

MESA-REDONDA PÚBLICA^(*) : IDÉIAS SOBRE A GRAVURA BRASILEIRA - 1957/58

Maria Luiza Luz Távora
Professora do Mestrado de História da Arte
Escola de Belas Artes
UFRJ

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

(Ferreira Gullar) 1/1958

Este texto pretende apresentar e esboçar uma análise sobre as idéias a respeito da gravura brasileira contemporânea, presentes no debate promovido pelo Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, o SDJB, conduzido pelo poeta e crítico Ferreira Gullar, no final dos anos 50.

Segundo Alberto Dines, "*jornalismo e historiografia são primos - quando se pratica um deles com proficiência, chega-se, inevitavelmente, ao outro.*" (2)

Dentro dessa perspectiva, destacamos a importância do trabalho realizado por Ferreira Gullar, ao conduzir um debate reunindo artistas expressivos e coletando destes depoimentos que constituem fonte privilegiada para o estudioso da história de gravura brasileira.

Seu trabalho confirma a importância do jornal que oferece elementos indispensáveis à investigação histórica. Na condição de efêmero, voltado ao dia-a-dia, o jornal pertence, no entanto, a um outro tempo, o da memória da sociedade. Preocupado em dar conta da investigação e exposição de circunstâncias, o trabalho jornalístico insere-se também numa perspectiva para o futuro. Percebendo oportunidades, buscando ser necessário, o jornal

(*) Termo usado por Ferreira Gullar ao referir-se ao debate (JB, 12/1/58).

(2) (1986) p. 19.

assume papel imprescindível de espelho e miragem da sua audiência ou caricatura e ideal de seus leitores.

A organização imediata dos depoimentos, a seleção das opiniões dos personagens atuantes no cenário da gravura brasileira, realizada pelo crítico, permite-nos, passadas quase quatro décadas, um mergulho neste material, revelador de questões que fundamentaram o discurso e o trabalho dos artistas abordados.

A relevância deste acontecimento é marcada pela presença da arte nos periódicos, fato não muito comum e menos ainda tratando-se de problemas que envolviam a gravura, linguagem pouco conhecida e por vezes desprestigiada no amplo campo de produção plástica.

A compreensão mesma do fato - o destaque à gravura no cenário artístico brasileiro - deve ser precedida pelo conhecimento de outros acontecimentos, no âmbito da imprensa, que acreditamos de importância para uma apreensão mais clara do problema.

Nos fins dos anos 50, sob a direção da Condessa Pereira Carneiro, empreende-se uma revolução gráfica e editorial no Jornal do Brasil. O SDJB foi a mola inicial de transformações no JB que se estenderam e foram absorvidas em outros jornais brasileiros.

Essas transformações prendiam-se ao contexto nacional de modernização,

acentuado no pós-guerra. Estava em pauta o abandono do Brasil arcaico e sua inserção nas vias do desenvolvimento, na busca de independência econômica e de autodeterminação. Era a busca de uma nova imagem.

O período de vida do SDJB - 1956 a 1961 - corresponde exatamente ao quinquênio desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek.

Na busca de uma imagem moderna, o Jornal do Brasil contaria com o trabalho de Amílcar de Castro, artista mineiro engajado às propostas concretistas que, na Europa, buscaram uma relação possível entre a arte e as exigências da sociedade industrial.

Sintomáticas de uma postura desenvolvida posteriormente e assumida pelo Suplemento Dominical do JB - espaço do debate em questão -, as mudanças editoriais e gráficas, levadas a cabo por uma equipe de jornalistas e intelectuais, resultaram de uma atitude crítica em relação à produção estética e cultural do País.

No caso do Suplemento Dominical, desenvolveu-se uma preocupação evidente de compreensão dos movimentos artísticos contemporâneos, e de manifestação de um espírito crítico. Aracy Amaral, remetendo-se ao trabalho realizado no SDJB, afirma: *"estas reflexões são um testemunho evidente de um nível intelectual hoje talvez perdido em nossos veículos de divulgação."*⁽³⁾

(3) *Etapas da Arte Contemporânea* (1985) - Este livro, por exemplo, é fruto do trabalho de Ferreira Gullar à frente da página de artes plásticas do SDJB. São textos que tratam das raízes históri-

cas da arte neoconcreta, publicados semanalmente naquele periódico.

O estudo desse debate - consciente da problemática que o envolve - constitui, de nossa parte, o reconhecimento da atuação e contribuição da imprensa escrita para os estudos históricos.

As transformações buscadas pelo Jornal do Brasil são relevantes para a compreensão do debate da gravura que se dá, justamente, emoldurado pelo processo de mudança do periódico. A presença da arte, como rezam os postulados racionalistas das vantagens artísticas, estava diluída no cotidiano do homem. A qualidade gráfica tornou-se um instrumento de uma relação aproximativa do jornal com seu público. No pano de fundo do processo, a ação criativa do artista, articulando relações na sociedade moderna. Não nos deteremos aqui em apresentar os detalhes desta ação de Amílcar de Castro.

Se o Jornal do Brasil tornou-se o lugar de uma relação mais ampla e inteligente com o leitor, o seu Suplemento Dominical tornou-se o cruzamento de uma relação íntima e interna deste com o que de mais novo era produzido ou chegava ao Brasil no campo da poesia e da literatura, das artes plásticas ou da música. O SDJB tornou-se campo privilegiado da discussão de idéias.

Se, por um lado, o debate se inscreveu num momento privilegiado da imprensa, que tomava rumos mais interpretativos, por outro abrangia também um momento singular da história da linguagem

da gravura no Brasil.

Entendemos que os relatos publicados no SDJB, ainda que oferecidos numa roupagem informal, constituem fragmentos a serem articulados numa possível história da gravura brasileira contemporânea.

Faremos comparecer, sempre que possível, as falas dos artistas, artífices de uma história que pretendemos construir. Isto possibilitará um conhecimento melhor dos posicionamentos e das idéias inscritos naquela discussão.

Neste trabalho, vamos tratar o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil pela sigla com a qual se tornou nacionalmente conhecido pelos intelectuais que a ele se referiam, o SDJB.

Este debate situa-se num momento singular do Suplemento, momento em que este tornou-se o canal por excelência das principais discussões relativas às artes plásticas.

A situação histórica do Jornal do Brasil e do SDJB, o conhecimento de sua presença marcante na vida cultural dos anos 50, prepara-nos para a compreensão, no campo das artes plásticas, do debate público, organizado pelo poeta e crítico Ferreira Gullar, desenvolvido de dezembro de 1957 a fevereiro de 1958.

Este acontecimento, com dinamismo próprio, tornou-se contribuição preciosa e indispensável ao estudo da gravura brasileira contemporânea, configurando-se

como um ponto de convergência de um sério trabalho jornalístico e das indagações do historiador. (4)

O historiador Jean Lacouture, em ensaio sobre a História Imediata (5), declara que os meios de comunicação de massa tornam-se, em nossa sociedade, o lugar privilegiado de construção dessa história. Segue o historiador explicando que uma das forças desta história seria a de trabalhar com arquivos vivos e explorar toda a riqueza que esta situação possibilita.

Ferreira Gullar, dentro desse contexto traçado por Lacouture, reduz as distâncias e estabelece uma possível convergência da história escrita com a história falada. Com rapidez, devolveu à realidade um quadro organizado das falas que se integraram aos dois tempos: o jornalístico e o histórico.

O material que envolve o debate em questão ganha importância face ao contexto no qual este se desenrolou.

Exposições dos nossos gravadores eram realizadas na Europa e na América do Sul, promovidas pelas embaixadas e pelos adidos culturais. O interesse crescente pela gravura levava os jovens aos núcleos de ensino.

O ano de 1957 estava chegando a seu final. Fora rico de acontecimentos no campo da gravura, principalmente na sua segunda metade. 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 litografias do curso de Darel Valença, na Escola Nacional de Belas Artes; a premiação deste gravador no Salão de Arte Moderna, com viagem ao exterior; a premiação de Fayga Ostrower, na IV Bienal de São Paulo, como Melhor Gravador Nacional; a retrospectiva de Lívio Abramo realizada no MAM-Rio, tantos foram os acontecimentos que o crítico Ferreira Gullar fala de uma "plena ebulição" da gravura que oportunizava uma discussão, naqueles moldes.

Não era possível se manter indiferente a tantos estímulos. O crítico encontrou uma circunstância motivadora que tanto o envolvia quanto ao leitor do SDJB.

O próprio Ferreira Gullar explicou a sistemática do debate. Sem nenhum questionário previamente organizado, o crítico deixou à preferência dos entrevistados discutir questões que lhe parecessem pertinentes ou mesmo opinar sobre problemas colocados pelos entrevistados que os antecedessem. Justificando seu procedimento, complementa dizendo:

"Em muitos casos, a resposta a determinada questão está implícita no depoimento do gravador, mas de tal maneira ligada a outros problemas que preferi não adaptá-la, temendo deformá-la; numas poucas vezes, quando o perigo era menor, arrisquei a adaptação". (6)

(4) Ferreira Gullar, no curso do debate, publicou na íntegra o depoimento-carta de Lívio Abramo, segundo o crítico objetivando "guardar o caráter de documento de nossa gravura". (JB, 19/01/58).

(5) Le Goff (1993) p. 212.

(6) SDJB (26/01/58).

Num fórum aberto, pretendia Gullar trazer à discussão pública problemas apontados nas conversas de artistas, críticos e interessados em gravura. A mesa-redonda realizada por ocasião da retrospectiva de Lívio Abramo, no MAM-Rio, (12.11.57), motivou o crítico a propor um aprofundamento das questões levantadas naquela ocasião.

Iniciado no primeiro domingo de dezembro de 1957, o debate contou com oito depoimentos publicados na seguinte ordem: Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel Valença, Iberê Camargo, Marcelo Grassmann e Lívio Abramo. Compõem ainda o material relacionado ao debate cinco cartas dos artistas envolvidos e dois textos, um do próprio Gullar e outro do crítico Mario Pedrosa. A discussão se estendeu a fevereiro de 1958.

Ao final do debate Ferreira Gullar acreditou ter oferecido, inclusive para a crítica de arte, "*uma visão mais realista da gravura em nosso país.*"

O poeta e crítico, em sua ação no periódico SDJB, operava, na verdade, no campo do jornalismo interpretativo, analítico, avaliador. Há nas palavras acima uma pretensão didática que está mais explícita em outro comentário de Gullar sobre seu papel:

"Meu propósito era. . . imprimir um cunho didático à página de artes plásticas que mantinha naquele suplemento". (7)

Emerge, portanto, no curso deste debate o tipo de visão que está implicado

na condução de Ferreira Gullar.

O debate orientou-se, no conjunto, segundo três pontos básicos: o papel e a importância da gravura no quadro geral das artes plásticas brasileiras, o fazer da gravura e a formação do artista-gravador.

A importância da gravura

A nosso ver, a discussão sobre o papel e a importância da gravura refletiu uma tomada de consciência quanto à construção de uma história da linguagem, no Brasil.

A gravura artística brasileira tem sua produção iniciada, praticamente, neste século. Em séculos anteriores, a produção de gravura, em nosso país, restringiu-se à técnica de reprodução de documentação. Mesmo no século em curso, até por volta dos anos 40, a gravura era considerada gênero subalterno, mera complementação para o aprendizado artístico dos pintores.

Os artistas pioneiros desta linguagem, trabalhando de forma isolada, fundaram as bases para a produção da gravura artística que, nos anos 50, as gerações mais novas herdavam ou questionavam. Os pioneiros Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo participaram do debate. É interessante afirmar, nossa tradição de gravura é moderna (o grifo é nosso).

(7) Etapas da Arte Contemporânea, (1985).

Fez sentido a opção do crítico Ferreira Gullar de iniciar o debate com Goeldi e encerrá-lo com Lívio Abramo. Nos depoimentos dos jovens há a constatação de que vivia-se num outro momento de um percurso difícil iniciado por estes artistas modernos. Havia consciência de que o *"surto de gravura"* testemunhado naqueles anos era herdeiro de uma produção anterior cuja autoridade era prontamente reconhecida. A propósito, afirmou Marcelo Grassmann:

"Hoje a gravura ficou em moda no Brasil e o certo é que nenhum de nós pode dar provas da mesma autenticidade de um Goeldi e de Lívio, que passaram quarenta anos sem ninguém lhes dar importância". (8)

Para Goeldi, a importância que se dava à gravura àquela altura devia-se ao fato de *"nas outras artes e artesanato estar sendo abandonado"*, acrescentando; *"o jovem sabe que deve se apropriar dos meios técnicos para fazer jus ao título de gravador"*. (9)

O *"orgulho do artesanato"* presente nas declarações do mestre Goeldi parece embalar também o desbravador Lívio Abramo em sua opinião sobre a valorização da linguagem da gravura. Este ainda apontou a total dedicação dos pioneiros e o relativo isolamento em que trabalharam, num certo autodidatismo, como responsáveis por valores impressos na gravura brasileira que a tornaram uma linguagem autônoma.

Este sentido de autonomia da gravura como campo expressivo seria absorvido pelas duas gerações posteriores, presentes no debate através de expressivos representantes. Trata-se, por exemplo, de Fayga Ostrower e Lygia Pape.

São palavras de Fayga: *"A gravura me interessa como forma de arte somente na medida em que ela serve de meio para exteriorizar uma visão artística"*. (10) Lygia Pape acrescenta: *"Para mim a gravura só interessa como meio de expressão para objetivar uma idéia"*. (11)

Buscando caminhos diversos, Fayga na via da abstração expressiva e Lygia no Neoconcretismo, estas artistas afirmam a compreensão do que Lívio Abramo apontara como o grande legado do seu trabalho e do mestre Goeldi.

Há um certo clima de euforia que perpassa o debate, quebrado apenas por Marcelo Grassmann que defendia a necessidade de um certo anonimato e muita humildade para produzir gravura. Disse o artista: *"muita zoada em torno dela (gravura) só causa transtorno e prejuízo"*. (12)

Este artista busca no silêncio da intimidade da gravura as condições para a construção de uma obra consistente e, numa postura cética, indaga: *"Quantos de nós estarão fazendo alguma coisa de durável?"* (13)

Lygia Pape, nesta mesma linha de indagação, acrescenta: "é cedo para se dizer se o resultado de todas essas pesquisas será a favor da gravura ou não".⁽¹⁴⁾

Queremos destacar, ainda, outro sentido para Ferreira Gullar situar na extremidade da discussão os dois artistas, referências da tradição gráfica brasileira.

Ao longo do debate percebemos a insistência do crítico em solicitar um posicionamento do entrevistado diante das "novas técnicas" das "experiências novas", de "certas pesquisas feitas pelos gravadores". Trata-se, a nosso ver, de uma estratégia montada para encobrir o seu desacordo pessoal frente às experiências realizadas por boa parte dos jovens artistas, que não seguiam a abstração proposta pelos concretistas, à qual estava o crítico engajado. Apoiá-se Ferreira Gullar no depoimento inicial de Goeldi.

A abertura experimental a que chegara a gravura era considerada por Goeldi preocupante e fruto de uma grande confusão. Este gravador aponta para o perigo de se burlar o limite de gravura, independentemente, no caso deste artista, da opção estética do jovem gravador.

No entanto, iniciando o debate com Goeldi, Ferreira Gullar, por outras vias, submetia e ligava os depoimentos dos diversos artistas ao peso da opinião de nosso pioneiro.

Esta manipulação das idéias, este jogo criado por Ferreira Gullar, remete ao que o historiador Lacouture comenta sobre a produção da história imediata. Nesta, não se pode fugir da "enquete viva"⁽¹⁵⁾, na qual quem a realiza é personagem da situação que aborda, não temendo fazer intervenções no debate com opiniões ou posturas próprias. Na produção deste tipo de história, alerta o historiador, há uma obrigação a um pesado dever de reserva em relação a seus informantes e seus temas. A consciência desta postura estaria ligada a outra questão que constitui a fragilidade deste tipo de história, ou seja, o inevitável envolvimento do pesquisador (aqui no caso, o crítico) com o acontecimento.

Ferreira Gullar, como poeta e crítico, estava profundamente envolvido com o movimento concretista, tendendo à abstração de cunho geométrico, diferentemente da via escolhida por alguns artistas das gerações mais novas, como por exemplo Fayga Ostrower, que optara por uma abstração sensível.

Na condução do debate, este tende a dar ênfase e maior peso à "verdade" à "autenticidade" da experiência dos pioneiros, buscando um confronto com as realizações que lhe eram contemporâneas.

São suas as ênfases explicativas:

"ouvir Goeldi, por todos reconhecido como um mestre da gravura brasileira"⁽¹⁶⁾

(14) SDJB
(15) Le Goff (1993) p. 237.

(16) SDJB (1/12/57) p. 3.

“fechar o debate com Lívio, cuja obra desbravadora teve e continua a ter influência decisiva”(17)

A artista Lygia Pape parece ter percebido, a tempo, este tom nostálgico da discussão e afirma reconhecer a existência de gravadores realizados, mas que os jovens não poderiam repeti-los e que estes deveriam fazer sua própria experiência. (18)

Na discussão sobre o papel da gravura nas artes plásticas brasileiras, defendem os gravadores a importância de estabelecer como marco fundador de sua história o trabalho pioneiro de Carlos Oswald, Goeldi e Lívio Abramo. Tendem também os entrevistados a aceitar a pesquisa e uma renovação da linguagem que se estabeleça não como um confronto com a tradição, mas um diálogo reverenciador. A produção gráfica se integrava ao conjunto das pesquisas plásticas brasileiras.

O fazer da gravura

A segunda questão básica que mobilizou a discussão relacionou-se ao fazer da gravura. Discutiu-se a legitimidade da tradição gráfica e ou das inovações técnicas.

A natureza das intervenções e comentários de Ferreira Gullar encaminharam os artistas a um posicionamento frente às inovações introduzidas por John Friedlaender, mestre europeu de alguns gravadores da

então nova geração. (O artista suíço fundara em Paris um atelier, local de peregrinação quase obrigatória de artistas do mundo inteiro. Friedlaender ensinava novidades técnicas).

Goeldi, Iberê Camargo e Marcelo Grassmann defenderam a tradição gráfica, proclamando como qualidade essencial da gravura a incisão e a relação de equivalência entre matriz e estampa. Iberê explicou: *“Uma gravura só é boa quando o gravador pode entregar sua chapa a um arte-são para este tirar cópias iguais. Tudo está ali, gravado na chapa”*. (19)

Outro grupo de artistas, no qual se incluem Fayga Ostrower, Lygia Pape, Darel Valença, Edith Behring e Lívio Abramo, posicionou-se favoravelmente às inovações técnicas. Podemos lançar mão do que disse Lívio Abramo que, com muita propriedade, sintetizou o pensamento do grupo:

“A qualidade e o valor artístico de uma gravura não dependem, creio, nem da legitimidade dos meios clássicos de gravação nem tampouco do artifício de inovações técnicas e sim da capacidade criadora do artista aliada às suas possibilidades técnicas”. (20)

Para estes artistas, a gravura se afirma como um campo plausível às pesquisas plásticas. Recorremos, mais uma vez, à fala de Lívio:

“Como a gravura é arte indubitavelmente experimental (sua técnica comporta verdadeiros processos mecanicistas e de alquimia) advém daí a que a experimentação, digo

(17) SDJB (19/1/58) p. 3.

(18) SDJB (15. 12. 57) p. 3.

(19) SDJB (5/1/58) p. 3.

(20) SDJB (19/1/58)

pesquisa, seja uma das características mais marcantes da gravura, em geral. Daí a legitimidade das inovações e das pesquisas que incessantemente se processam em gravura." (21)

Sobre a questão da experimentação em gravura e respondendo à afirmação de que esta corria perigo de se descaracterizar, Fayga Ostrower foi enfática ao afirmar:

"... considero tudo pesquisa, busca ou procura, e tudo é válido, por isto não acredito em prescrições, nem na arte, nem na crítica de arte e muito menos em tabus. As profecias de nada valem, a eloquência resta mesmo com a obra executada". (22)

Como exemplo para as declarações de Fayga, podemos recorrer ao trabalho de Lygia Pape que pesquisou uma nova maneira de obter a linha na xilogravura, não mais através de sulcos produzidos na matriz mas pela justaposição dos blocos de madeira. Face à pesquisa concretista que empreendia a artista, afirmou:

"uso bloco pois uma chapa grande não me oferece a mesma possibilidade de precisão e a precisão, em meu trabalho, é elemento de grande importância". (23)

Boa parte dos gravadores envolvidos no debate mostrou-se aberta às experiências dos jovens por não encará-las como traição à natureza da gravura conforme outros tantos proclamavam, inclusive o próprio Ferreira Gullar.

Discutiu-se, ainda dentro do campo do fazer da gravura, o problema do uso da cor e suas implicações com a linguagem.

A problemática enveredou por dois caminhos, com considerações de ordem técnica e com implicações de ordem estética.

Marcelo Grassmann aponta para as dificuldades do uso da cor face à complexidade do processo demorado e seletivo de sua aplicação. Problematizando ainda mais, acrescenta não possuir o gravador a experiência da cor. (24)

Observamos que esta sua afirmação remete a uma experiência limitada atribuída ao campo da gravura, por demais presa à tradição gráfica expressionista alemã ou ao campo do realismo social, que retirava dos contrastes do preto e do branco grande parte de sua força.

Iberê Camargo, preocupado com as questões estéticas, lembra que Rembrandt e Goya constituíram um passado glorioso da gravura embora suas estampas fossem de caráter pictórico afirma que este fato não reduzia a importância da produção deixada pelos dois grandes artistas. Iberê vê como positivo o diálogo entre as duas técnicas: pintura e gravura.

Lygia Pape discorda de Iberê e considera a aplicação de cor em gravura resultado de uma certa gratuidade. O purismo perseguido por esta artista é sublinhado em sua declaração:

(21) Ibid.
(22) SDJB (8/12/57) p. 3.

(23) SDJB (15/12/57) p. 3.
(24) SDJB (12/1/58) p. 3.

“Só aceitaria a cor enquanto ela mantivesse o caráter de gravação e não ficasse descaracterizada em soluções pictóricas.” (25)

Goeldi é de opinião que, “quando bem aplicada, a cor não prejudica a gravura, antes a enriquece como no caso dos japoneses, Gauguin e Munch”. (26)

Na experiência pessoal, Goeldi acusou a utilização da cor inicialmente com caráter simbólico e fantástico. É o caso de obras como “Guarda-chuva vermelho” ou “Siri vermelho”. Este artista chegou a experimentar sete ou oito cores, mas ao perceber-se próximo do decorativo reduziu a presença da cor em seus trabalhos. A partir de então viu nesta a possibilidade de expressar a construção num bom funcionamento com as massas pretas.

A cor é um ponto polêmico no campo da gravura. A discussão a respeito, quase sempre, encaminha-se no sentido de apontá-la como elemento descaracterizador da linguagem.

No entanto, na época em que o debate desenrolava-se, experiências consideráveis eram realizadas com resultados de grande expressão, como por exemplo no caso de Fayga Ostrower. Suas gravuras em muito contribuíram para a afirmação da cor como elemento fundamental da composição gráfica.

A formação do artista-gravador

Afirmamos, anteriormente, que o terceiro ponto básico de discussão dizia respeito à formação do artista-gravador.

Goeldi lança os primeiros elementos para o debate, afirmando:

“o artista, a meu ver, tem que descobrir por si mesmo tudo o que servirá à sua expressão porque essa necessidade de expressão é o que o fará descobrir os valores da gravura e tudo o que vier de fora ou é desnecessário ou prejudicial”. (27)

Concordando com parte das declarações de Goeldi, Lívio Abramo declarou acreditar num certo grau de eficácia dos ensinamentos que os mais velhos pudessem oferecer aos mais jovens.

Marcelo Grassmann comenta esse posicionamento dos pioneiros alertando para o fato de considerarem, em suas declarações, apenas a gravura em madeira, esquecendo-se dos problemas ligados às técnicas do metal. Sublinha o artista:

“O trabalho no metal implica uma técnica complexíssima em todo o aprendizado anterior à criação propriamente dita e ninguém aprende sozinho”. (28)

Da questão inicial e ampla da formação do artista reduziu-se o debate ao problema do ensino técnico. Na condução das discussões, o crítico Ferreira Gullar insistia e cobrava um posicionamento dos artistas face a anunciada vinda de John

Friedlaender para o curso inaugural do ateliê do MAM-Rio, a ser realizado em 1959.

Fayga Ostrower, que já dera seu depoimento em dezembro de 1957, voltou à cena em janeiro de 1958 protestando através de uma carta na qual escreveu:

"Peios rumos que está tomando a discussão, pode até parecer que os gravadores brasileiros não têm problemas sérios além dos de ordem pessoal, a saber, se vem ou não o Sr. Friedlaender para Rio. Faço questão de me excluir dessa parte do debate". (29)

Em defesa do artista europeu, Edith Behring, sua ex-aluna, rebateu os ataques à sistemática de ensino de Friedlaender. Afirmou que este gravador não interferia nos processos de criação artística, não podendo, portanto, ser responsabilizado pelas obras de seus alunos.

A acusação geral, apresentada por Goeldi e os outros participantes do debate, era a de que Friedlaender entregava fórmulas a seus alunos, reduzindo as questões técnicas à facilidade e truques.

Assinalamos ainda que, embutido no descontentamento, estava o fato de um estrangeiro ser convidado para uma missão que poderia ser melhor cumprida por artistas brasileiros. Isto fica claro, por exemplo, na argumentação de Darel Valença:

"Além da técnica (os brasileiros) estariam interessados no ambiente brasileiro, conheceriam as suas virtudes e deficiências e, por essa razão, o seu ensino seria algo mais que a cessão de fórmulas". (30)

Ou ainda na sucinta declaração de Lygia Pape: "A vinda de professor de fora não me parece necessária". (31)

Darel Valença acrescenta, ainda com alguma ironia:

"Nosso mestre foi Lilico (Henrique Oswald)... os alunos saídos do Liceu podem ocupar a cadeira de gravura do MAM com a mesma autoridade mas sem o mesmo cartaz de Friedlaender". (32)

Iberê Camargo, ao responder sobre a possibilidade da gravura brasileira beneficiar-se com a presença de Friedlaender, afirma que este viria não só ensinar como aprender, aprender a fazer material (a ponta, a chapa, o verniz).

A declaração de Iberê toca na questão das dificuldades materiais do gravador brasileiro que trabalha envolvido por demais no seu artesanato. Conclui Iberê:

"Sim porque na Europa, você compra tudo isso prontinho, é só levar para o atelier e usar. Aqui a coisa é bem mais dura... o artista brasileiro enfrenta, no que diz respeito a material, uma batalha terrível. Sobre tudo o gravador de metal". (33)

A estas dificuldades apresentadas por Iberê, acrescenta-se a denúncia de Edith Behring sobre a falta de impressores. A seu ver, as dificuldades materiais e a falta de impressores eram responsáveis pelas pequenas tiragens feitas pelos artistas, tralindo uma das finalidades precípua da gravura enquanto técnica de reprodução.

A vivência deste conflito básico dá ao gravador brasileiro configuração singu-

(29) SDJB (5/1/58) p. 3.

(30) SDJB (29/12/57) p. 3.

(31) SDJB (12/12/57) p. 3.

(32) SDJB (29/12/57) p. 3.

(33) SDJB (5/1/58) p. 3.

lar. É interessante assinalar que este problema abordado por Edith não mereceu uma discussão mais abrangente.

Ferreira Gullar encerra o debate com Lívio Abramo e organiza no domingo posterior (26.1.58) um "Quadro final do Debate sobre a Gravura Brasileira", embora ainda recebesse cartas dos artistas que se manifestavam sobre algumas questões polêmicas. (34)

Na visão de Ferreira Gullar, os principais pontos que definiam a situação da gravura haviam sido abordados. Enquanto problemas eternos da criação artística, impossível seria apresentar-lhes soluções definitivas. A seu ver, o debate cumprira seu papel de deflagrador da discussão e do conhecimento das idéias dos artistas.

Remetemo-nos às suas palavras:

"Tratou-se de precisar a posição de cada artista em face deles, (os problemas eternos da criação artística) e com isso fornecer à crítica e ao público elementos para uma visão mais objetiva dessa arte que ocupa hoje um lugar destacado no panorama brasileiro". (35)

Ferreira Gullar, com a apresentação do quadro final do debate, permite-nos uma visão geral organizada das idéias-chaves que fundamentaram a discussão, contemplando a história da gravura com o registro de reflexões significativas.

O debate como fonte rica e privilegiada para o estudo da história da gravura brasileira aguarda novos olhares que o atravessem e o confirmem como o registro das principais preocupações que nortearam o fazer da gravura nos anos 50 e boa parte dos anos 60.

Este evento ganha relevância no quadro de nossas preocupações - a construção e a natureza do discurso sobre a gravura brasileira contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) Livros

- ALBERTI, V. (1979) *História Oral. A experiência do CPDOC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- ARGAN, G. C. (1988) *Arte e crítica de arte*. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa, Esplampc.
- BAHIA, J. (1990) *História da Imprensa Brasileira*. 4. ed. São Paulo, Ática.
- CAPELATO, M. H. (1988) *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo, Contexto/EDUSP.
- DIMES, A. (1986) *O papel do jornal: uma releitura*. 4.ed. amp. e atual. com apêndice sobre a questão do diploma. São Paulo, Summus.
- GULLAR, F. (1985) *Etapas de Arte Contemporânea*. São Paulo, Nobel.
- JOBIM, Dalton - *O espírito do jornalismo*. Rio, Livraria São José, 1957.

(34) Em 2 /2/58, são publicadas cartas de Goeldi, Lygia Pape e Edith Behring com novos depoimentos; em 9/2/58, Henrique Oswald acrescenta elementos sobre Friedlaender; em 16/2 o

crítico Mario Pedrosa escreve artigo dando sua visão sobre a discussão.

(35) SDJB (26/1/58) p. 3.

LACOUTURE, J. (1957) A história. IN: LE COFF, J.. *A história nova 2a*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes.

PERRUZZOLO, A. C. (1972) *Comunicação e cultura*. Porto Alegre, Sulina.

SODRÉ, N. W. (1983) *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo, Martins Fontes.

TIOLENT, M. (1987) O processo da entrevista. In *Crítica Metodológica, investigação social e enquete operária*. 5 ed. São Paulo, Polis.

2) Periódicos

Jornal do Brasil - SDJB - 1.12.57 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 8.12.57 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 15.12.57 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 22.12.57 p. 1.

Jornal do Brasil - SDJB - 29.12.57 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 29.12.57 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 5.1.58 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 12.1.58 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 19.1.58 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 26.1.58 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 2.2.58 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 9.2.58 p. 3.

Jornal do Brasil - SDJB - 12.2.58 p. 3.

Jornal do Brasil - Caderno B - 30.10.84

Jornal do Brasil - Caderno B - 11.10.86

Folha de São Paulo - 6°. Cad. MAIS - 28.8.94.