



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



As cidades de Darel e a abstração na década de 1960.

Vitor Hugo Gorino

Doutorando pelo programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp

A década de 1950 condensou eventos de grande significância que alavancaram a gravura moderna brasileira a um patamar de destaque internacional. Nela culminam transformações iniciadas trinta anos antes nos veículos institucionais de produção e divulgação da arte, e de difusão cultural no país. Estas impactam então de maneira inédita a produção de arte em função de um processo e de um conceito que buscavam se alinhar: modernização e modernidade. O complexo mecanismo que impulsionou a gravura brasileira e reposicionou a figura do gravador diante do circuito de arte pode ser mais bem discutido se abordado considerando-se os diferentes campos pelos quais a gravura se propaga. Há o papel das instituições oficiais e extraoficiais na difusão da gravura, de alguns de seus personagens em particular, das ramificações comerciais e da ampliação de um mercado receptivo à gravura artística, para elencar apenas alguns. Por esse tecido transcorrem indícios das transformações no artista que produz gravura no Brasil ao longo do século XX. E que, com igual importância, reexamina a própria compreensão da linguagem da gravura, de seus meios e de suas aplicações.

Esse direcionamento permite-nos contemplar as possibilidades da gravura brasileira como uma produção moderna, para alguns, mais genuinamente moderna do que a própria vanguarda da semana de 1922, com a qual tece um relacionamento tão intrincado quanto indissolúvel. Assim, é sobre o *status quo* da gravura moderna, difundida e bem estabelecida junto às demais artes brasileiras e também internacionalmente, na segunda metade do século XX que retornamos às figuras pioneiras de Carlos Oswald, Oswald Goeldi e Lívio Abramo, como principais introdutores da gravura de cunho artístico no Brasil. Suas atuações dão continuidade a um processo que aprimorou o papel utilitário da gravura, e disseminou o gosto pela imagem gravada no país desde a colônia, quando era aplicada, mesmo que na ilegalidade à reprodução de materiais comerciais, obras de arte, catálogos de Belas Artes, documentos, talonários etc. Mais que isso, tais artistas são protagonistas no processo que, na primeira metade do século, ampliou o alcance da gravura, integrando-a em definitivo ao circuito de arte brasileiro.

Em 1951, ano do reconhecimento da obra de Goeldi pelo prêmio nacional de gravura da I Bienal Paulista, Lívio Abramo viaja ao exterior como prêmio do SNBA. Sua viagem é decisiva para o desenvolvimento de sua obra e também, de importância pontual para a história da gravura brasileira. A partir desse momento, intensifica-se a inserção abstrata na gravura. É de grande importância para a arte brasileira em geral a difusão dos preceitos da arte abstrata na recém-instaurada estrutura de suporte

ao circuito de arte moderna no país, composta não apenas pela instalação do SNAM e das Bienais, mas também pelos museus inaugurados no fim dos anos 1940, como os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Preceitos esses que serão defendidos por essas instituições num novo campo de tensão dentro da arte moderna e, em especial dentro da gravura. O contato de Abramo com a produção europeia colaborou para o desenvolvimento com ênfase gráfica de suas xilogravuras. Aos poucos suas figuras começam a dividir importância de igual para igual com linhas e texturas, e, nos próximos anos cederão lugar às abstrações completamente. O desenvolvimento de Abramo nessa direção mostra-se profícuo, e, na Bienal paulista de 1952 garante-lhe o prêmio nacional de gravura.

A produção inicial de Abramo flertando com a abstração é suficiente para que se inicie um conflito entre os abstratos e os figurativos da gravura. O reconhecimento de sua obra por parte da Bienal está, por sua vez, relacionado à reaproximação europeia da abstração no fim da década de 1940, presente no Brasil, através figura do crítico francês Leon Degand, atuante no Museu de Arte Moderna de São Paulo já no ano de 1948 e posteriormente bastante ativo no direcionamento das Bienais paulistas. Assim, no início da década seguinte, o tímido surgimento de produções abstratas já contava com algum tipo de recepção e reconhecimento oficial. Goeldi se coloca prontamente contra essas tendências, inicialmente

através de cartas que troca com Marcelo Grassmann, em algumas delas, mencionando a figura de Lívio Abramo em teor de iminente rompimento:

Os trabalhos de Lívio tiraram todo o caráter de xilogravura [...] como seu amigo estou penalizado tanto mais que a premiação o manterá no caminho errado, lamento sinceramente que os instrumentos tenham tomado conta do bom companheiro.¹

A reação de Goeldi é parte da resistência de artistas de grande representação junto ao modernismo brasileiro, como José Pancetti, Di Cavalcanti, Portinari, e Lasar Segall. É sabido que a geração que inicia o modernismo no Brasil estava ciente dos princípios da abstração em função do contato com seus principais representantes europeus no início do século XX, contudo é apenas nos anos 1950 que os valores dessa forma de arte começam a se propagar na produção artística brasileira em geral, e não apenas na gravura.

Por sua vez, Darel, em 1948, recém-chegado ao Rio de Janeiro, inicia-se na prática e no estudo da gravura através do Liceu de Artes e Ofícios, e pratica litografia na Estamparia Colombo, de Raymundo Castro Maya. Assim como os precursores Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo, e tantos outros gravuristas, Darel ingressa na ilustração editorial. Nesse momento de destaque da gravura brasileira, alavancada pelo reconhecimento da obra de Oswaldo Goeldi pela I Bienal Paulista, e o crescente interesse na editoração nacional de clássicos literários, se

¹ MAURÍCIO, Jayme. *A gravura abstrata no Brasil in: Gravura Brasileira 74*. São Paulo: Fundação Bienal, 1974.

intensifica uma bem-sucedida convergência entre esses dois campos, a gravura e a literatura no Brasil.

A editora José Olympio é um dos importantes exemplos desse chamado *boom* editorial, quando a partir de 1930 passam-se a traduzir, ilustrar e editar textos de muitos autores significativos, ainda não traduzidos para o português diretamente de suas línguas originais. Nesse sentido há o caso especial dos autores russos, como Dostoiévski, que tem a obra completa traduzida e editada no Brasil na década de 1940 com ilustrações de Axl Leskoschek, Oswaldo Goeldi e Darel entre outros. Como parte de destaque desse mesmo fenômeno, em 1943 foi criada no Rio de Janeiro por Dom Pedro de Orleans e Bragança, Raymundo Castro Maya, Afrânio Peixoto, Cypriano Amoroso Costa e Max Fischer, a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, que se estruturava nos moldes das sociedades Francesa e Inglesa de bibliofilia, publicando livros de alto padrão editorial e artístico. Darel ilustra para a Sociedade os textos: *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida em 1954 e *Poranduba Amazonense*, de João Barbosa Rodrigues, inicialmente encomendada a Goeldi em 1961, ano de seu falecimento. Contudo, seu envolvimento com o grupo vai além, quando se torna diretor técnico do selo de edições limitadas “Edições de Arte” ainda em 1956.

A obra do artista pernambucano já adquiria projeção por São Paulo e Rio de Janeiro e o inseria no grupo dos gravuristas brasileiros figurativos que dialogavam com os princípios do expressionismo alemão. Sua obra partilha

o motivo Goeldiano do subúrbio e de seus personagens, que por sua vez traz um potente eco de Dostoievski em Darel, apresentando-nos em linhas golpeadas de um desenho fortemente estilizado a ruas escuras e personagens soturnos entre quatro paredes. Já como um dos proeminentes gravadores do eixo Rio São Paulo, em meados da década, é premiado no SNAM 1957 e vive na Europa por dois anos em função do prêmio.

O papel da gravura na crescente tensão entre o abstrato e o figurativo que atravessa a arte brasileira do período se intensifica pela produção de Fayga Ostrower (1920 – 2001). Nesse momento, a artista ainda trabalha com gravuras figurativas de motivos predominantemente sociais, mas já encontra, entre artistas e críticos, figuras que apoiam a desvinculação do uso de referências do real na criação das obras, privilegiando propostas de abstração. Quando começa a estudar e produzir xilogravuras, o debate abstracionista já se avolumava ao ponto de dividir tendências que desaguam nos termos conhecidos hoje como abstração geométrica e abstração informal. Em 1954, Ostrower realiza uma exposição no Rio de Janeiro na qual suas obras, entre desenhos, gravuras e tecidos estampados, passavam ao largo da figuração, objetivando desvencilhar-se de suas limitações formais e narrativas em favor de uma pesquisa de enfoque gráfico e visual. No mesmo ano tem suas gravuras editadas pelo *Guilde Internacionel de la Gravure* de Genebra, projetando-se no exterior como referência da gravura e da arte abstrata brasileira. No ano seguinte recebe a bolsa da Fullbright

Comission e, por um ano, trabalha no *Brooklin Museum of Art School*. A volta ao Brasil marca definitivamente em sua produção os valores de forma, ritmo e composição em obras abstratas, os quais a artista continuará a perseguir por toda a carreira e que lhe rendem, em 1957, as premiações na Bienal paulista e na Bienal de Veneza, prêmios nacional e internacional de gravura, respectivamente.

O aumentado alcance que a gravura brasileira obtém, por volume e qualidade de produção e também – certamente – pelas premiações dentro e fora do país nesse momento, posicionam essa modalidade de arte em evidência junto das demais vertentes da produção artística moderna brasileira. Tal processo desencadeia e é realimentado pela multiplicação de artistas aderindo ao estudo de gravura, ao crescente número de exposições e à formação de um público interessado em suas obras. Embora as premiações de Ostrower venham alavancar o movimento já crescente da gravura no país, aprofundam, simultaneamente, a tensão entre o campo dos seus artistas figurativos e abstratos. O Prêmio da Bienal de Veneza é ganho pela então jovem artista em competição direta com Lasar Segall, Goeldi e Marcelo Grassmann, todos representantes figurativos nesse momento. É certo que o exemplo da artista inaugura uma vertente na gravura brasileira na qual vão se alinhar diversos outros nomes de sua geração, especialmente a partir da III Bienal paulista, como: Lygia Pape, Arnaldo Pedroso d’Horta, Geraldo de Barros, Vera Bocayuva, Edith Behring, Maria Bonomi, Ana Letycia e Rossini Perez entre outros.

Esse é o contexto da particular inserção e ascensão da obra de Darel no Brasil a partir de 1961. Trata-se da série das “cidades”, paisagens aéreas monocromáticas de cidades inventadas compostas pela estilização e síntese de elementos topográficos e arquitetônicos, medievais e modernos. A recepção positiva do público e da crítica reafirma o aprofundamento da obra do artista nos aspectos formal e poético, destacando seu desenvolvimento não como desenhista virtuoso, mas como desenhista do essencial, reduz seu desenho às suas características primordiais, que, no caso de Darel são as linhas, ou mais precisamente, sua linha. Nesse sentido escreve Mário Pedrosa sobre o artista no mesmo ano:

Antes de seguir para a Europa, era Darel um consciente gravador da escola do mestre Goeldi, duro, austero, todo dado ao mister da gravação com devotamento e talento, sem dúvida, mas ainda sem distinguir-se como personalidade. (...) O que o artista trouxe da Europa e o em que aqui prosseguiu, é outra coisa. Cansado de tanto ‘saber’, jogou de lado todos os truques que se aprendem a todo momento (...) e, reduzindo-se aos meios mais simples e diretos, entregou-se Darel à cata de duas coisas fundamentais: a adequação desses meios elementares à natureza de sua própria expressividade e ao aprofundamento de sua sensibilidade plástica. A que grau de essencialidade básica deve descer um gravador, sem que mude de gênero ou mesmo de maneira? Ao desenho e só ao desenho.

A postura de Pedrosa destaca com legitimidade o desenvolvimento artístico de Darel, mas o discurso aí contido pode certamente indicar também um proporcional aprofundamento na apreciação das obras por parte de público e crítica. O contexto brasileiro do circuito de arte, nesse momento, encontra-se versado em novos debates, em especial no âmbito do abstracionismo. Ressaltamos

que a obra de Darel e o próprio artista não se posicionam como parte de grupo algum, figurativo ou abstrato. Contudo, os novos valores trazidos ao debate na série *Cidades*, próximos da abstração, são recebidos e discutidos com maior fôlego, por críticos como Pedrosa, apoiadores da abstração informal, que não discutiram nem discutiram a produção prévia do artista pernambucano.

O já conhecido episódio da criação do atelier de gravura do MAM no Rio de Janeiro reforça esse argumento. A instalação desse atelier, em virtude crescente representatividade da gravura brasileira no país e no exterior, envolve-se na disputa entre os figurativos e abstratos, pois ambos desejavam que um dos seus pares fosse o responsável pelos cursos do atelier. A direção do museu encerra, ou ao menos suspende essa disputa trazendo a figura estrangeira e supostamente neutra de Gotthard Joachim “Johnny” Friedlander para o cargo, que começa a exercer efetivamente em 1959. Exímio gravador, de obra já consolidada na Europa, capacitado para ser a figura diplomática que a direção do museu necessitava conhecedor de novos métodos de ensino e atualizado com as vanguardas internacionais, o alemão é contratado por um curto período. Volta-se a ele críticas à sua capacidade artística, em oposição à sua extensa capacidade técnica, segundo a visão dos brasileiros, como esclarece Maria Luisa Távora:

Entre nós, a gravura estava muito ligada à estética expressionista e, no Rio de Janeiro, pontificava a arte de Goeldi. Na técnica do metal, pouco se tinha caminhado além das experiências de Carlos Oswald, Raimundo Cela e Orlando DaSilva até que Friedlaender trouxe sua

pesquisa e causou estranhamento em relação ao uso de formas livres e a ação da cor neste meio tradicional. Foram muito úteis para Iberê Camargo, por exemplo, as informações técnicas recolhidas por Mário Carneiro, nos anos 50, junto a Friedlaender em Paris.²

Ainda que sob um ponto de vista parcial dos gravadores brasileiros, nota-se um deslocamento oscilatório do interesse desses gravadores do campo da técnica ao campo da expressão de seu meio, e vice-versa. Ao passo que Friedlaender começa a lecionar no país a demanda por refinamentos técnicos dentro da gravura já se desloca ao segundo plano, em detrimento da exploração da gravura enquanto expressão. O que pode ser encarado, em vista dos fatos aqui destacados, como um indício positivo da maior inserção artística dos gravadores, destacando valores como individualidade e autonomia sobre valores de refinamento técnico, por exemplo. Esse interesse, naturalmente, continuará a se deslocar, e retornará, por exemplo, para o campo técnico no momento da vertiginosa difusão da litografia artística, dez anos depois.

É possível aludir, a partir da tensão entre a abstração e figuração na gravura brasileira, a um movimento pendular da mesma entre um campo ligado aos desdobramentos técnicos e sua aplicabilidade e outro ligado à arte e à expressão. Em um maior escopo, os eventos da nossa gravura que entrecortam esses campos, estruturando-se a partir deles e sedimentando, geração após geração, um campo da produção artística contaminado. Esta é implícita

² TAVORA, Maria Luisa. JOHNNY FRIEDLAENDER: A gravura como ferramenta e expressão. Anais do XXVIII Colóquio do CBHA, MNBA/Rio de Janeiro, 2008.

à gravura brasileira, que por diversos e diferentes motivos ao longo dos anos, estabeleceu uma relação de trânsito, uma verdadeira via de mão dupla entre sua inserção na arte aplicada e na arte autônoma.