

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

A produção de sentidos para o Informalismo: a crítica de arte e a gravura (1950/60)

Maria Luisa Tavora
UFRJ/ CBHA

Resumo

No Rio de Janeiro, anos 60, muitos gravadores envolveram-se com as questões do Informalismo. A estruturação espontânea da obra, a incorporação de *acazos significativos*, a ação sobre a materialidade da obra indicavam um interesse numa interioridade objetivada. A prática artesanal revestia-se de um caráter reflexivo. A crítica à gravura, por seu turno, mantinha-se presa à idéia de *métier*, celebrando-a como ofício, o que dificultou uma análise do agenciamento das questões próprias à arte informal.

Palavras-chave

crítica de arte – gravura artística – informalismo

Abstract

In the 1960s in Rio de Janeiro many print artists were involved in questions of informalism. The spontaneous structuring of the work, incorporating *significant chance events*, action on the materiality of the work indicated an interest in an objectified interiority. Craftsmanship was given a reflective character. Reviews of prints, in turn, continued captive of the idea of *métier*, celebrating it as a trade, in detriment to analyzing the intermediation of informal art's own questions.

Key words

art review – print – informalism

No campo da historiografia da arte no Brasil, as manifestações da arte informal têm merecido dos estudiosos pouca atenção, sobretudo no campo da gravura artística. Fomos informais sim, a despeito das circunstâncias históricas que favoreceram a invisibilidade dessa produção e a gravura ocupa um lugar na arte brasileira por sua produção no Informalismo.

Entendendo que a crítica constitui, através de seu comentário, parte da produção da arte, construção de seus sentidos, nosso texto vai centrar-se na análise e discussão de sua produção relativa às gravuras produzidas nos anos 1950/60, no Rio de Janeiro. Aderimos ao pensamento de Pierre Bourdieu, para quem o discurso sobre a obra é mais um momento da própria produção da obra, oportunidade de manifestação dos seus sentidos e valores.¹

Nossa pesquisa, atualmente em curso, busca identificar e analisar as manifestações do Informalismo e suas especificidades, na gravura produzida no Rio de Janeiro, nessas décadas.

Um segmento da crítica deu atenção às experiências da gravura artística do período com um discurso, muitas vezes de caráter puramente celebrativo, pouco atento às questões artísticas. Articulava-se gravura e pintura como campos numa disputa política por um lugar ao sol!

Se por um lado esta visão garantiu espaços de celebração – colunas na imprensa, aceitação em salões, reduziu as possibilidades de uma crítica à contribuição da gravura artística a partir das questões estéticas vividas no período, como por exemplo, o interesse por uma abordagem subjetiva do mundo manifestada pela abstração informal. A crítica passou a acreditar e a divulgar a gravura como o setor de maior prestígio no campo das artes plásticas: *O prestígio da gravura brasileira, revelado pelas exposições(...) e confirmado pela obtenção de inúmeros prêmios (...) é superior ao de qualquer outra manifestação artística do país*² (o grifo é nosso). Outro bom exemplo nos é oferecido pelo crítico Marc Berkowitz ao tratar do Salão de 1958: *Como acontece em geral, são os gravadores que brilham no Salão. Valores confirmados como Fayga Ostrower, Edith Behring, Rossine Perez, Anna Letycia etc, estão todos muito bem representados.*³ No ano posterior, este crítico afirmava: *O Salão de 1959 mostrou mais uma vez a superioridade da gravura sobre as outras manifestações plásticas no Brasil.*⁴ (o grifo é nosso). Merece ainda a nossa atenção a avaliação de Mário Pedrosa sobre o mesmo Salão, no qual a maioria dos artistas participantes trabalhava nas questões da abstração informal:

*A gravura apresenta-se, desta vez, realmente como a parte mais substancial da mostra. Há menos flutuação e menos procura de moda. Os figurativos aí continuam figurativos; os xilógrafos se esforçam por permanecer dentro de seus limites e a vacuidade das improvisações (...) não é tão visível quanto na pintura.*⁵

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

2 LEITE, José Roberto Teixeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966 p.66.

3 BERKOWITZ, Marc. Salão de Arte Moderna. *Leitura*, n° 14 de agosto de 1958, p. 52.

4 BERKOWITZ, Marc. *Leitura* (29) novembro de 1959, p. 59.

5 PEDROSA, Mário. O Salão Moderno, *Jornal do Brasil*, 25 / 11 / 1959.

Evidenciava-se ainda a internacionalização da gravura. Em 1965, Clarival Valladares tratando da Bienal escrevia: *Nos anteriores certames internacionais localizados em São Paulo,[...] tem cabido à gravura a tarefa de consolidar o nosso prestígio perante os competidores estrangeiros.*⁶ Escrevendo sobre a mesma Bienal, outro crítico afirmava:

*Esta sala (a de Roberto De Lamônica) representa também o que há de melhor nesta tão afamada e elogiada gravura brasileira. Nem todos concordam com esta fama, e alguns críticos e pintores brasileiros preferem negar o lugar de destaque ocupado nas artes plásticas do Brasil pela gravura. Mas a crítica internacional, capaz de julgar a arte dos outros com maior isenção, tem confirmado a verdade desta alegação.*⁷

Outro conjunto de textos analisados – os que compõem os catálogos de exposição, aponta para o que Bourdieu chama atenção ao tratar do campo artístico: a arte das gerações novas finda por estabelecer sempre um diálogo com os agentes consagrados do campo no qual está se inserindo. Seja para operar rupturas ou permanências, esta capacidade constitui condição necessária de reconhecimento no campo de produção. Os artistas consagrados são geradores de esquemas de percepção e referência para valoração.⁸

Sobretudo em catálogos e, em especial, na xilogravura, a crítica conduz a obra abordada a um diálogo com a produção pioneira, confirmando o processo destacado por Bourdieu. A xilogravura entre nós era um meio fortemente identificado com a estética expressionista. Carregava o peso da obra de Goeldi e de sua morte em 1961, o que concorreu para a elaboração de textos críticos que sublinhavam a aproximação ou o afastamento da obra analisada da sensibilidade expressionista do mestre.

Textos sobre Gilvan Samico, Newton Cavalcanti, Darel Valença, Marcelo Grassmann, Marília Rodrigues, entre outros evocam Goeldi, muito frequentemente. Em Newton Cavalcanti, é assinalada uma verdadeira herança da honestidade de Goeldi. Todavia o artista pronuncia-se com reservas sobre tal aproximação: *A influência do Goeldi, que muita gente empresta ao meu trabalho deve existir numa área exclusivamente técnica. Não me parece que a interpretação do Goeldi tenha nada a ver comigo.*⁹ Ao evocar Goeldi nos textos de catálogos de exposições de gravadores, os críticos integram a seu discurso a tematização da história da gravura moderna no Brasil, buscando constituir um significativo momento fundador.¹⁰

Nas análises críticas, tanto aquelas que promoveram o isolamento da gravura, encastelando-a frente às outras manifestações das artes visuais, quanto

6 VALLADARES, Clarival. *Revista HABITAT*, 84, 1965, p. 47.

7 BERKOWITZ, Marc. Sala Especial – Roberto De Lamônica. *Catálogo Bienal*, 1965, p. 110.

8 Idem, obra citada, p.274.

9 CAVALCANTI, Newton. *Depoimento gravado*. Projeto Gravura Hoje: depoimentos. Oficina de Gravura SESC/Tijuca, Rio de Janeiro, dezembro de 1987.

10 O desenvolvimento desta questão constituiu a abordagem de comunicação para o 19º Encontro da ANPAP / Cachoeira/Bahia, setembro de 2010.

as que concentraram seus esforços na tematização da história da gravura moderna entre nós, pouco acrescentam à análise dos problemas artísticos da obra.

O destaque à gravura artística, nos anos 50/60,¹¹ careceu de um juízo sobre a produção que considerasse o agenciamento que lhe foi específico quando operou no campo próprio do Informalismo.

É diante desse cenário aqui esboçado, que se justificam nossa insistência e nosso interesse em encontrar respostas às indagações tais como: Que questões possibilitadas e ou suscitadas pelas obras nortearam a (in)compreensão da arte informal? A partir de quais considerações a arte informal foi definida/compreendida?

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

Identificamos na crítica analisada, um discurso ambivalente cuja argumentação problematiza a atuação dos artistas analisados, valorizando-os como agentes da afirmação da gravura enquanto meio expressivo, linguagem moderna. Ao mesmo tempo revelam um certo desconforto com o experimentalismo desenvolvido pelos mesmos frente à tradição do *métier*.¹² Este experimentalismo é possibilitado pelo exercício da liberdade que subjaz à criação moderna. Esta liberdade, por sua vez, funda uma necessária desconfiança nas habilidades técnicas, dando chances ao questionamento do próprio meio.

Em texto que problematiza os destinos do ensino da arte, Thierry de Duve opõe os termos “meio” e *métier*, esquematizando seus sentidos em perspectivas diferenciadas. Seu pensamento contribui para a compreensão da confusa fronteira em que se situava a crítica à gravura artística, nos anos 50/60. Afirma ele: *O métier obtém transmissão, o meio obtém comunicação; o métier obtém conhecimento, o meio ganha a descoberta; o métier é uma tradição, o meio uma linguagem; o métier descansa na experiência, o meio fia-se na experimentação.*¹³

Embora a crítica se mobilizasse em afastar a gravura do puro entendimento de técnica de multiplicação de imagens, questão que não fazia mais sentido, se pensarmos na atuação de pioneiros como Carlos Oswald, Segal, Goeldi

11 Um dos agentes desse processo foi o Ministério das Relações Exteriores. Em seu relatório anual constatamos preferência pela arquitetura e gravura artística em exposições internacionais. O MAM-Rio concentrou seu interesse em exposições visando a divulgação da obra de gravadores brasileiros, promoção de debates sobre o assunto e em prol do diálogo com a produção internacional, expondo-a sistematicamente. Sobre o assunto ver quadros organizados com base nos Relatórios do Ministério das Relações Exteriores (1957/1967); nos arquivos do MAM-Rio (1952/1961); nas premiações dos Salões de Belas Artes e Nacional de Arte Moderna (1847/1974). In TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura Artística Brasileira Contemporânea posta em Questão: Anos 50 e 60*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, IFCS UFRJ, 1999, pp.338-347.

12 Seguimos aqui as idéias de Thierry de Duve, presentes no texto: Quando a forma se transforma em atitude e além. In *Arte & Ensaios*. Revista do PPGAV / EBA/ UFRJ Ano X, nº 10, 2003, pp.93-105.

13 DUVE, Thierry de. Obra citada, p 98.

e Abramo, paradoxalmente, oferecia textos atravessados por uma adjetivação e expressões que celebravam o artista frente a seu ofício, como por exemplo: “apuro técnico”, “refinado”, “integridade da gravura”, “segurança técnica”, “mestria técnica”, “técnica segura”, “leitmotiv da obra”, “seriedade na condição técnica”, “não violação do espírito da gravura.” Tais evocações buscavam validar a seriedade, a honestidade do artista num discurso em que, por vezes, operava uma desqualificação do processo intuitivo da gravura informal. Os artistas informais promoviam um esgarçamento da idéia de *métier*, o que acirrava polêmicas relativas ao campo do saber das artes gráficas. A constante evocação do legado da gravura trazia subjacente uma desconfiança na natureza dos procedimentos técnicos, expandidos em seus fins pelos artistas gravadores.

O crítico Mark Berkowitz, ao tratar da gravura abstrata de Roberto De Lamônica, então premiado na VII Bienal de São Paulo e com sala especial no evento posterior, ressalta e justifica as razões do destaque dado à obra desse artista: *prova de uma obra digna e coerente*. Garantia ao leitor que a opção pela abstração não fora *para seguir uma moda* mas constituiu *uma fase durante a qual desenvolveu uma técnica que domina completamente mas que nunca usa para malabarismos e fogos de artifício*. Completa o crítico: [...] *Ele continua falando sua própria linguagem, que é a fusão de um grande talento, de uma forte personalidade, de um domínio técnico absoluto, de honestidade e de humanidade*.¹⁴ (grifos nossos)

Muito freqüentemente, espera-se do gravador, *esse domínio técnico absoluto* que reflete o controle do artista sobre a obra. Há uma desconfiança em relação aos deslocamentos de métodos, de soluções e procedimentos utilizados na solução de questões artísticas.

Ao tratar de Fayga Ostrower, em 1957, afirma Mario Pedrosa:

Ela brinca com o acaso como uma gata com o camundongo. Ao criar, Goeldi comete violenta ação intencional; Lívio, um ato material completo em si, desinteressado; Fayga apenas contempla ou sonha, captando ou tirando, como uma Verônica leiga, das coisas sobre que mal roçou, as formas suarentas desse distante contato.

Fayga é forte, caminha por si só, sabe o que faz. Mas o seu exemplo não é para ser seguido.¹⁵ (grifo nosso)

A arte informal parecia um descaminho que deveria ser evitado. Em suas múltiplas manifestações, requer uma análise crítica que considere sua natureza: as conquistas expressivas são operadas nos limites da experiência individual, numa dimensão existencial. Nos anos 50/60, nossa arte era constituída pelo interesse legítimo pela cultura da subjetividade expandida, da interioridade objetivada na ação sobre a materialidade da obra.

Não sendo regida por princípios que lhe são exteriores, cada obra informal coloca necessidades específicas cuja concretização resulta da adequação a uma vontade interior. Em comentário sobre a obra de Wiliam De Kooning,

14 BERKOWITZ, Marc. Roberto De Lamônica – gravador. *GAM – Galeria de Arte Moderna* Rio de Janeiro, nº 8 (pp 10-13), julho de 1967.

15 PEDROSA, Mário. Fayga e os outros. In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates, 170), 1981, p.103.

escreve o crítico: *O artista [...] não se posiciona contra uma ordem que se resolve internamente a cada obra como solução expressiva particular. O que ele questiona é a idéia de ordem como um a priori estético, como norma plástica.*¹⁶

O artista informal subtrai-se a sistemas de formas pré-existentes presentes em determinada cultura plástica, fazendo da execução de sua obra um registro dos seus processos criativos. Destaca-se o papel organizador da mente inconsciente e dos processos mentais dinâmicos no ato criador.¹⁷ No desenvolvimento do trabalho, o artista percebe elementos e fatos que incorpora à imagem criada. A estruturação da obra é espontânea e não gratuita.

O acaso, do qual fala Mario Pedrosa, ganha centralidade nas avaliações da arte abstrata na tendência informal. Desde os dadaístas que o acaso assumiu papel de relevância no processo de criação. O sentido de sua incorporação ao trabalho enfraquece a idéia da busca de uma perfeita maestria do saber embutido em qualquer linguagem. A referência a esta maestria parecia trazer garantias artísticas para a obra: [...] *um gravador sério não se apresenta ao público sem dominar a técnica, sem transformá-la em instrumento a ser utilizado à vontade.*¹⁸ O acaso é compreendido como improvisação, falta de conhecimento, daí ser necessário que a obra esteja fundada *numa lição de ofício e vivência, onde a perfeição da tiragem*¹⁹ possa revelar que o resultado está longe da improvisação.

Umberto Eco considera a arte informal o protótipo da obra aberta, pois se estrutura segundo uma ordem vital, o acaso emerge das revelações da matéria, no processo dinâmico de constituição da imagem gravada. Não há pré-ordenação segundo esquemas racionais, a obra vai se conformando a partir de acontecimentos, percepções e escolhas: [...] *antes de campos de escolhas a realizar (a obra) já é um campo de escolhas realizadas.*²⁰ A liberdade experimentada nesta conformação funda, certamente, uma relação diferenciada quanto às técnicas, à matéria, às cores, à definição de espaços imaginativos, os quais se tornam o germe da obra.

No caso da gravura abstrata de Edith Behring, o crítico Clarival do Prado Valladares reconhecendo a matéria elaborada e requintada como seu fundamento, apressa-se em afirmar: *Nada de incidental, de gratuito ou de propositalmente pouco definido. A laboriosidade de Edith Behring comanda o sentimento intuitivo [...]*²¹ O crítico afasta da gravura da artista a idéia de pura gratuitidade de soluções que obtém com o ácido. Mas os possíveis acidentes de percurso desta química são contemplados com muito labor, o que não desperta sua atenção.

Quanto a essa questão, consideramos pertinentes às poéticas informais na gravura, as observações de Fayga Ostrower, expoente desta tendência no Bra-

16 COCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, INAP, 1987, p. 22.

17 Nos termos desenvolvidos por Anton Ehrenzweig em *A ordem oculta da arte*. escrito em 1966. 2ª Edição brasileira: Zahar Ed: Rio de Janeiro, 1977.

18 BERKOWITZ, Marc . De Lamônica – *Catálogo* Petite Galerie. Rio de Janeiro, julho de 1962.

19 AYALA, Walmir. Lição de ofício. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04/06/1973 (a propósito de Marília Rodrigues)

20 ECO, Humberto, obra citada, p.172

21 VALLADARES, Clarival do Prado. Edith Behring e a escola de gravura contemporânea brasileira. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 18/04/1971.

sil. A artista militando na abstração lírica como prefere se situar, define estes acontecimentos, acidentes mesmo, como “acazos significativos”. Isto porque considera que no processo de criação, o artista se inquieta e se mobiliza em relação a determinadas formas e configurações que, embora não definidas de antemão, resultam de uma intenção implícita e mesmo uma direção potencial,²² *um campo de escolhas realizadas*, segundo Eco. Assim, para ela: *os acazos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa expectativa inconsciente.*²³ *Constituem sempre eventos imprevistos e surpreendentes. No entanto, parecem ocorrer num momento exato de vida, no momento por vezes decisivo na realização de certos objetivos*²⁴ Nesta perspectiva, os acazos não são acontecimentos aleatórios pois estão relacionados com a pessoa que o percebeu, em seu processo de configuração de imagens. Para Dubuffet, são os *acazos particulares*, próprios da natureza do material empregado. Diz ele: *O termo acaso é inexato, é preciso falar, de preferência, das veleidades e das aspirações do material que resiste.*²⁵

A compreensão da existência de *acazos significativos*, de um *acaso particular* na elaboração das obras informais implica para os críticos, a problematização da função da matriz como suporte, no processo de impressão. Neste processo dá-se a experimentação livre da materialidade da chapa, a compreensão de suas possibilidades imaginativas. A retomada dos diferentes processos da gravura em metal significou tanto a descoberta das potencialidades das técnicas considerando sua tradição multiplicadora, como revestiu a prática artesanal de um caráter reflexivo.

O interesse em reabilitar o mundo físico, explorando a objetividade dos sentidos leva gravadores como Edith Behring, Isabel Pons e Farnese de Andrade a ousarem com o ácido, buscando sua solidariedade na emergência das entranhas da matriz. Na gravura em metal, o experimentalismo enfrentou mesmo acidentes nas diferentes etapas do processo de gravar. O ácido constituiu um mediador no processo de manifestação de mundos interiores, num processo inconsciente de busca de uma dimensão afetiva para as imagens, ultrapassando os limites tradicionais da ação química. Uma experiência baseada na potência imanente da matéria. Trata-se da exploração, até as últimas conseqüências, das possibilidades da matéria que aguçam e mobilizam a imaginação. Resulta deste embate, *a matriz repensada*.

Esta foi uma das possibilidades concretas a partir da qual, os artistas gravadores, buscando potencializar a gravura como instrumento de criação artística, voltam-se para seus próprios elementos constitutivos, descortinando possibilidades e enfrentando desafios na elaboração de suas poéticas. Transformam as provocações da matéria / da técnica em *acazos significativos*.

A crítica de arte, deixando-se impressionar e fixando-se nas questões do ofício do gravador, deixou de construir sentidos para os caminhos da gravura artística com o Informalismo, nos anos 50/60, no Brasil.

22 OSTROWER, Fayga . *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro:Campus,1990, p.257

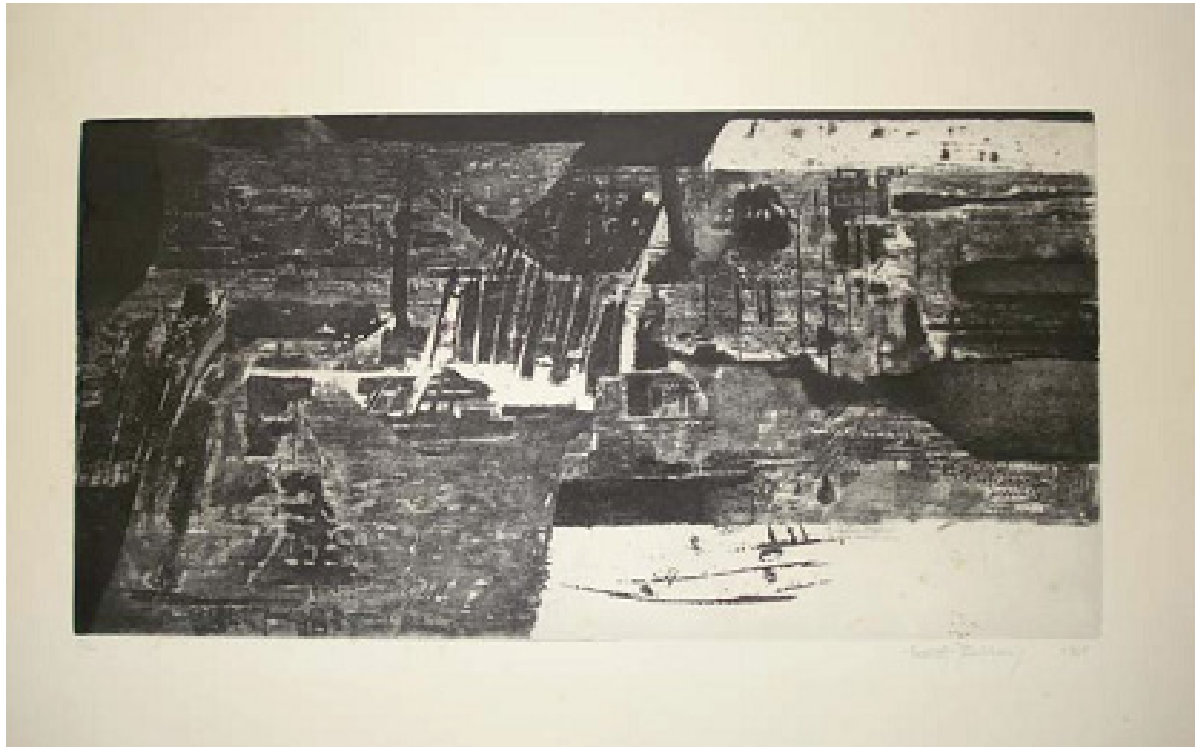
23 Idem, p. 4

24 Idem, ibdem, p.2

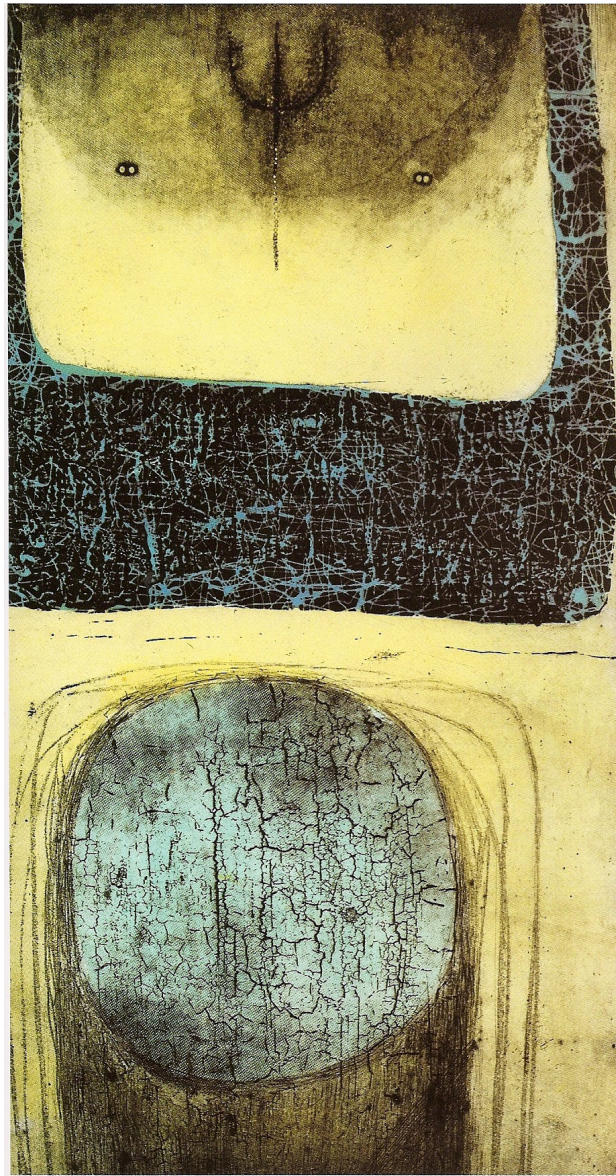
25 DUBUFFET, Jean. Apud RIOUT, Denys . *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris:Gallimard, 2000, p. 306.



S/Título, 1964
Farnese de Andrade
água-forte, água-tinta e relevo.
29,30 x 49,60cm
Acervo MNBA



S/Título, 1961
Edith Behring
Água-tinta e água-forte.
29,20 x 57,40cm
Acervo MNBA



Nocturno, 1961

Isabel Pons

gravura em metal em cores: relevo, guache e craquelé.

69 x 49cm

Coleção da Artista