C B
H A

40º COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

40º COLÓQUIO DO
COMITÊ BRASILEIRO
DE HISTÓRIA DA ARTE

PESQUISAS EM DIÁLOGO

Realização

Co-realização

UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

Universidade
Federal de
Uberlândia

UFRRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO

CBHA - Comitê Brasileiro de História da Arte
Fundado em 1972

Presidente de honra: Walter Zanini (*in memoriam*)

Diretoria do CBHA (2020-2022)

Presidente: Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente: Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Secretária: Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro: Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo (2020-2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Blanca Brittes (UFRGS)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire (UFBA)

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

Comissão de Organização e Comitê Científico do 40º. Colóquio do CBHA

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU / CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ)

Bianca Knaak (UFRGS)

Camila Dazzi (CEFET – RJ)

Eduardo Veras (UFRGS)

Fernanda Pitta (Pinacoteca do Estado)

Maria Inez Turazzi (UFF)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP)

Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL)

Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tadeu Chiarelli (USP)

Imagem da Capa

Sandro Ka, Imagem e semelhança, 2013. Gesso e borracha, 26 x 17 x 6 cm. Foto: Santo Clic

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (40: 2020)

Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em diálogo
(evento online), 7 -11 nov. 2020 (Organização: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). Uberlândia: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2021 [2020].

375 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.40>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do XXXIX Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

Publicações, colóquios anteriores e demais informações estão disponíveis em:

<http://www.cbha.art.br/index.html>

Contato: cbha.secretaria@gmail.com

São Paulo-1974: intensificação das atividades em torno da gravura artística

Maria Luisa Luz Tavora, Universidade Federal do Rio de Janeiro/ CBHA

Resumo

Em 1974, foram realizados na cidade de São Paulo dois eventos expositivos, o 6º Panorama de Arte Atual Brasileira no MAM paulista e a Mostra da Gravura Brasileira, proposta pela Fundação Bienal de São Paulo. Quase simultâneos, em ambos, a participação dos artistas dava-se exclusivamente por convite. Ambos atravessados pelo interesse na história e nos procedimentos técnicos da gravura, através de seus catálogos e painéis expositivos. É possível identificar no circuito artístico paulistano, o lugar da gravura moderna em seus espaços expositivos, as questões que suscitava e, mais particularmente, registrar a presença da gravura abstrata informal, em suas múltiplas variantes, produção singular que bem qualificou esta tendência da arte no Brasil, a ser revisitada e redimensionada criticamente no âmbito dos abstracionismos.

Palavras-chave: Gravura moderna. Espaços expositivos. Poéticas informais. São Paulo

Abstract

In 1974, two exhibitions were held in the city of São Paulo, the 6th Panorama of Brazilian Art in the São Paulo Museum of Modern Art (MAM) and the Brazilian Printmaking Exhibition, proposed by the São Paulo Biennial Foundation. In both, almost simultaneously, the artists' participation was solely by invitation. Both were bridged by the interest in the history and technical procedures of printmaking, through their catalogs and exhibition panels. It is possible to identify in the São Paulo art circuit the place of modern printmaking in its exhibition areas, the questions that it raised and, more particularly, recording the presence of the many variants of informal abstract printmaking, a unique production that clearly qualified this art trend in Brazil to be revisited and critically resized within the sphere of abstractionisms.

Key words: Modern printmaking. Exhibition venues. Informal poetry. São Paulo

O ano de 1974, na cidade de São Paulo, revela-se como um momento especial de intensificação de atividades em torno da gravura artística, a partir de duas mostras coletivas, aqui destacadas. Em outubro, estendendo-se por três meses, deu-se o 6º Panorama de Arte Atual Brasileira no MAM paulista e, em novembro/dezembro, a Mostra da Gravura Brasileira, proposta pela Fundação Bienal de São Paulo.

Este Panorama foi o segundo do conjunto das quatro exposições (1971/74/77/80) específicas para desenhistas e gravadores.¹ Sua criação, em 1969, motivada pela dissolução e liquidação da Sociedade Civil Museu de Arte Moderna, em 1963, objetivava a reconstrução de seu acervo com as doações das obras premiadas e doação livre dos demais participantes do evento. Uma estratégia para que o Museu, em crise, retomasse suas atividades no circuito artístico paulistano, sendo o marco da inauguração de sua nova sede social, no Ibirapuera, em 22 de abril de 1969.

A Mostra da Gravura Brasileira, por sua vez, funcionou simultaneamente à realização da Bienal Nacional de 1974, garantia ao premiado, integração à representação brasileira da Bienal Internacional de São Paulo de 1975.

Nas duas exposições, a participação dos artistas dava-se exclusivamente por convite. No Panorama, esta responsabilidade coube à Comissão de Arte (de seleção) composta por Paulo Mendes de Almeida, Arthur Octávio de Camargo, Diná Lopes (a idealizadora dos Panoramas) e Luís Arrobas Martins. Foram distribuídos dois prêmios para cada categoria (Desenho/Gravura). No caso da Gravura, o Prêmio MAM de São Paulo -1974, de consagração e o Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal-1974.²

A comissão de seleção da Mostra da Gravura Brasileira era composta por Carmen Portinho, Waldir Ayala, Lisetta Levy e Wolfgang Pfeiffer, coordenados por Donato Ferrari. Ambas as exposições foram atravessadas por um caráter didático, um interesse em dar a conhecer aos visitantes a história e os procedimentos técnicos da gravura.

Como singularidade, a Mostra incluiu a montagem e funcionamento de um Atelier Vivo, cujos coordenadores responsáveis foram Paulo Menten (1960-2012) e Izar Berlinck (1918-1990). O setor didático deste Ateliê expôs exemplos de elaboração de gravuras nas diversas técnicas, com montagem de Donato Ferrari e do crítico Waldir Ayala.

Além do Ateliê para a prática da gravura artística, a Mostra estruturou-se em dois espaços expositivos. Gravura Brasileira I e Gravura Brasileira II. Na primeira parte, contemplou uma visão histórica da gravura com o Acervo da Casa das Crianças de Olinda,³ um conjunto de 24 artistas que se estendia do Sec.

¹ Em 1969 expôs-se Pintura, Desenho, Gravura, Escultura /objetos e Tapeçaria, constituindo um montante de 102 artistas participantes e 552 obras expostas. Em 1970, a mostra foi reestruturada num sistema de rodízio a cada ano: inicialmente Pintura, seguida de Gravura e Desenho e, finalmente, Escultura/objeto.

² Comissão de Premiação: Carlos Scarinci, Jacob Klintowitz, José Simeão Leal, Paulo Mendes de Almeida e Quirino Campofiorito.

³ Este acervo pertencia a Giuseppe Baccaro (1930-2016), italiano que vivia no Brasil desde 1956, inicialmente em São Paulo. Pintor, desenhista, colecionador, marchand, galerista inaugurou em 1962, a SELEARTE, primeira galeria de São Paulo na Rua Augusta. Em 1965, abre a Casa de Leilões, comercial, intensificando sua participação no mercado de arte de São Paulo, até então dominado pelos leilões beneficentes do Hospital Albert Einstein. Figura relevante junto à Colônia

XIX aos anos sessenta do Sec. XX.⁴ A segunda, Gravura Brasileira II, era composta pelos 50 gravadores convidados, modernos e contemporâneos.

A exposição Mostra da Gravura foi acompanhada de um catálogo com levantamentos históricos e cronológicos, listagem dos expositores com uma mini biografia, informações técnicas e terminologias, textos de quatro críticos abordando a história da gravura, no Brasil, do sec. XIX aos anos 1970,⁵ e depoimentos dos gravadores Oswaldo Goeldi, Darel Valença, Marcelo Grassmann, Lívio Abramo, Iberê Camargo, Fayga Ostrower e Abelardo Rodrigues.

No Panorama com 55 participantes, painéis fotográficos ofereciam informações sobre as técnicas gráficas (xilografia, metal, litografia, serigrafia e técnicas mistas), bibliografia para consulta, informações sobre convenções internacionais e recomendações ao público.

Em ambos os eventos, foi hegemônica a exploração da gravura em metal (20 artistas na Mostra, e 21 no Panorama). Com xilogravura, participavam 16 artistas na Mostra e 17 no Panorama.

No conjunto de ambas as exposições, participavam trabalhos figurativos, soluções nos abstracionismos. Na xilogravura, atualizações do legado expressionista assim como renovada abordagem estético-conceitual. Explorava-se a sintaxe do universo da cultura popular, tanto em seu traço original ou com calculadas incisões cerebrais na madeira. A litografia comparece resgatada como forma expressiva, e a serigrafia como procedimento artístico, para além de sua pertinência nos produtos da comunicação visual.⁶

Quanto às diferentes práticas estéticas, identifica-se um interesse pelos abstracionismos e suas formulações. No Panorama, dos 55 participantes, 24 inseriam-se nos abstracionismos sendo 15 situados na vertente informal. No conjunto da Mostra, participavam 13 abstratos, dos quais 8 com gravuras informais.

Um conjunto significativo dos artistas convidados trabalhava com variantes da gravura informal ou de figurações livres, fronteiriças à abstração, tributárias de experimentações próprias à sua natureza intuitiva.

Que singularidades apresentavam estas abordagens para além do que a crítica especializada nomeava de “tachismo”? Que interesse esta questão apresenta para

Italiana para quem editou o jornal Progresso Ítalo-Brasileiro incluída uma sessão de arte. Prestigiado no mundo da cultura, dono da segunda melhor biblioteca privada do Brasil. Muda-se para Olinda/PE em 1970, fundando a Casa das Crianças de Olinda de apoio à infância carente. Compra terreno e constrói a sede da Instituição, com salas de aula, oficinas, posto de saúde, um anfiteatro e dependências para hospedagem de artistas populares. Ali manteve parte de sua biblioteca, mapas, cartas, pinturas, e gravuras.

⁴ Debret, Rugendas, Joaquim Viegas de Meneses, Rodolpho Bernardelli, Auguste Sisson, Valle, Modesto Brocos, Angelo Agostini e Faria, Lasar Segall, Carlos Oswald, Lívio Abramo, Hans Steiner, Goeldi, Marcelo Grassmann, Isabel Pons, Arthur Luiz Piza e Gilvan Samico, entre outros. Ainda gravuras de origem popular do Mestre Noza, de Walderedo Oliveira, de Amaro Borges, de Joel Borges, de José Leite com temáticas da Literatura de Cordel e dos folguedos populares.

⁵ Mário Barata: Primórdios da Gravura Brasileira, até Goeldi; José Roberto Teixeira Leite; De Goeldi ao Abstracionismo; Jayme Mauricio: A Gravura Abstrata no Brasil; e Frederico Morais: A gravura Brasileira: os Anos 60/70.

⁶ Apenas obras dos dois premiados no Panorama constarão do presente texto. Face às restrições da Pandemia- Corona Virus em 2020, não foi possível à autora realizar as visitas necessárias ao MAM/SP, à Fundação Bienal de São Paulo, para fins de registro fotográfico de obras dos participantes das duas mostras.

as pesquisas sobre a gravura artística no contexto brasileiro? Como tratar as produções artísticas fronteiriças à arte abstrata informal?

Foi problemática a definição desta linha da abstração, de formas livres e gerada a partir da intuição e da subjetividade com possível incorporação do acaso. Desde seu início na Europa e nos Estados Unidos, recebeu múltiplas denominações como abstração expressionista, abstração lírica, expressionismo abstrato, abstração sensível, tachismo, informalismo, abstracionismo-livre, arte informal, entre outras mais específicas. O termo abstração ou arte informal⁷ tornou-se a denominação mais geral e de uso comum, mas não menos problemática conforme seu sentido ia sendo buscado e definido, nos diferentes contextos de sua produção.

Assim como a terminologia arte abstrata,⁸ o termo “arte informal” também esbarrava em sua própria inadequação. Como tratar de uma arte informal se a forma é o elemento fundamental da percepção visual? Foram muitos os artistas e críticos que resistiram ao emprego do termo “arte informal”. No Brasil, crítico Mário Pedrosa desaprovou a terminologia, preferindo tratar as múltiplas manifestações da tendência com o termo “tachismo”, assim se posicionando:

Forma não quer dizer apenas a regular, a geométrica, a forte, no sentido gestaltiano. Mancha é, aliás, a primeira das formas que se veem e que se estudam nas experiências perceptivas da Gestalt, pois mancha é o que de mais elementar e primeiro se destaca do fundo apenas. (PEDROSA, 1975,34)

A artista Fayga Ostrower, pioneira da gravura abstrata no cenário da arte brasileira, não acolhia com simpatia esta denominação “informal” para sua produção artística. No seu caso, considerava mais preciso “abstração lírica”⁹. A seu ver, o “informal” não existiria na arte, justificando sua posição:

A noção de forma é essencialmente a noção de ordenações significativas. O “formal” não se resume a áreas contornadas, nem estruturas que não possuam contornos nítidos passam a ser “informais”. Estes adjetivos, tão em voga hoje em dia, são totalmente equivocados, ainda mais quando usados como rótulos estilísticos. De acordo com tal visão, Gauguin, por exemplo, deveria ser considerado “formal” já que contornava tudo, e Bonnard “informal” já que nada contornava. Certamente, porém, não há menos rigor “formal” ou

⁷ Este termo foi usado em um comentário crítico de Michel Tapié sobre a obra do artista Camille Bryen. Michel Tapié apresentou, em 1951, a primeira exposição de conjunto da pintura “informal”, realizada em Paris sob o título “Vehémenes Confrontées”, na qual expunham Pollock, Russel, De Kooning, Capogrossi, Riopelle, Mathieu, Wols, Bryen, Hartung, Dubuffet e Fautrier. Anteriormente, em 1947, fora realizada uma exposição na Galeria René Drouin (Place Vendôme) dedicada a Wols, que motivou George Mathieu na organização no mesmo ano da mostra coletiva dos artistas Camille Bryen, Arp, Atlan, Hartung, Picasso, Riopelle, Soulages Ubac, Wols intitulando-a “Vers l'abstraction lyrique”, embora a Galeria tenha dado o título de “L'imaginaire”. (Galeria Luxembourg).

⁸ Em 1930, Theo Van Doesburg criou a terminologia “arte concreta” para a arte que fazia pois considerava reais e concretos a linha, a cor, as superfícies.

⁹ Denominação usada por Georges Mathieu, entendida como uma arte desnuda de tradição e de regras, existindo somente por ela mesma. O artista buscou liberar o corpo com a veemência do gesto que, para ele, era um fim em si. A gestualidade tornado-se um fato artístico.

menos ordenação expressiva em Bonnard do que em Gauguin. Ainda, o Concretismo geométrico seria “formal” e a Arte Abstrata não geométrica “informal”. Usados deste modo, os adjetivos são absurdos... é impossível existir expressividade em algo que seja informe, algo que não contenha algum tipo de ordenação.(OSTROWER, 1990, 63)

Os adjetivos “formal” e sua negação “informal” passaram a compor, em oposição, territórios diferentes da existência da arte abstrata no Brasil, embate conduzido pelas respectivas militâncias, no período histórico da ativação da gravura (1950/70). A denominação “tachismo” usada pelos simpatizantes do formalismo, referia-se a algo desestruturado, inadequado, fruto de impulsos interiores e incontroláveis, puro automatismo psíquico e, por consequência, desvalorizado como tendência artística.

O historiador Giulio Argan dilui esta oposição redutora ao tratar das grandes linhas do abstracionismo, a partir de suas naturezas. Define a linha “formal” como interessada no “espaço como entidade geométrica”, sustentada por uma fundamentação matemática. O “informal”, por seu turno, buscava “o espaço como dimensão da vida”, processo no qual as conquistas expressivas se dariam dentro dos limites da experiência individual.(ARGAN, 1988,74)

Que discussões sobre a natureza distinta da abstração informal integraram as análises da crítica de arte especializada, nos casos brasileiros?

No período histórico da emergência da arte informal, o crítico e poeta Ferreira Gullar, em artigo de 1957, tratou o “tachismo” na pintura (denominada por ele também arte informal) como tendência que não buscava nem construção, nem estruturação da forma, identificando uma limitação em seu fundamento “nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação”. Nas duas situações para o crítico, o artista se resolve na expressão de um estado incontrolado e, por isto mesmo confinado à sua desordem. Define por fim que “[...]uma tal pintura resta sempre aquém do trabalho efetivamente criador da arte.”(GULLAR, 1957)

Dois anos depois, em 1959, Mario Barata diferenciava o “tachismo” e a “pintura informal”, em suas definições. Atribuiu ao primeiro uma origem em gestos dramáticos, explosivos, violentos, materialização de tensões e forças de uma interioridade do artista. A arte informal, por seu turno, seria uma arte “de formas vagas” que buscava a “auto expressão da matéria”, envolvendo-se com “uma visão microscópica do mundo natural”. Para ele, o “Tachismo” e a “Pintura informal” integravam o abstracionismo lírico.(BARATA, 1959)

Dez anos passados desta definição de Barata, Antonio Bento, crítico simpático à abstração livre, situa o termo “tachismo” no “período informal” que, segundo ele, também recebe a denominação de abstração lírica ou expressiva. Em seu texto para o Catálogo da Exposição de Antonio Bandeira no MAM-Rio out/nov de 1969, o autor trata os dois termos como sinônimos quando afirma: “Antonio Bandeira foi o principal representante da abstração informal ou do

Tachismo no Brasil”. Trata de uma “estética do tachismo” que “decompõe as formas para figurá-las por intermédio de manchas coloridas”. Neste processo de transfiguração e transformações, “o próprio tempo torna-se espaço nas telas”. (BENTO,1969)

Muitas são as análises e plurais os pontos de vistas de críticos brasileiros a respeito desta arte nova. Um jogo contínuo de denominações, classificações e sentidos em busca de constituir um corpo estilístico. Todavia, as diversas práticas como assinaladas, seus processos e significados, por eles definidos, distanciam-se da produção da gravura artística, na qual seu suporte torna-se um lugar mágico de procura.

A experimentação neste meio expressivo foi intensa e diversificada gerando obras cujos sentidos e processos singulares não cabem nas definições de “tachismo”. São obras nas quais, em muitos casos, a linguagem gráfica é reinventada por cada artista, entregue ao experimentalismo, elaborando signos, explorando a materialidade dos suportes, ampliando a função da cor na superfície gravada, um mundo para além do alcance visual. Na estruturação das poéticas, deslocando a função do instrumental da tradição do “ofício”, rompendo com cânones artísticos consagrados, articulando-se em espontâneos processos e procedimentos técnicos que se ajustam às suas necessidades expressivas. As questões técnicas e estéticas se informam. Dotam suas gravuras de uma espessura humana por sua execução.

Fig.1. IAZID THAME. Serigrafia 1, 1974, serigrafia em cores, 70x115cm. Catálogo PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA, s/p, 1974.

A crítica de arte passou por dificuldades em suas abordagens, uma vez que, valorizando a gravura enquanto meio de criação moderna, portanto fundada na descoberta e elaboração de uma linguagem, contraditoriamente, exigia do artista lealdade às convicções do *métier*, questões ancoradas na experiência da tradição.¹⁰

As duas exposições de 1974, aqui tratadas, além do caráter didático, ao expor a gravura abstrata informal funcionaram como agentes de legitimação dessa prática e das representações artísticas, nos anos 1950-70. Lugares de uma visibilidade, ações de interesse para o conhecimento desta produção.

Iazid Thame, o premiado na Mostra da Gravura de 1974, garantiu-se na representação brasileira da Bienal Internacional de São Paulo, em 1975. Trabalhando com serigrafia com grandes medidas, adentra pelo espaço de estranhamento fantástico, uma figuração fronteira à abstração informal.

No Panorama, os premiados foram Anna Letycia (1929-2018) e Danúbio Gonçalves (1925-2019), Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo e Prêmio-Estímulo Caixa Econômica Federal, respectivamente.

Com um repertório visual referenciado em caracóis, as gravuras de Anna Letycia revelam uma espacialidade imaginativa na qual se integram vivências interiores, reminiscências das brincadeiras da infância com os caracóis, no quintal da casa em Teresópolis. Solucionam este espaço de sua memória, o uso da técnica da ponta-seca e a criação do relevo. Na mesma imagem, o ritual da repetição do gesto gráfico de arranhar a chapa e o seu apagamento no relevo. A espiral como espelhamento dinâmico de memórias.

Fig. 2. ANNA LETYCIA. Gravura 5/73, ponta-seca, 75x55cm. Catálogo PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA, s/p, 1974.

¹⁰ Sobre o assunto, ver TAVORA, 2013:120-131.

Quanto a Danúbio Gonçalves, esteve presente também na Mostra da Gravura. Nos dois espaços expositivos, estimulado em sua fase dos anos 1970, mantém vinculação com a realidade não mais representativa (anterior esteticismo político) mas com uma figuração alusiva ao cotidiano e à realidade urbana. Outra possibilidade poética trabalhada na litografia, com arranjos de cenas fragmentadas, uma figuração simbólica, também fronteira às conquistas da materialidade dos suportes na arte informal.

Fig.3. DANÚBIO GONÇALVES. Hora sete na capital do mundo, 1973, litografia, 65x48 cm. Catálogo PANORAMA DE ARTE ATUAL BRASILEIRA, s/p, 1974.

Considerando os demais expositores, pode-se afirmar que praticamente os artistas com produção relevante na gravura informal, de até então, foram convidados tanto para o Panorama quanto para a Mostra. Se considerarmos, por exemplo, os gravadores anteriormente premiados nas bienais paulistas de 1957 a 1965 ¹¹, uma década de celebração e reconhecimento das diferentes variantes para a abstração informal, apenas o mato-grossense Roberto De Lamônica (1933-1995) não consta como convidado em nenhum dos dois eventos. Mudara-se para os Estados Unidos onde permaneceu atuando como gravador e professor até a sua morte, em 1995. Suas criações não se enquadram na ideia redutora do termo “tachismo”.

Fayga Ostrower (1920-2001), colecionadora de inúmeras premiações nacionais e internacionais com sua gravura abstrata, participou do Panorama 1974, com xilogravuras, construindo espaços rítmicos, ordenados segundo a

¹¹ Fayga Ostrower (1957); Arthur Piza (1959); Isabel Pons (1961); Roberto De Lamônica (1963) e Maria Bonomi (1965).

experiência e a intuição. Densidade e leveza resultam da liberdade no uso da cor e da exploração da luminosidade do suporte. A artista cria uma espacialidade lírica, estrutura transparências que promovem o exercício pleno do olhar: o espaço movimenta-se com os planos em transparência num jogo de aparências que se revelam e se refazem continuamente diante do observador.

Também Dorothy Bastos (1933), artista paulista, com formação com Lívio Abramo, trabalha com xilogravuras em cores, criando paisagens transparentes, relações espaciais onde se revelam memórias conformadas em um estranhamento de paisagens.

No âmbito da xilogravura, com soluções singulares para este meio expressivo pode-se ainda destacar o baiano Guel (1955): as mineiras Conceição Piló (1927) e Lyria Palombini (1939), esta última tendo criado e relevo, o não gráfico em suas xilogravuras. Ainda tem-se a premiada Maria Bonomi que, como Fayga Ostrower, ampliou em muito as dimensões do espaço a gravar e da presença de cores vivas, fugindo à tradição do meio. Anotações e registros de suas vivências ganham corpo e envolvem seus títulos, sempre abertos às indagações do fruidor. No metal, Edith Behring (1916-1996), mestre das águas-tintas no ateliê livre do MAM-Rio, entrega-se a um aprofundamento da matéria em seus efeitos dramáticos, liberando o ácido para obtenção de maior substância material para a composição. Neste delírio permitido da matéria, o ácido ganha uma dimensão poética, e a artista imprime um controle manso da matéria: a rudeza das texturas, uma destruição criativa, drama da superfície é envolvida com formas com contornos mais definidos. Sua gravura revela um campo de polaridades em processo de harmonização.

Também se coloca no âmbito das tensões a gravura de Iberê Camargo (1914-1994). Na configuração de sua poética, os carretéis da infância, vestígios do estar no mundo, configuram ressonâncias afetivas. Processando-os como formas numa espacialidade difusa, o artista chega ao ponto de destruí-los violentamente para integrarem-se à criação gráfica, restando massas no espaço dinâmico de afetividades.

Em Rossini Perez dá-se uma explosão de formas contidas em suas favelas ortogonalizadas, expediente de quem almejava ser arquiteto. Quando o gravador adentra as construções com pequenos grafismos, cria uma instabilidade espacial de tal sorte, até que toda a cuidada geometria explode numa gestualidade alvoroçada, enérgica, linhas cicatrizes, induzidas pela técnica da ponta-seca, reveladora de uma interioridade angustiada. Um campo de forças se materializa. Nele, a matéria íntima rompe-se, o criador da favela reconstitui-se na imprecisão da vida interior.

Recorrendo permanentemente ao vivido, Isabel Pons (1912-2002), espanhola de Barcelona, naturalizada brasileira, formada em pintura em seu país de origem, aprendeu gravura com Johnny Friedlaender, no MAM-Rio, em 1959. No processo imaginativo de sua gravura se assenta também o exercício de memórias, colagem dos tempos como em Iberê Camargo e Anna Letycia. A criação resulta de uma experiência vivida como filha e neta de antiquários, tradição familiar. Texturas

a fascinavam chegando à técnica do *craquelé*, caminho que a caracterizou. Para tanto, explora os acidentes do ácido, recorta chapas fazendo inúmeras combinações, transigindo às exigências da natureza multiplicadora das matrizes. Um singular arcaísmo é conjugado às superfícies impressas. Ressonâncias afetivas, uma aproximação apaziguadora e lírica com o seu presente, “[...] uma reserva de vivências, de experiências vitais de que não pode jamais se separar, mormente no trabalho criativo.” (Pedrosa, 1963, 115-116)

Arthur Piza (1928-2017), também teve suas gravuras em ambas as exposições. Morava em Paris desde 1951, tendo formação em gravura com Johnny Friedlaender (1912-1992), em seu ateliê. Sua gravura revela o interesse pelo relevo na criação de ritmos num jogo livre com a luz. Na matriz, a goiva é martelada, gestualidade de escultor, restando desta ação o resíduo metálico a imprimir. Tempo e força conjugam-se em abordagem inventiva da função da matriz de metal: “Um sentido plástico a integrar-se à arte eminentemente gráfica”, (Vieira, 1960)

Trabalhos em litografia inserem-se nas soluções espaciais da abstração informal com as artistas cariocas Bethy Giudice (1930) conjugando às suas intervenções na pedra, possibilidades de relevo, e Renina Katz (1926), com suas *Cosmogonias e Dissonâncias* de 1974.

A Mostra da Gravura Brasileira e o Panorama de Arte Brasileira de 1974 fomentaram um interesse pela gravura, no circuito artístico paulistano. O conjunto exposto traz a pluralidade da produção e positivamente as variantes da abstração informal no cenário nacional.

A visibilidade oferecida a esta tendência, possibilita a identificação de suas singularidades tais como: a incorporação de condições táteis da matéria; a ampliação das funções tradicionais das matrizes, sua fragmentação em módulos; a liberação do uso das cores e apropriação das cores transparentes; produção gráfica com a exploração de relevos; a busca pela potência imanente da liberdade operacional com a vinculação dos aspectos técnicos à criação.

Estes dois eventos possibilitam ao estudioso, resgatar fatos artísticos e artistas cuja produção compõe o acervo histórico da gravura artística, prática que melhor qualificou a tendência da arte informal no Brasil.

Referências

A GRAVURA brasileira na Coleção Mônica e George Kornis. *Catálogo*. Caixa Cultural. 2007/2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

BARATA, Mário. Definições de “Tachismo” e “Pintura Informal”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15/11/1959.

BENTO, Antonio. Roteiro e Coerência: passos de uma obra. *Catálogo da Exposição de Antonio Bandeira*, MAM/Rio de Janeiro, 20/10-30/11, 1969.

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

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella, compiladores. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta* - Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

FERREIRA, Heloisa Pires & TAVORA, Maria Luisa Luz. (Org.) *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Vol.III, Rio de Janeiro: Oficina de Gravura do SESC Tijuca, 1997.

_____. *Gravura brasileira hoje: depoimentos*. Vol.I - SESC Regional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1995.

GULLAR, Ferreira. As duas faces do tachismo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28/09/1957

L'ENVOLEE lyrique, Paris 1945-1956. *Catalogue*. FRANCE:SKIRA.Exposition au Musée du Luxembourg, 26 avril-6 août 2006.

MOSTRA da Gravura Brasileira. *Catálogo*. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, novembro-dezembro de 1974.

OSÓRIO, Luiz Camillo & MILLIET, Maria Alice (curadores). *Catálogo Gesto e Expressão: O abstracionismo informal nas coleções JP Morgan Chase e MAM*. 21/05 a 20/6 de 2004. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004.

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

PANORAMA DE ARTE BRASILEIRA. *Catálogo*. Museu de Arte Moderna de São Paulo: São Paulo, 1974.

PEDROSA, Mario. Isabel Pons. Sala Especial. *Catálogo da VII Bienal Internacional de São Paulo*, 1963, pp.115-116.

_____. *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

TAVORA, Maria Luisa. A crítica e a gravura artística - Anos 50-60: entendimentos da experiência informal. In *Arte & Ensaio* n.27. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, dezembro de 2013.

VIEIRA, José Geraldo. A Exposição Piza. *Folha de São Paulo*, SP, 28/08/1960.

Como citar:

TAVORA, Maria Luisa Luz. São Paulo-1974: Intensificação das Atividades em Torno da Gravura Artística. *Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Pesquisas em Diálogos*, Evento virtual, CBHA, n. 40, p. 317-328. 2021 (2020). ISSN : 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.40.26>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.html>