízo ao Museu trazido pelo ateliê e, diante das reclamações do setor financeiro, argumentava:

*O ateliê de gravura não dá prejuízo, o ateliê de gravura é que chama a atenção de todos os artistas, professores, de todo o mundo para o Museu. Quando se fala do Museu, lembra-se logo do ateliê. Nós já pagamos uma publicidade, ela vem sozinha. Eu acho que não é só o dinheiro, o metal que vai contribuir para o Museu, é também a fama deste ensino no Museu.*²⁴

O ateliê tornara-se ainda o elo de uma bem-sucedida relação cultural com a América Latina. Inúmeros bolsistas paraguaios, uruguaios, chilenos e argentinos eram patrocinados pelo Itamaraty. Todavia, a realidade do MAM em 1969 não suportava mais a situação deficitá-

ria. Chegara ao fim uma etapa importante das atividades ali desenvolvidas que mereceu reconhecimento dos interessados pela gravura moderna:

*As atividades de ensino e pesquisa em arte desenvolvidas no ateliê de gravura do MAM-Rio, sob a direção de Edith Behring, lograram não apenas promover um significativo desenvolvimento de uma linguagem gráfica de expressão nacional, como também promover sua projeção e reconhecimento internacional. Esta experiência coletiva de trabalho em gravura, levada a cabo por artistas de inegável valor, é, consensualmente reconhecida como uma das mais importantes da história recente da arte brasileira.*²⁵

Ao proporcionar contato intenso dos artistas com a gravura em metal, o Ateliê livre do MAM deu um passo importante na afirmação da gravura como instrumento de criação artística. Concorreram para tal as prerrogativas da liberdade moderna franqueadas a seus aprendizes. A experiência coletiva com a gravura frutificou, e o ateliê tornou-se um marco dessa afirmação. Produziu-se, discutiu-se e divulgou-se naquele espaço a gravura moderna, cumprindo o ateliê, de forma dinâmica, seu papel no conjunto dos ideais partilhados e perseguidos pelos criadores do Museu de Arte Moderna.

Maria Luisa Luz Tavora é professora de História da Arte na Escola de Belas Artes/UFRRJ nos cursos de Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Doutora em História Social (História e Cultura) IFCS/UFRRJ, estuda e pesquisa a gravura artística contemporânea no Brasil.

Notas

1 Edifício projetado por Oscar Niemeyer, construído em 1948, na praça Pio X, 118-A.

2 Participaram da exposição os gravadores Darel Valença, Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Poty Lazaroto, Vera Assunção e Yllen Kern, este último premiado com a xilogravura *Peixes*. Ainda em 1952, no dia 5 de julho, foi organizada a exposição "Goya e a Gravura Espanhola dos séculos XVIII, XIX e XX", patrocinada pela Embaixada da Espanha. Nas atividades que gravitaram em torno dessa exposição, incluiu-se a palestra de Fayga Ostrower sobre gravura, seus processos técnicos e sua história.

3 *Boletim do MAM* n. 4, janeiro 1953: 9.

4 *Boletim do MAM* n. 16, janeiro 1958.

5 Argan, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Presença, 1990: 20.

- 6 Desde 1953 surgiu a idéia de tal Escola. Max Bill, antigo aluno da Bauhaus, em Dessau, após participar do júri da Bienal de São Paulo, passou pelo Rio de Janeiro e, ao tomar conhecimento do projeto da nova sede do MAM, sugeriu que nele se criasse uma escola nos moldes da Escola Superior da Forma de Ulm, da qual, naquele momento, era diretor. A direção do MAM, além de manter contatos sistemáticos com Max Bill encomendou a Tomás Maldonado, professor daquela instituição e seu diretor a partir de 1956, uma proposta de currículo para a Escola de Criação. Em 1959, de 20 de agosto a 16 de setembro, foi oferecido o curso de Comunicação Visual, estando à frente, além de Maldonado, na parte teórica, o artista Otl Aicher, diretor da Seção de Comunicação da Escola de Ulm, orientando a parte prática.
- 7 Decreto n. 1.443 de 25/12/1962.
- 8 Edith Behring afirma que foi na Europa que a idéia tomou corpo, num contato que teve com Niomar Sodré. Sobre o assunto ver Ferreira, Heloisa Pires e Tavora, Maria Luisa (orgs.) *Gravura Hoje: depoimentos*, vol. 1, 1995: 75. Sobre a preparação da vinda de Friedlaender, ver ainda no arquivo do MAM, as cartas n. 2.799, 2.684 e 2.832, e a carta n. 2.713, na Pasta de Movimento de Despesas no Exterior.
- 9 Carmen Portinho foi sócia fundadora do MAM desde 1948. Tornouse diretora executiva adjunta do Museu a partir de 1952, afastando-se em 1967 para assumir a direção por mais de 10 anos, da Escola de Desenho Industrial, criada a partir da Escola Técnica de Criação planejada para o MAM.
- 10 Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 21/2/97.
- 11 Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 25/3/97.
- 12 Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 8/4/97.
- 13 Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 16/9/96.
- 14 Rossine Perez listou o seguinte material importado: vernizes; cera negra; cera branca; verniz mole; a remorder (para rolo). Tochas para enfumaçar; roletas (diversos grãos); raspadores; brunidores buris (sortidos, com e sem cabo); pontas (com e sem cabo); tornos de mão; compassos; cabos adaptáveis; carvões para polimento; pedras de amolar; rolos de gelatina e couro; tintas de impressão talho-doce (preta e em cores); papel Rives para impressão em dois tamanhos 50x65 e 45x56cm. *Carreio da Manhã* Itinerário da Artes Plásticas, 27/5/59.
- 15 Flocon, Albert e Friedlaender, Johnny, *Exemplaire* n. 1, 1950 (tradução da autora).
- 16 Letycia, Anna, depoimento à autora. Rio de Janeiro, 8/4/97.
- 17 O ano de 57 garantiu destaque à gravura através de vários acontecimentos – a morte de Lasar Segall e uma posterior retrospectiva no Ibirapuera, incluindo sua produção gráfica; a realização do "Salão Para Todos de Gravura" no MEC; a exposição de litografia do curso de Darel Valença, na Escola Nacional de Belas Artes; a premiação desse 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 a Retrospectiva de Lívio Abramo, realizada no MAM-Rio acompanhada de debate entre Fayga, Goeldi, Abramo, Darel, Anna Letycia e outros – que se somam à preparação do ateliê do MAM-Rio. Vale destacar a didática mostra de Rossine Perez, em maio de 57, na Petite Galerie, acompanhada de fotos, com verbetes bem concisos, oferecendo aos visitantes oportunidade ímpar de conhecimento da técnica de gravura em metal, a água-forte.
- 18 A participação foi na seguinte ordem: Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel Valença, Iberê Camargo, Marcelo Grassmann e Lívio Abramo.
- 19 Sobre o assunto ver Tavora, Maria Luisa Luz. Mesa-redonda pública: idéias sobre a gravura brasileira 1957/1958. Revista *Interfaces* Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1995: 41-53.
- 20 Behring, Edith. Ateliê de Gravura do MAM. Apontamentos: gravura em metal. Documento manuscrito s/d, acervo Marilene Behring.
- 21 Machado, Anibal. *Catálogo* MAM-Rio, out. 1963.
- 22 Valor do semestre letivo: Cr\$ 2.850,00 dividido em duas parcelas, uma de Cr\$ 1.500,00 e outra de Cr\$ 1.350,00. No relatório financeiro de 1969, o déficit provocado pelo ateliê era de Cr\$ 62.100,00. Cursos que traziam lucro para o MAM: Teoria Composição e Análise Crítica: Pintura livre; Pintura Infantil; Técnica da pintura; Composição para Pintura e Desenho e Artes Gráficas.
- 23 Anna Letycia: 1961/PUC/Santiago/Chile e 1968 Fundação Guaysamin/ Quito/ Equador; Rossine Perez: 1960/Instituto Brasil-Bolívia, La Paz e EBA/Lima/Peru, 1965/Cooperativa dos Gravadores Portugueses/ Lisboa/Portugal; Iberê Camargo: 1960/Centro de Artes e Letras de Montevideu; De Lamônica: 1961/EBA/ Lima /Peru, 1962/PUC/ Santiago/ Chile e Universidade do Chile, 1964/ Escola de Arte de Minneapolis; José Assumpção de Souza: 1965/Centro Cultural Brasil-Bolívia, La Paz; Isa Ademe: 1968/Instituto Cultural Uruguaio-Brasileiro/Uruguai; José Lima: 1970/EBA, Lima/Peru.
- 24 Portinho, Carmen. Depoimento à autora. Rio de Janeiro, 21/2/97.
- 25 Kornis, George. Acervo Gráfico MAM, Ateliê do MAM:1959-1965, *Catálogo* Uerj 25/6/92.