

# XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



## [Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas

Outubro 2011



## **A Crítica e a Gravura Artística- Anos 1950/60: Entendimentos da Experiência Informal**

Maria Luisa Tavora  
EBA/UFRJ/CBHA

### **Resumo**

A arte informal no Brasil constitui produção artística plena de significações estéticas e históricas. A crítica de arte elaborou inúmeros entendimentos dessa expressão que mobilizou a gravura artística nos anos 1950/60 (Rio/São Paulo). Em suas avaliações, convergem para uma mesma análise considerações sobre o meio como linguagem e o *métier* como uma tradição. Nesta ambivalência, a crítica operaria numa “confusa fronteira” no processo de imprimir significados à gravura informal, tendência na qual os artistas-gravadores trabalham a expressão nos limites da experiência individual. O experimentalismo, condição de sua elaboração, provoca reformulações conceituais, solicitando da crítica um outro modo de conceber o artista-gravador e sua arte.

**Palavras-chave:** gravura artística. abstração informal. conceituações. discurso crítico.

### **Abstract**

Art Informel in Brazil consists of creating art full of aesthetic and historic connotations. Art critics have produced numerous understandings of this expression that mobilized prints in the 1950-1960s (Rio de Janeiro/São Paulo). In their reviews, they combine, for the same analysis, considerations on the language medium and the metier as a tradition. In this ambivalence, the critics would work on a “confused border” in the process of giving meanings to abstract prints, a trend in which the print artists work the expression on the edges of individual experience. Experimentalism, a condition of their creation, causes

conceptual reformulations, requiring critics to adopt another manner of understanding print-artists and their art.

**Key words:** Prints, abstract expressionism, concepts, critical discourse

A gravura informal no Brasil constitui produção artística plena de significações estéticas e históricas. A crítica de arte com suas análises e avaliações elaborou inúmeros entendimentos dessa expressão, marcada por um profícuo experimentalismo, questionador da própria tradição gráfica, nos anos 1950/60 (Rio/São Paulo).

Nas análises que cobriram as Bienais de São Paulo, sobretudo a de 1959 - a bienal do Informalismo; nos escritos em catálogos de exposições individuais e de salões e nos periódicos especializados ou não, editados nesses dois centros urbanos, nos anos 1950/60, encontramos abordagens do informalismo que formulam compreensões de interesse para a definição dos lugares desta arte tão múltipla no cenário artístico brasileiro.

Nos textos pesquisados, problematiza-se a atuação dos gravadores na arte informal. Boa parte da crítica à gravura artística/original elabora sua apreciação fundada tanto na acolhida positiva deste meio, inserido na arte moderna como instrumento de criação, quanto na valorização e no reforço do respeito à tradição do *métier*, a ser mantida. Convergem para uma mesma análise considerações sobre a linguagem modernamente pensada e o ofício, herança da tradição. Nesta ambivalência, a crítica operaria numa “confusa fronteira” em suas considerações sobre a gravura como obra de arte.

Esta “confusa fronteira” não constitui uma situação localizada em nossa geografia, ou restrita aos anos 1950/60. Historicamente, a gravura carrega esta ambivalência inelutável. Em seu processo de maturidade como instrumento de criação moderna, esta permaneceu, para muitos, como um derradeiro reduto do artesanato, levando seus admiradores a evocarem os procedimentos e materiais próprios à faina de execução. A valorização dos resultados técnicos e as habilidades do *métier*, relativa à gravura identificada como um meio de expressão, fundamentou discursos críticos que criaram um desencontro com a produção de artistas modernos. Sofrem com esta abordagem, em especial, as tendências subjetivas nas quais o meio se afirma como lugar da constituição de visão de mundo.

Até por volta de 1750, constituiu raridade a gravura feita por pintores. A estampa encerrava um ofício habilidoso cujas virtudes na aplicação de recursos técnicos buscavam a perfeita aparência da obra de arte que interpretavam e reproduziam. Sua função precípua era a valorização do múltiplo. Aos poucos, o interesse por este meio ganhou espaço junto aos artistas, particularmente entre os pintores. São os pintores-gravadores responsáveis por esta ambivalência inelutável : de uma lado a gravura como meio técnico para a reprodução de obras de arte e, por outro, um meio técnico para criar obras de arte.

Para a crítica de então, a incorporação do caráter expressivo passa a constituir algo à parte: “ gravam

água-forte com espírito”.<sup>1</sup> O século XIX registra uma produção significativa de gravura, - dez mil por ano, trinta por dia,- produção partilhada entre as duas categorias - *métier* e meio - similares em sua materialidade e divergentes em sua função. Peças documentais e gravura de artistas como Renoir, Corot, Manet, Cézanne, entre outros, disputavam a atenção do mercado. No caso dos artistas, o interesse vai se dar pelas técnicas da água-forte e da litografia. Todavia, o público não compreendia a gravura dos pintores. “Todo mundo prefer[ia], a estes ensaios “inhábeis”, as gravuras de reprodução, no espírito das do século XVIII”,<sup>2</sup> oportunidades de oferecer, por exemplo, um virtuoso trabalho artesanal com o buril, técnica mais seca e de execução mais demorada.

As gravuras *com espírito*, tidas como *ensaios inhábeis*, frustravam no público as expectativas de reforço da tradição técnica provocando um divórcio entre o gravador-artista e o público.

Em um mundo que desbancou o artesanato face ao interesse crescente e imperioso pela industrialização da imagem, os pintores possibilitaram uma sobrevivência à gravura, articulando as antigas técnicas de reprodução incorporando-lhes um caráter reflexivo, desenvolvendo pesquisas, encontrando lugar para a espontaneidade, demarcando-as como exercício instrumental de experiências do sujeito no mundo.

O interesse pelo virtuose, o homem do *métier* manteve-se numa realidade à parte, específica, dos produtores de selo

---

<sup>1</sup> ADHEMAR, Jean.1959, p. 186.

<sup>2</sup> Idem, p. 187.

ou das casas da moeda. A evolução da técnica fotográfica e, mais recentemente, dos procedimentos possibilitados pelos computadores vão responder mais eficazmente às demandas da impressão e reprodução de imagem. A gravura, pensada em outra dimensão, “passou dos ateliês dos impressores para os ateliês de artistas, das livrarias para os museus e galerias de arte”.<sup>3</sup>

Todavia, os gestos do gravador e, sobretudo, o do impressor, com entintamentos e tiragens sofisticadas, continuam a fascinar os críticos e apreciadores, que os tomam no contexto de uma verdadeira liturgia. A placa gravada permanece como cicatriz das incisões dos burinistas e aguafortistas, alimentando a imaginação do observador na busca pelo gesto primário e primordial. Gesto arcaico transformado em mistério que habita ainda a estampa original moderna. Transforma-se em um verdadeiro mito.<sup>4</sup> O crítico Maria Pedrosa, manifesta esta situação ao afirmar: “A gravura é assim uma fatalidade artesanal [...] A arte da gravura tem algo de arcaico que faz o seu encanto.”<sup>5</sup>

Impregnada desta dimensão simbólica, mas prova única de um exemplar de série, a gravura impõe-se na modernidade como instrumento para a criação artística. Diferencia-se das imagens produzidas industrialmente através da particularização das tiragens e dos diferentes estados, segundo o dispositivo da assinatura manuscrita, estratégia de singularização, tradicionalmente própria ao desenho e à pintura.

<sup>3</sup> MELOT, 2002, p. 10.

<sup>4</sup> Sobre o assunto ver: TAVORA, 1988, p. 42-56.

<sup>5</sup> PEDROSA, 1957.

Associada às concepções estéticas das vanguardas artísticas, a gravura artística ganha a dimensão de obra única a ser reproduzida e variada segundo as necessidades expressivas de seu autores. O valor do múltiplo perde a centralidade na ação do artista gravador. Este lança-se a apropriações cada vez mais livres e audaciosas de procedimentos, incluindo misturas de técnicas, “uma espécie de profusão da raridade”,<sup>6</sup> marca da gravura na modernidade.

Em um novo estágio de valorização, a gravura no sec. XX requer para seu reconhecimento como obra de arte o alargamento do conceito de originalidade atribuído aos desenhos e pinturas, pelas diferentes instâncias do campo artístico. Tal conceito vai se desprender da questão da unicidade, abordagem que, no caso da gravura, limita-se a sua condição e aspecto técnicos. O reconhecimento da gravura original como obra de arte supõe a compreensão da multiplicidade e da pluralidade como modalidades de existência.

Parece solucionada a ambigüidade histórica da gravura, provocada pelos gravadores artistas. Passa então a gravura original a ser confrontada com outros contextos teóricos, integrada ao campo da arte a partir de sua poética e singularidade. Singularidade construída pela “interconexão no processo criador entre os dois suportes constitutivos da obra e que são o fundamento de sua poética, quer dizer de seu processo de instauração como obra de arte”.<sup>7</sup> Constitui

---

<sup>6</sup> MELOT, 2002, p. 14.

<sup>7</sup> MALENFANT, 2002, p. 18.

ainda singularidade da gravura, modernamente concebida, o fato dos artistas assumirem todo o processo de execução da obra, concepção, gravação e impressão da imagem, mobilizados pelo interesse de experimentação através da produção de estampas diferenciadas. Neste contexto, a afirmação de René Berger sobre as tiragens feitas pelos artistas permite a ressignificação do processo de multiplicação: “A reprodução não é simplesmente um fenômeno de repetição, como sustenta ainda um pensamento que vai buscar suas razões na etimologia ou no hábito. Ela corresponde a um conjunto de operações numerosas e complexas que fazem dela uma produção”.<sup>8</sup> O processo de gravar revela-se então um ato criativo em todas as suas etapas.

Nessa interconexão dos suportes, a etapa de impressão funda-se e ampara-se conceitualmente, colocando em questão as técnicas de multiplicação. A partir deste entendimento, o gravador inaugura registros de qualidades visuais, processo que se desdobra até a atualidade, engendrando caminhos originais de inter-relação com outras práticas, como a fotografia, a infografia e a impressão, num processo de desconstrução das especificidades dos meios envolvidos. Nicole Malenfant resume com propriedade as exigências que pesam sobre a gravura original, em seu estágio contemporâneo:

Asingularidade deve de fato emergir através de uma experimentação estética individual que saberá renovar não somente sua presença material e simbólica mas também suas relações dialógicas no lugar de exposição, lá, onde doravante, a estampa se manifesta como um dos campos de experimentação da arte contemporânea.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Apud AYALA, Walmir. Lição de Ofício. *Jornal do Brasil* Rio de Janeiro, 04/06/1973.

<sup>9</sup> MALENFANT, 2002, p. 19.

Procede aproximar as considerações e reflexões trazidas até o momento às manifestações da gravura moderna no Brasil, gravuras geradas *com espírito*. Sua prática engajou procedimentos inéditos, deslocamentos e técnicas tradicionais buscando recursos que se ajustaram à elaboração de suas poéticas. Nos anos 1950/60, trabalhando a expressão nos limites da experiência individual, deu-se a contribuição dos artistas-gravadores no campo da arte informal no Brasil. Condição de elaboração das obras nesta tendência, o experimentalismo provocou a reformulação e ampliação dos meios e fins da gravura, arranhando a tradicional função da matriz e do papel-suporte, propondo uma comunicação a partir do registro do gesto livre do artista, da exploração das possibilidades da cor e da materialidade do meio. Nestes termos, a arte informal afasta-se das utopias e exigências programáticas além de não sucumbir às exigências de comunicação impostas pelo mercado.

Na produção de sentidos para a abstração informal, os críticos de arte, atuantes naqueles anos, mantêm-se na histórica ambivalência de abordagem, na citada confusa fronteira. Conciliam em suas análises sobre o informal exigências contraditórias de pura lealdade às convicções do *métier* e do exercício da descoberta das potencialidades do meio. São duas faces de um mesmo discurso, a primeira descansando na experiência da tradição e a segunda fiando-se na experimentação propiciadora à descoberta e à elaboração de uma linguagem.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Sigo aqui as idéias de DE Duve, 2003, p. 92-105.

Quirino Campofiorito, crítico que acolhia positivamente “*um abstracionismo consciente*”,<sup>11</sup> estabelece uma diferença entre pintura, escultura e a gravura moderna, na busca do sentido criador. Situa de antemão para a gravura, a criação e a técnica de execução como esferas distintas e independentes. Para ele, no caso da pintura e da escultura, estas são levadas não só a “uma quebra total da concepção estética mas também a uma revolução total da técnica, dos materiais, da função do objeto-quadro, do objeto-escultura”, que findam por afetar o sentimento em sua execução. Todavia, a seu ver, na gravura gráfica moderna, os processos de execução na madeira como no metal são mantidos pelo artista contemporâneo através de uma fidelidade ao aprendizado do ofício “com a mesma segurança de outrora”, não diferindo dos processos da tradição a não ser pelos recursos mecânicos que possibilitam as tiragens. Tal questão é apresentada pelo crítico como uma vantagem para a gravura sobretudo em sua relação positiva com o público que estranharia as soluções da pintura e escultura.<sup>12</sup> O entendimento de que técnica e expressão/estruturação se informam mutuamente na criação da obra não é considerado pelo crítico.

Além de Quirino Campofiorito, situam-se na problemática fronteira, críticos como Antonio Bento, Mario Pedrosa, Aníbal Machado, Clarival Valladares, Walmir Ayala, Jaime Mauricio, Mário Barata, Walter Zanini, Marc Berkowitz, José Roberto Teixeira Leite e Jacob Klintowitz

---

<sup>11</sup> CAMPOFIORITO, 1956

<sup>12</sup> CAMPOFIORITO, 1958.

que elaboram entendimentos da experiência informal, revelando-se sensíveis ou rejeitando esta manifestação na gravura artística.

Aderimos ao pensamento de que são “as obras que engendram os critérios e não o inverso”<sup>13</sup> e buscamos em nossa pesquisa identificar, a partir de quais questões, a crítica à gravura informal (situada de antemão na confusa fronteira por nós apontada) acomodou seu olhar às propostas dos artistas, construindo sentidos e definindo um lugar para esta tendência na arte brasileira dos anos 1950/60.

Aníbal Machado diante das obras abstratas de 1958 de Fayga Ostrower, ano de sua premiação na Bienal de Veneza, destacou que se tratava de “um novo espaço plástico”, escrevendo:

Do entrelaçamento de linhas e equilíbrio de planos nasce então - realidade plástica de formas irreais - esse mundo ainda “não colonizado pelos sentidos”, que é o que nos abre a arte de Fayga. São arquiteturas do Invisível. Vê-las em demorada contemplação é deixar que se instaurem em nosso espírito as imagens de um mundo que amanhece além do nosso alcance visual.<sup>14</sup>

É de interesse também para nossas considerações, o texto escrito em 1959 por Antonio Bento, defensor da abstração informal, identificando este novo espaço plástico, definido por Aníbal Machado, como resultado da procura de outros *métodos de criação*. Afirmou o crítico:

Cabe ainda notar que a arte informal possui também a sua estrutura própria, se assim se pode dizer, a qual se levanta no novo

<sup>13</sup> JIMENEZ, 1999, p. 387

<sup>14</sup> MACHADO, 1958.

espaço pictórico criado, graças à força proveniente das massas, de velocidade oriundas da mancha, da cor livre e dos signos carregados de dinamismo.<sup>15</sup>

Antonio Bento, ao compreender que a velocidade de execução fazia parte do fenômeno criativo, no caso da arte de Georges Mathieu, articula sentido para a improvisação à maneira do que se passa com o “jazz”, gênero musical que se estrutura no ato mesmo de sua execução, a partir de uma linha melódica deliberada.

A obra informal, diz o crítico, possui estrutura e formulação deliberada, comandada por uma motivação interior, muitas vezes tributária do automatismo da ação, como no caso do artista francês. Segue sua análise, considerando pouco pertinentes as “objurgatórias dos que combatem a suposta desordem da abstração”.

Recorrendo ao fato histórico da rejeição à pintura impressionista, acusada pela crítica “clássica” de ser pintura sem “estrutura”, este alerta: “O tempo encarregou-se de mostrar o erro e a puerilidade de tais apreciações. É o que também acontece hoje com os informais, que são alvo de acusações e de remoques semelhantes”.<sup>16</sup> Urge assinalar que, embora manifestações de arte informal, as pinturas de Mathieu e as gravuras ou aquarelas de Fayga Ostrower são lugares distintos de temporalidades, tensão e leveza, estruturadas pela intuição.

Ainda, no âmbito da gestualidade estruturante da arte informal, compreendendo a obra como lugar de

---

<sup>15</sup> BENTO, 1959.

<sup>16</sup> Idem.

mobilidade do ser, Walter Zanini analisa as gravuras de Rossine Perez, nos anos 60, inserindo-se nos fluxos de sentidos que atravessam esta tendência:

Na dosagem apurada de luz e sombra [...] almeja (Rossine Perez) como que uma vibração de uma energia em expansão. Sua produção recente, nutrida por um sangue mais denso, coloca-se sob o signo dionisíaco e explora as possibilidades dos movimentos gráficos gestuais, em ininterrupto *agitado*. A pesquisa amadurece, complica-se, apaixona-se. Luz e sombra [...] multiplicam-se em interferências recíprocas. A mensagem, conservando uma aura de intimidade quase confidencial, sensibiliza-se dramatizando-se.<sup>17</sup>

Enquanto Zanini revela-se sensível a uma singularidade da abstração informal, onde o individual assume também a face de seu tempo histórico, Mario Pedrosa, por seu lado, interessado em fundamentar a relação arte e comunicação, escreveu em 1957 que, “levados pela senda do borrãoismo”, os artistas informais (por ele sempre identificados como “tachistas”) querem “oferecer-se ao público” “querem ser comunicados, e o são, em geral”. Para ele, o que deve importar é a “**intercomunicação**” (grifo de Pedrosa) e, neste aspecto, afirma “A comunicação tachista é só num sentido. O público pode ver que há ali um cidadão fazendo caretas ou se estorcendo, quer dizer, um caso particular a ser tratado.”<sup>18</sup>

Embora no mesmo artigo, Pedrosa tenha chamado a atenção do leitor para o fato de que “A arte moderna rompe, realmente, com velhos cânones artísticos consagrados e exige, por isso mesmo, do espectador,

---

<sup>17</sup> ZANINI, 1961.

<sup>18</sup> PEDROSA, 1957.

uma compreensão mais ativa que a arte tradicional [...] pode exigir”, seu texto não revela a compreensão de que a expressão sensível e intuitiva na tendência informal constitui impulso gerador da obra de arte, solicitando um outro modo de conceber a arte e suas relações. A obra resulta não mais um espaço como “entidade geométrica” mas como “dimensão da vida”, conforme reflexões do historiador Argan.<sup>19</sup>

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

Nesse âmbito, José Geraldo Vieira reconhece mudanças ao destacar a notoriedade de Fayga “nessa arte difícil, que já não tem nada a ver mais com o desenho inscrito em suporte e que, aos poucos, adquiriu autonomia não só técnica e artesanal como foros de linguagem outra que não a caligráfica.”<sup>20</sup> Mário Pedrosa também foi sensível à gravura de Isabel Pons, chamando atenção para o seu processo de gravar que incluía não só a superposição das matrizes mas sua justaposição: chapas recortadas e congregadas em novas composições ressurgindo em novas gravuras com

---

<sup>19</sup> ARGAN, 1988, p. 74.

<sup>20</sup> VIEIRA, 1961, p. 49.

relevos. Para o crítico, “sua técnica é função inseparável [...] de sua expressão [...] amadurecimento no plano da criação.[...] em nenhum momento a resultante deixou de ser esteticamente justificada [...]”<sup>21</sup>

As matrizes recortadas e a articulação dos fragmentos foi um dispositivo, “esteticamente justificad(o)”, explorado por diferentes artistas-gravadores além de Fayga Ostrower e Isabel Pons como Anna Bella Geiger, Marília Rodrigues, Thereza Miranda, Roberto de Lamônica, entre outros. A *matriz-forma*, justaposta ou superposta, para estes, colaborou para a exploração da cor, variações e transparências, estruturação do espaço, incorporação da superfície do papel-suporte à imagem criada. Para outros, como Anna Letycia e Rossine Perez foi trabalhada em busca do volume, - *chapa sem cor*- espaço dinamizado pela luz, espaço “sólido, delineado com uma força que lhe confere uma quase tridimensionalidade.”<sup>22</sup>

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

Podemos afirmar que nos relevos de Rossine Perez há um apagamento de certos gestos arcaicos da ritualística da tradição gráfica em prol de um silêncio histórico. Há um deslocamento da memória do ofício, dimensão simbólica

---

<sup>21</sup> PEDROSA, 1963, p. 115-117.

<sup>22</sup> MAURICIO, 1968, p. 32.

que pesa sobre a gravura artística moderna. Retomando Walter Zanini, “uma aura de intimidade quase confidencial sensibiliza-se,”<sup>23</sup> buscando a profundidade como fato revelador.

O experimentalismo e a liberdade da gravura artística, nos anos 1950/60, foi compreendido por muitos dos críticos aqui citados como um processo de busca e ajuste às necessidades expressivas dos artistas. Os entendimentos da arte informal ? - entre outras formulações, seria “um novo espaço plástico”, um mundo para além do “alcance visual”; “uma aura de intimidade quase confidencial”, “vibração de uma energia em expansão”, movimentos “sob o signo dionisíaco”, “arquiteturas do invisível.”

Mas a “confusa fronteira “- (métier ? meio ?) - criou territórios textuais relegando a múltipla e complexa produção informal, a “uma moda cosmopolita”, a “uma onda internacional”, a “uma aventura do grafismo autônomo”, a “um falso virtuosismo, truques e subtefurgios”, a uma “sensibilidade feminina”, a um “maneirismo abstratizante”, a um “glutônico amor à substância”, a um puro “malabarismo.” Seriam então *ensaios inhábeis* ?

Não foi sem sentido o alerta de Antonio Bento sobre exigências da arte abstrata que pesavam sobre os seus críticos. Escrevendo, em 1958, sobre Leon Degand (1907-1958), crítico europeu que acabara de falecer, nosso crítico referiu-se à sua ação apaixonada e polêmica pela arte abstrata e seu empenho em prol da renovação da crítica de arte. Para Degand, o crítico “deveria também mudar de

---

<sup>23</sup> ZANINI, Paris, 1961.

técnica, de metodologia e de linguagem, acompanhando o progresso das artes visuais em nossa época. Queria por isso que a terminologia da crítica, por sua vez, se renovasse de modo a distinguir-se daquela usada no século XIX e no começo do modernismo.”<sup>24</sup>

Bento bem sabia que era preciso abordar com vocabulário apropriado as gravuras abstratas de nossos artistas, feitas *com espírito* !

#### Referências Bibliográficas:

- ADHEMAR, Jean. Quatro séculos de gravura francesa. In *Catálogo Bienal de São Paulo*, 1959.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- AYALA, Walmir. Lição de Ofício. *Jornal do Brasil* Rio de Janeiro, 04/06/1973.
- BENTO, Antonio. A Arte de Mathieu. *Diário Carioca*. Suplemento Dominical, 8 /11/1959, p.3.
- BENTO, Antonio. Leon Degand. *Diário Carioca* Rio de Janeiro, 29/05/1958, p. 7.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Exposição de Vera Mindlin. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 31/08/1956.
- CAMPOFIORITO, Quirino. Brasileiros: Bienal do México. *O Jornal*. Artes Plásticas, junho de 1958.
- DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transformou em atitude - e além. *Arte & Ensaio*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, Ano X, n.10, 2003.
- JIMENEZ, Marc. *O que é a estética?* São Leopoldo: UNISINOS (Coleção Focus 3), 1999.
- MACHADO, Aníbal. Documento datilografado. Prefácio para o catálogo de exposição de Fayga Ostrower no MAM-Rio. Rio de Janeiro, junho de 1958.
- MALENFANT, Nicole. La singularité du multiple: l'estampe comme oeuvre d'art. IN NORONHA, Jorge de Sousa. *L'Estampe objet rare*. Paris: Ed. Alternatives, 2002 p.18.
- MAURICIO, Jaime. A gravura de Ana Letícia Quadros. *GAM*, n. 17, 1968 – II Bienal Nacional de Artes Plásticas, p. 32.
- MELOT, Michel. La rareté générale de l'estampe. IN NORONHA, Jorge de Sousa. *L'Estampe objet rare*. Paris: Ed. Alternatives, 2002, p. 10.
- SOUZA, Jorge de. *L'Estampe objet rare*. Paris: Ed. Alternatives, 2002.
- PEDROSA, Mario. *Jornal do Brasil*, 4/06/1957.
- PEDROSA, Mario. Comunicação em arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28/11/1957.

---

<sup>24</sup> BENTO, 1958, p. 7

PEDROSA, Mario. Isabel Pons. Sala Especial. *Catálogo da VII Bienal de São Paulo*, 1963, p. 115-117.

TAVORA, Maria Luisa Luz. A gravura brasileira – anos 50/60 - como um movimento: Gênese de um Mito. *GAVEA*, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio, nº 5, 1988.

VIEIRA, José Geraldo. Salas especiais nacionais. Fayga Ostrower. *HABITAT*, São Paulo, n. 65, 1961, p. 49.

ZANINI, Walter. Paris, 1961. Cópia de folder não identificado. Setor de documentação MAM-Rio.

