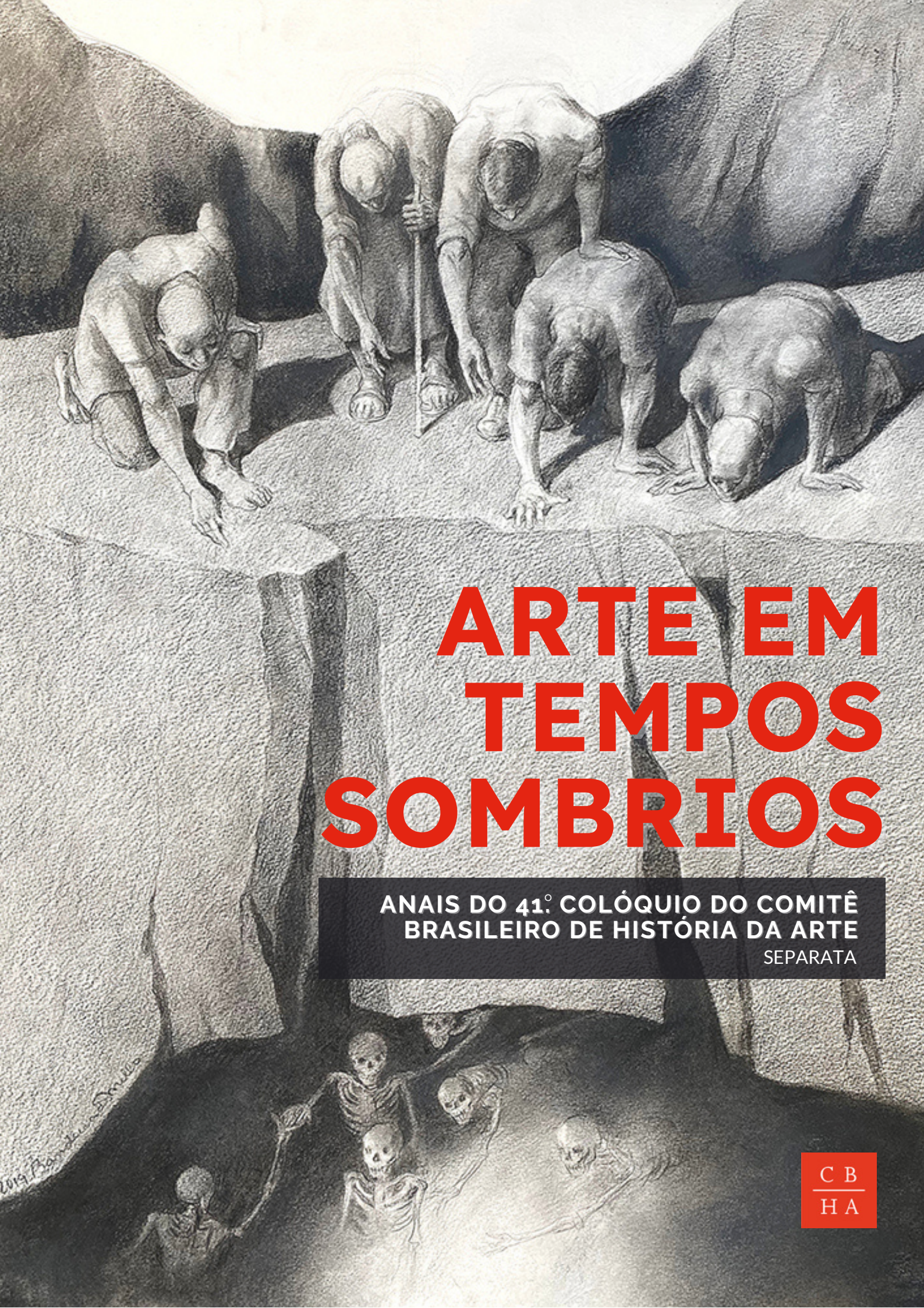


ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

SEPARATA

CBHA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

SEPARATA

Realização

CBHA

Organização

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFU Universidade Federal de Uberlândia

UFPEL

UFRRJ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972
Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)
Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)
Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

41° Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios
Comissão Organizadora
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico
Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)
Blanca Brites (UFRGS/CBHA)
Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)
Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)
Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)
Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)
Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)
Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa
Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação
Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios (Separata) – Evento online **-** 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

32 p : 21X37 cm: ilustrado
ISSN: 2236-0719 - https://doi.org/10.54575/cbha.41.separata

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.
CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Sumário

Apresentação | 05

Sobre a Imagem | 06

2 À sombra das melancolias | 7

Arte conceitual e o retorno do fazer artístico: Salão do Museu de Arte de Pampulha | 8
Rodrigo Vivas

3 Arte e resistências | 21

A potência criadora da gravura artística: dimensão ético-política da existência | 22
Maria Luisa Luz Tavora

Apresentação

Apresentamos os anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, ocorrido num contexto de isolamento social, de 23 a 27 de novembro 2021, durante o segundo ano da pandemia de COVID19, no modo on-line, com a intermediação das plataformas eletrônicas de transmissão[1].

Tendo como temática principal "Arte em tempos sombrios", o 41º Colóquio do CBHA estruturou-se em cinco sessões simultâneas que trataram, sob diferentes enfoques, de situações altamente desafiadoras. Como sintoma da crise sanitária que estávamos vivendo, naquele momento sem grandes perspectivas de solução, a imagem escolhida para divulgação do evento foi um impactante desenho a carvão, crayon e pastel seco do artista Lydio Bandeira de Mello (1929), com figuras humanas inseridas numa paisagem inóspita, à beira de um abismo.

Ao discutir relações entre arte e violência, manifestações artísticas como espaços de luta, resistência e resiliência, iconografias que atuam como dispositivos de denúncia contra os autoritarismos e os preconceitos, e diferentes usos dos espaços de trabalho das(os) artistas como estratégias de sobrevivência, os(as) pesquisadores(as) brasileiros(as) estabeleceram intensos e ricos diálogos. As proposições abordaram não apenas a fase em que vivíamos e atuávamos, como também permitiram a reflexão sobre outros períodos históricos em que houve pandemias, catástrofes, censuras, desrespeito à liberdade de expressão e de opinião, que geraram importantes mudanças no curso da vida em sociedade e nas maneiras de pensar e de produzir arte.

Contando com intensa participação dos pesquisadores da História da Arte de diferentes regiões do país, o 41º Colóquio do CBHA superou as expectativas dos(as) organizadores(as) e fortaleceu os elos entre os membros desta comunidade que, há quase cinco décadas, investe no desenvolvimento do pensamento científico e artístico. Refletir, neste importante momento histórico, sobre a condição de precariedade da vida e da arte, sobre a perversidade das ações banais, ou ainda sobre a potência dos espaços simbólicos de luta e as especificidades do trabalho artístico em prol da construção de uma historiografia crítica da arte, foi a maneira encontrada pelo conjunto dos nossos pensadores para oferecer, com inspiração e esperança, a sua melhor contribuição ao campo acadêmico e cultural do Brasil.

Desejamos a todos(as) uma boa e inspiradora leitura!

Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema e Arthur Valle
Organizadores do Anais do 41º Colóquio do CBHA: Arte em Tempos Sombrios

[1] Foi utilizada a plataforma Streamyard, com transmissão simultânea para o Youtube. Desta experiência de transmissão on-line resultaram registros gravados.

Sobre a Imagem

Lembranças com Lydio

Lydio Bandeira de Mello é artista de grande trajetória e produção por mais de 70 anos. Pintor em óleo, têmpera e afresco; desenhista em carvão e grafites. Suas obras estão em coleções particulares e prédios públicos.

Lydio Bandeira de Mello tem e é a referência do famoso ateliê no bairro de Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. Ateliê que conheceu e frequentou com o pintor Manuel Santiago, na década de 1950, tornando-se proprietário na década seguinte. Estas e outras informações podem ser encontradas no texto da historiadora e crítica de arte, Ângela Âncora da Luz no blog do autor.

Bandeira de Mello foi professor por décadas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, se aposentando no início de 1990. Mas, a distância entre as salas da EBA e o ateliê de Lydio, como é denominado, sempre foi muita estreita, onde inúmeras e inúmeros estudantes frequentavam as aulas de Modelo Vivo do mestre. Fui estudante desta matéria na Escola no ano de 1980. Muito tempo depois, em 2006, frequentei seu ateliê por intensos 6 meses, para exercitar e renovar os aprendizados e domínios técnicos da pose. Período que observei a grande frequência de visitas de marchands, críticos, historiadores da arte, professoras e professores, artistas profissionais, amadores e visitantes. Pude, ainda, neste intenso convívio, escutar muita música do seu repertório que ia de Frank Sinatra a Joe Cocker, em Woodstock, cantando With a little help from my friend às alturas!

Muitas composições/temáticas do artista apresentam figuras quase sem rostos, sem nome ou identidade, pessoas que vão e vem sem direção descritas em atmosferas incertas e sombrias, ao tempo em que as mesmas procuram empatia umas com as outras, como o recorte da imagem a carvão concedida a este evento nacional, o 41° Colóquio do CBHA - 2021.

Enfim, o artista Lydio Bandeira de Mello, hoje, com 92 anos, continua sua obra em seu ateliê referência no Rio de Janeiro. Quando puderem, conheçam também.

Rogéria de Ipanema
Historiadora de Arte

2

À sombra das melancolias

Arte conceitual e o retorno do fazer artístico: Salão do Museu de Arte da Pampulha

Rodrigo Vivas, Universidade Federal de Minas Gerais
https://orcid.org/0000-0002-2449-6771
rodvivas@gmail.com

Resumo

O VII Salão Nacional de Arte, ocorrido em 1975 no Museu de Arte da Pampulha, premiou, entre tantos, os artistas Marcos Coelho Benjamim e Maurino Araújo, cujas produções serão discutidas neste trabalho. Desde o IV Salão, ocorrido em 1972, alguns tensionamentos já vinham ocorrendo no cenário artístico belo horizontino, trazendo um princípio de esgotamento deste modelo de evento e o questionamento se os salões ainda seriam possíveis. Parecia ser o fim da vanguarda, acompanhado do crescimento de uma onda de pensamento pós-moderno e das ações e propostas conceituais, iniciadas desde o Salão de 1970. O VII Salão surgiu como uma possibilidade de desenhar outra perspectiva e de revigorar o cenário artístico da cidade. Surgem nesse cenário alternativas como o desenho cômico, que aproximava os universos Disney e Pop Art e a produção artesanal, com o retorno ao fazer.

Palavras-chave: Arte Conceitual. Salões de Arte. Museu de Arte da Pampulha. Marcos Coelho Benjamin. Critica de Arte.

Abstract

The VII Nacional Salon of Art, held in 1975 in the Pampulha Art Museum, awarded, among so many, the artists Marcos Coelho Benjamin and Maurino Araújo, whose productions will be discussed in this work. Since the IV Salon, which took place in 1972, some tensions had already occurred in the beautiful artistic scene, bringing a beginning of exhaustion of this model of event and the question whether the halls would still be possible. It seemed to be the end of the vanguard, accompanied by the growth of a wave of postmodern thinking and conceptual actions and proposals, initiated since the Salon of 1970. The VII Salon emerged as a possibility to draw another perspective and reinvigorate the artistic scene of the city. There are alternatives in this scenario, such as the comic drawing, which brought the Disney and Pop Art universes closer together with the artisanal production, with the return.

Keywords: Conceptual Art. Salons of Art. Art Museum of Pampulha. Marcos Coelho Benjamin. Art Criticism.

Introdução

Os Salões representaram uma oportunidade ao artista de colocar-se em contato com o público e, para muitos, foi uma forma de ter o seu trabalho inserido em um contexto de crítica e julgamento. Uma segunda oportunidade se na aquisição das obras pelo Museu de Arte da Pampulha[1] (MAP). Cada edição do salão era única, tendo em vista a contínua mudança tanto do perfil dos jurados como dos artistas participantes. No catálogo do VII Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte (SNA-PBH) encontramos uma diferença em relação às edições anteriores, com a inclusão de um critério na seleção:

> [...] após selecionar sob o critério de domínio do lavor, da coerência temática, do teor relativo de originalidade e do sentimento de contemporaneidade, a Comissão Julgadora, por sugestão da Presidente Prof.ª Diná Lopes Coelho, reconheceu ser necessário acrescentar um quinto atributo de avaliação crítica, baseado no re-exame de todas as obras aprovadas, para delas formular um denominador comum, como se fora nível de gabarito, capaz de conferir, ao Salão, o equilíbrio de coerência crítica[2].

No primeiro momento, não nos parece equivocado a inserção do critério mencionado, tendo em vista que a concorrência não se restringia a premiação de artistas e obras, mas também da incorporação de novos itens ao acervo do MAP. Mas ao ler sobre a inserção desse critério nos perguntamos: qual a relação possível entre as obras premiadas no VII SNA-PBH? Ao consultarmos as obras incorporadas ao acervo, nos deparamos com obras muito diversas entre si, mas que será nosso objetivo discutir.

Os Salões de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte

Com ocorrência anual, os Salões foram capazes de articular diversos ângulos da produção artística, sejam eles os institucionais (o museu, a crítica de arte e o público); os artísticos (as obras, consideradas em seus aspectos técnicos e estéticos) e sociais (significado das premiações e valorização dos artistas). Em Belo Horizonte, os salões sempre estiveram em estreita ligação com a formação do acervo do MAP, sendo que as obras premiadas na categoria "prêmios de aquisição" eram incorporadas ao acervo da instituição.[3]

---

[1] Construído na década de 1940, com projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e paisagismo de Burle Marx, o edifício teve como objetivo inicial abrigar um cassino. No entanto, em 1946, durante o governo de Eurico Gaspar Dutra, com a proibição dos jogos no Brasil, resultou-se o fechamento do cassino até 1957 que, por iniciativa do prefeito Celso Mello de Azevedo, foi reaberto, sem alterações físicas, tornando-se o atual Museu.

[2] COELHO, VALLADARES, MOTTA, 1975

[3] Contando com mais de 1400 peças, o acervo do MAP possui marcas de três percursos: 1) doações diversas, entre elas a de Assis Chateaubriand, nas décadas de 1940 e 1950; 2) obras que foram acrescentadas com a ocorrência dos Salões de

Antecipando a data das edições anteriores[4], o VII SNA-PBH ocorreu do dia 11 de dezembro de 1975 ao dia 12 de fevereiro de 1976, contando com um total de 870 obras e 281 artistas inscritos, dos quais 87 foram selecionados. Entre as categorias de trabalhos enviados, além das tradicionais[5], inserem-se aqueles que, na avaliação do júri, representavam "os novos capítulos que se abrem em termos de conceptualidade, de globalidade estética, de experiências e pesquisas de comunicação e, também e necessariamente de um novo vocabulário poético da imagem visual, transcendente[6]".

Neste salão, o regulamento e os critérios de seleção mantiveram-se praticamente inalterados em relação aos anos anteriores e, apesar das críticas, a seleção e escolha das premiações configuraram-se em um "júri aberto[7]", composto por Clarival do Prado Valadares[8], Diná Lopes Coelho[9] e Morgan Mota[10] (Fig. 1).

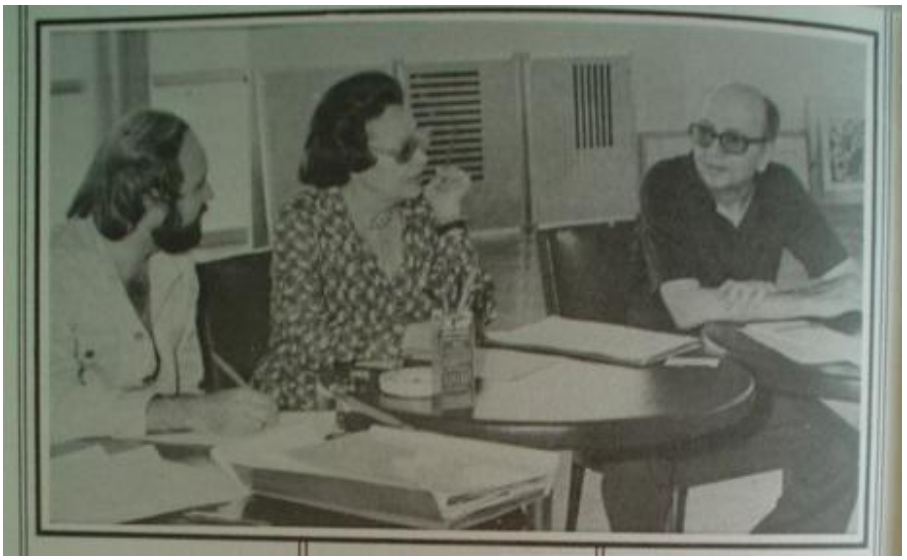


Figura 1. Clarival do Prado Valadares , Diná Lopes Coelho e Morgan Mota, membros do juri do VII SNA-PBH. Fotografia do Catálogo. Fonte: Catálogo do VII Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte.

Arte e, posteriormente, com o Projeto de Arte Contemporânea, que em 2002 substitui os Salões; 3) incorporações do que se pode denonimar "arte como processo", incluídas pelo Projeto de Arte Contemporânea.

[4] Originalmente os Salões eram inaugurados anualmente no dia 12 do mês de dezembro (mesma data de aniversário da cidade).

[5] Entendem-se como categorias tradicionais os trabalhos de pintura, desenho, gravura, escultura e objeto, que figuraram nas edições anteriores dos salões, realizados na capital mineira.

[6] COELHO, VALLADARES, MOTTA,1975.

[7] O júri aberto consistiu em uma modalidade de julgamento pela qual se permitia a presença do público e dos artistas participantes, de modo com que dúvidas ou questões relativas às opiniões dos jurados, pudessem ser questionadas por escrito, cabendo ao júri a prerrogativa de responder ou não ao requisitante.

[8] Foi professor de História da Arte na Escola de Belas Artes e na Escola de Teatro da Bahia. Organizou e dirigiu, durante sete anos, a "Sala Oswaldo Goeldi". Colaborou com a Revista Brasileira de Cultura, da Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, do Mundo Novo (Paris Buenos Aires), do Jornal do Brasil e do Jornal do Comércio do Rio.

[9] Crítica de arte e museóloga ativa em São Paulo. Frequentou a Universidade de São Paulo, onde fez os cursos de Letras Clássicas, Línguas e Literatura Latina, Grega e Portuguesa e Ciências Pedagógicas. Estudou Psicologia, História da Arte, com Sérgio Milliet, e Desenho, com Sambonet, no Museu de Arte de São Paulo. Foi secretária geral da Bienal de São Paulo, realizando a 7° e 8° Bienais. Em 1967 assumiu a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde criou e realiza o Panorama de Arte Atual Brasileira.

[10] Crítico de Arte dos Diários Associados de Belo Horizonte. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte e da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Participou de júris em salões nacionais do Paraná, Recife, Ribeirão Preto, Ouro Preto, Campinas, Guanabara, Belo Horizonte, Santos e Rio Grande do Sul. Participou da Bienal de Paris. Fez viagem cultural aos Estados Unidos e França, onde pronunciou palestras e participou de promoções artísticas.

Dos 87 artistas selecionados, subdividem-se as seguintes categorias artísticas: pintura (25); gravura (15); desenho (30); escultura (6); propostas (2); fotografias (4); audiovisuais (2); técnica mista (1); tapeçaria (2). Das categorias propostas, é digno de atenção a categoria "técnica mista" que deixou de fazer sentido após a década de 1960, devido às multiplicidades de materiais utilizados na realização das obras contemporâneas.

Com um total de treze artistas e vinte obras premiadas[11], o VII Salão repercute na imprensa mineira como representante do que havia de "conceitualistas, hiper-realistas, ecologistas e as demais tendências nacionais[12]". Mota ainda destaca a "arte póvera de Celso Renato de Lima e as formas geométricas pintadas sobre tábua de engradados[13]". Infelizmente não temos registros de muitas das obras que foram premiadas e temos conhecimento apenas pela descrição de Morgan Motta:

> No mesmo andar, além da escultura na linha do realismo fantástico de Maurino, formas polidas em pedra são de Pedro Pinkalsky e o teatro da vida elaborado com esculturas em cerâmica de Celene Brant, a escultura popular de Ana Quirino dos Santos e as esculturas em pedra sabão de Maria Guilhermina[14].

Segundo o crítico, seria apresentado, no auditório do Museu, o audiovisual H, de Moacyr Laterza e Equipe do Laboratório de Estética da UFMG, o qual foi premiado, assim como "o audiovisual de Euler Andrés Ribeiro ('Eu queria ser um papagaio') e 'Ramalhete da Saudade' de Moacyr Laterza e Sandra Bianchi (apenas selecionados)[15]".

A arte conceitual também esteve presente com "Sérgio Ianuck Gomes, com seu livro desenhado conjugado com textos simplificados, o único conceitualista premiado, com seu poder de síntese justifica tal premiação[16]".

Apesar da pertinência das questões até aqui levantadas, como um fator de apresentação mais geral do debate ocorrido em decorrência do evento, importa-nos apresentar os artistas e suas obras que foram premiadas e incorporadas ao Museu de Arte da Pampulha, não com o objetivo de localizar uma unidade de coerência entre as produções, mas para a compreensão das diversas possibilidades artísticas do período e seus valores, justificados pelo juri de seleção.

---

[11] De acordo com o catálogo do evento, os artistas premiados foram: Yukio Suzuki (SP), Inácio Rodrigues (RJ), João Sebastião (MT) e Patricío Gudino (RJ), na categoria pintura; Marcos Augusto (MG) na gravura; Décio Noviello (MG), Marcos Coelho Benjamim (MG), Marcos Carneiro de Mendonça (MG), Virgílio Veloso (MG) e Valdir Sarubbi (SP), no desenho; Maurino Araújo (MG), na escultura, Moacyr Laterza (e Equipe da UFMG), no setor de audiovisual; e Sérgio Ianuck Gomes (DF), com uma proposta conceitual. Cf.: COELHO, VALLADARES, MOTTA, 1975.
[12] DIÁRIO DA TARDE, 1975b
[13] MOTA, 1975b
[14] MOTA, 1975b
[15] MOTA, 1975b
[16] MOTA, 1975b

Marcos Coelho Benjamim — *Disneyworld* erótica

Marcos Coelho Benjamin[17] é premiado no VII Salão com a obra[18] "Agente Disney" (Fig. 2), considerada por Roberto Pontual como *Disneywold erótica*[19], que apresenta três figuras femininas dispostas de pé, sendo a central em maior destaque, não somente por sua maior proporção em relação às outras, mas por se encontrar emoldurada por formas geométricas.



Figura 2. Marcos Coelho Benjamim. *Agente Disney,* 1975. Aquarela, ecoline, nanquim e papel colado sobre papel, 36,8 x 29,8 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte, MG

A figura à esquerda é vista de frente usando uma máscara que se assemelha àquelas do carnaval de Veneza ou as medievais, usadas contra a contaminação das pestes e epidemias, enquanto a figura à direita parece ser a reprodução da anterior, vista de costas. Ambas portam estandartes e usam algumas peças que parecem aludir ao vestuário de armaduras.

---

[17] Marcos Coelho Benjamim nasceu em Nanuque, Minas Gerais, e mudou-se para Belo Horizonte em 1969. Começou seu percurso aprendendo a desenhar quadrinhos de forma autodidata, para mais tarde produzir trabalhos dentro da linguagem das charges e ilustrações, inicialmente para jornais mineiros, em 1971, e depois como obras para Salões e bienais em 1973, 1974 e 1977, que lhe renderam alguns prêmios. Posteriormente produziu também obras em grande escala, objetos tridimensionais e instalações.

[18] A obra a que nos dedicamos neste trabalho já foi mencionada em estudo de Marília Andrés Ribeiro sob a perspectiva política. A autora se refere aos trabalho de Benjamin como uma "crítica à realidade brasileira nos anos 1970" que "ironiza a interferência da Central Intelligence Agency (CIA) na política brasileira durante a ditadura militar, apresentando os agentes da CIA travestidos como personagens de Walt Disney." (RIBEIRO, 2016, p. 655-656). Apesar do esforço empreendido na discussão proposta, é importante reforçar o fato de não termos localizado fontes produzidas à época avaliando a obra de Benjamin sob esta perspectiva.

[19] PONTUAL, 1974, p. 2

O erotismo empregado na exposição dos corpos das figuras femininas é rapidamente substituído pelo cômico estranhamento causado pela figura central, cujo rosto é coberto por uma máscara do personagem Pato Donald. O artista consegue articular em seu desenho referências de universos completamente distintos a partir da sátira e do cinismo. Na ocasião, essa produção inicial de Benjamim foi considerada uma figuração *Pop* por Roberto Pontual, em seu artigo publicado em 1974 sobre a produção do desenho em Minas:

> Marcos Coelho Benjamin, o mais intrigante de todos, na qualidade de um humor cáustico em que a Disneworld é espelho de exercícios do pop/eróticos conduzindo os atropelos da política internacional do momento. Nixon ali está, visto por um novo Watergate, se camuflando e se explicando em Pinocchio, Pluto e Donald[20].

Na bandeira do estandarte, podemos ler as frases *"Eu sou o selvagem. Isso basta"* e *"E não entendo nenhum outro caminho"*, que remetem a uma carta escrita pelo cacique Seathl da tribo Duwamish ao presidente dos Estados Unidos em 1855, em resposta à proposta de aquisição do território da tribo. A carta demonstra como as comunidades indígenas colocam a natureza em um lugar sagrado, intocável à mão capitalista. Em um esforço interpretativo, as personagens que transportam o estandarte e usam a máscara medieval simboliza a morte desses valores contidos na carta, enquanto a figura que usa a máscara do Pato Donald seria a grande causa dessa morte, pois representa a indústria cultural onde tudo se comercializa.

A documentação sobre os Salões oferece uma rica oportunidade de acompanhar um artista como Marcos Coelho Benjamim no início de sua carreira. Neste sentido, analisando seu antes e depois, é possível perceber que, durante o processo artístico, existem inúmeros momentos distintos. As obras mais recentes, a partir de 1980, correspondem a objetos, feitos em sua maioria de zinco, madeira ou pedra, além de "despinturas", que se tratam de construções que promovem uma visão mais tátil do objeto artístico e nas quais é explorado o rompimento com o espaço figurativo. Embora essa figuração *Pop* não apresente aproximações tão imediatas com a produção mais conhecida de Benjamim, podemos destacar principalmente o uso do desenho, demonstrando o esforço de um artista que percorre um longo processo de pesquisa e produção artística.

Aracy Amaral[21] organizou um livro sobre o artista o inserindo, assim como Guimarães Rosa, em uma definição de "mineiridade", caracterizada pelo intimismo, cotidiano, vizinhança, tradição e manualidade. O esforço da pesquisadora é digno de nota, apesar de se apresentar com mais coerência para quem não é de Minas Gerais, pois acaba por lidar com alguns imaginários construídos historicamente que não deixam de carregar uma visão bastante parcial. Apesar dessa questão, o

[20] PONTUAL, 1974, p. 2
[21] AMARAL, 2000.

livro demonstra como Benjamim se consolida como um dos principais artistas brasileiros tendo participado da XX Bienal de São Paulo.

Maurino Araújo — O retorno ao fazer

Maurino Araújo[22] é premiado no VII Salão com duas obras que apresentam formas arredondadas e um traço simples, com cortes rápidos e precisos na madeira Já conhecido no circuito das artes[23]. Araújo concedeu entrevista publicada em 1974, onde é apresentado como um escultor autodidata, que "começou a esculpir atraído pelo tema sacro, pelas figuras de santos aos quais tentou dar a estampa de um sofrimento expresso não só pela talha, mas também pelas cores fortes e opacas da madeira policromada[24]". Além de ser apresentado como autodidata, o artista transportaria seu próprio sofrimento para as obras: "As faces torturadas de seus santos ele não nega que seja a sua própria dor, a do artista que procura sentir o problema humano[25]".

Ao comentar sobre suas primeiras experiências, Maurino Araújo revelou que se iniciou com a argila e em seguida tentou produzir pintura, não obtendo sucesso por falta de conhecimento técnico. A ausência de instrução formal para produção artística, no entanto, não se tornou empecilho, vindo o artista a experimentar esculpir em madeira, trabalhando principalmente com cedro e peroba, tendo em vista que sempre foi fascinado com esculturas. Pelo fato de trabalhar com a madeira, suas obras possuem caráter popular e artesanal. A escolha por esse material também está associada ao fato deste possuir uma qualidade mais resistente e durável em relação, por exemplo, à argila, matéria com a qual trabalhava anteriormente. Tendo cursado até o 2° ano do curso clássico no Seminário São João del Rei, Maurino Araújo, antes de tornar-se artista, subsistia com trabalhos em escritório, os quais conseguiu abdicar, visto que ao inserir-se no circuito artístico passou a comercializar suas obras.

Originário de uma família de "extremo sentimento religioso", Araújo comenta ainda que seus santos são humanizados, pois, em sua obra, "tudo é humano e sofrido, reflexo do que levo dentro de mim[26]". Por se tratarem de obras ligadas ao tema sacro e que trazem uma dramaticidade excessiva, o trabalho de Araújo é constantemente associado a uma herança barroca.

Na entrevista, também podemos notar a técnica que o artista empregava para a produção de seu trabalho: "ele criou um processo de coloração em que até

[22] Maurino Araújo é de Rio Casca, Minas Gerais. É escultor e pintor autodidata, mas recebeu várias premiações, entre elas: Prêmio Legião Brasileira de Assistência; Destaque nas Artes, promoção Diário Associados (1976); Melhor do Ano, no setor de artes, promoção Diário Associados (1981). Participou da XV BISP (1979); V SAP de BH (1982); I Salão de Artes Visuais da Fundação Clóvis Salgado, Palácio das Artes, BH (1984). Participou das seguintes exposições coletivas: Artistas Populares, IV Festa do Folclore Brasileiro, Galeria Otto Cirne, BH (1976) entre outros.
[23] Ressalta-se o fato que no ano de 1973 o artista havia participado de uma exposição coletiva em Bruxelas, composta por artistas latino americanos. Cf.: O GLOBO, 1981, p. 26.
[24] JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 8
[25] JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 8
[26] JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 8

cinzas, associadas à cola branca, extrato de Nogueira e querosene, têm sua aplicação[27]". Segundo Araújo, sua técnica produz nas obras uma coloração que "Lembra muito o colorido das talhas antigas. O movimento da roupa também faz lembrar o passado[28]".

Apesar do apreço do artista em relação aos temas sacros, Araújo constrói em suas obras referências que muitas vezes não correspondem à iconografia tradicional. O próprio artista, apesar de ter conhecimento do trabalho de Aleijadinho, com quem costuma ser comparado, declarou não desenvolver um trabalho que possua clara identificação, seus santos pendem ao dramático e seus anjos "não têm cara de anjinhos, pelo contrário, acho que eles são mais para o lado do demônio". Interessa ainda observar que o d[29]ebate[30], relacionando o artista a conceitos como de arte afro-brasileira ainda não se faziam presentes em sua aparição no salão mineiro[31].



Figura 3. Maurino Araújo. *A Mulher e Dragão*, 1975. Madeira policromada, 50,5 x 54 x 43 cm. Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte, MG

[27] JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 8
[28] JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 8
[29] JORNAL DO BRASIL, 1974, p. 8
[30] Aparentemente o evento que marca este debate refere-se a visita do artista à Nigéria, em 1977, ao participar do II Festival de Arte e Cultura Negra e Africana (FETAC), pois, como relata o próprio Maurino Araújo em entrevista "A África para mim foi me descobrir. Eu precisei ir à África para descobrir que eu era negro, porque o meu olhar era branco, a minha alma era branca, e lá eu descobri que a minha alma era negra (...)". Cf.: OLIVEIRA, BERTELLI, 2010, p. 34-37; O GLOBO, 1981, p. 26.
[31] Sua obra tem uma forte ligação com a cultura negra africana sendo associada ao naturalismo de Ifé. Apesar dessa cultura ser muito presente no Brasil devido a uma herança histórica, resultado de um processo diaspórico, a produção de Araújo, no quadro geral dessa discussão, começa somente a partir de 1977, quando o artista vai para a Nigéria, onde participa de uma exposição.

As duas obras do artista assemelham-se no processo de execução, sendo as figuras entalhadas em um mesmo bloco em madeira, o que faz com que todas as partes sejam conectadas umas às outras. Na obra *A mulher e o dragão* (Fig. 3), temos a representação de uma figura feminina em um vestido azul e véu vermelho sobre a cabeça com uma das mãos estendidas, sentada sobre uma figura animalesca de boca aberta, que tem o corpo pintado em vermelho com tons de verde sobre a cabeça. Contudo, o animal pode ser associado à representação de um dragão se nos atermos apenas ao título dado à obra no Inventário do Museu de Arte da Pampulha. Dos lados esquerdo e direito da mulher são representadas duas figuras nuas das quais não se pode distinguir o sexo. Todas as figuras representadas emergem de uma estrutura semi circular, similar a uma meia-lua.

Os elementos que compõem essa escultura parecem ter uma mesma origem, um mesmo tronco comum: a lua, o dragão, a mulher e as duas figuras nuas surgem de um mesmo eixo. Em um esforço interpretativo, podemos considerar que essa estrutura de origem, igual a todos, serve como metáfora para uma cosmogonia onde a narrativa é feita em um sentido de abertura e não de uma sequência linear. Todos são feitos da mesma matéria, são pertencentes a um mesmo tronco comum, tanto os elementos que retratam o bem quanto os que retratam o mal.

A obra *A mulher e o dragão* (Fig. 3) refere-se à passagem bíblica localizada no 12° capítulo do livro do Apocalipse, atribuída a João. A narrativa contida no texto bíblico conta sobre uma batalha que se inicia com a aparição de uma mulher no céu, vestida do sol, levando aos pés a lua e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas. Na passagem, a mulher estaria grávida e daria "à luz um filho, que governará todas as nações com uma barra de ferro. Mas a criança foi tirada e levada para perto de deus e do seu trono[32]". No mesmo momento em que ocorre a aparição da mulher, surge no céu um dragão vermelho com doze cabeças e dez chifres, levando em sua cauda parte das estrelas, lançando-as sobre a terra. O dragão, que também é "aquela velha cobra, chamada Diabo ou Satanás, que leva todas as pessoas do mundo a pecar[33]", tenta tragar o filho da mulher que, agora possuindo duas asas de grande águia, foge para o deserto, sendo por lá alimentada durante mil duzentos e sessenta dias. Com a fuga inicia-se uma batalha entre Miguel e seus anjos contra o dragão, sendo todos eles lançados sobre a terra. O dragão, em sua ira por ser lançado à terra, passa a perseguir a mulher e, não obtendo êxito "foi combater contra o resto dos descendentes dela, isto é, aqueles que obedecem os mandamentos de Deus e são fiéis à verdade revelada por Jesus[34]".

Alguns elementos da passagem bíblica podem ser associados às figuras na obra *Mulher e o dragão* de Maurino, como a representação da figura feminina, que

[32] Ap 12,5
[33] Ap 12,9
[34] Ap 12,17

pode associar-se à mulher da passagem, o dragão e mesmo as figuras nuas, podendo ser interpretadas como anjos[35].A representação da espacialidade, nesta obra, não se assemelha àquela renascentista — que traz a ideia de uma narrativa através da perspectiva e de imagens organizadas dentro do espaço —, mas sim às esculturas paleocristãs ou ao modernismo de Rodin. Araújo constrói uma narrativa que não é dividida em planos e na qual as figuras ficam sobrepostas de uma forma orgânica, realçando a impressão de fazerem parte do mesmo material. Essas características relacionam-se às esculturas primitivas cristãs e podem, também, ser comparadas à obra *Porta do Inferno*, de Rodin.



Figura 4. Maurino Araújo. *Êxodo*, 1975. Madeira policromada, 46 x 38,2 x 32,5 cm Acervo do Museu da Pampulha, Belo Horizonte, MG

A segunda obra de Araújo, que leva o título *Êxodo* (Fig. 4), representa um conjunto de figuras abraçadas, compostas em círculo, com as vestes variando entre azul, verde e vermelho. Apenas uma das figuras possui sobre a cabeça um véu, o

[35] O tema da mulher e o dragão já havia sido trabalhado pelo artista em momento anterior, como revela em entrevista no ano de 2010, ao comentar que seu reconhecimento nacional no começo da década de 1970 deveu-se a uma escultura para o qual fora premiado, sendo desenvolvida a partir "do livro de São João, um texto da mulher e o dragão, onde São João fala do nascimento do Cristo". Cf: OLIVEIRA, BERTELLI, 2010, p. 36.

que permite a identificação como feminina.

Nas duas obras as cores são chapadas, sem meios tons. A composição criada exige ainda ao observador que faça um deslocamento, circulando pelo espaço para conseguir visualizar os demais pontos de vista existentes no mesmo objeto.

Um tema que atravessa esse salão é o problema iconográfico. No entendimento da iconografia como a localização, nas temáticas encontradas na Bíblia ou na mitologia do assunto tratado em uma obra de arte — sendo sua análise uma forma de compreensão das modificações ocorridas na manifestação dessas imagens ao longo do tempo —, o contexto é compreendido como uma questão fundamental. A tradição iconográfica de uma determinada estória ou alegoria acompanha, quando associada à Igreja, um padrão normativo. Porém, quando uma imagem é produzida fora desse espaço, não havendo um compromisso de cumprimento e rigor em relação à tradição iconográfica, pode ocorrer uma ressignificação desta, o que dificulta, na pesquisa sobre arte, a identificação iconográfica da obra em questão.

O mesmo ocorre quando falamos de Maurino Araújo: suas obras remetem ao tema religioso, porém, são versões que dependem da interpretação pessoal do artista. A arte moderna acaba tensionando esses lugares e, nesse contexto, a projeção se torna uma alternativa perigosa. Se não conseguimos associar o assunto da obra ao tema religioso específico de forma objetiva, abre-se um espaço em que podem ser geradas interpretações equivocadas.

Outra importante discussão que ronda tanto o trabalho de Benjamim quanto o de Maurino Araújo é a questão do entendimento dos salões como lugares que promovem um impulsionamento na carreira dos artistas que deles participam, os inserindo no mundo das artes. Visto que o artista ganha uma maior projeção, entretanto, esse lugar é muitas vezes esquecido e deixado de lado.

Conforme demonstramos neste artigo, o VII Salão Nacional de Arte da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte não apresentou muitos debates, tendo em vista as poucas fontes localizadas. Não se sabe se tal fato refere-se a uma negligência da imprensa ou a um desinteresse, suscitado desde o começo da década de 70, como assinalou Joana Alves em sua dissertação,

> Os resultados da pesquisa denotam a constatação de “efervescência” e posterior “anemia” destes Salões. A metáfora é para elucidar que enquanto em 1969 o Salão expressava toda a ebulição que as transformações demandam, esse processo não teve continuidade, e em 1972 as inovações já não apresentavam a mesma intensidade[36].

[36] ALVES, 2015, p. 7

Considerações finais

Os comentários da comissão julgadora, em especial de Morgan Mota, assinalam a intenção de que o VII Salão marcasse um encontro entre a produção mineira e as correntes mais atuantes da arte no Brasil, em especial o eixo Rio-São Paulo, apresentando não somente as categorias já conhecidas, mas também dando visibilidade a outras propostas contemporâneas. Entretanto, o VII Salão demonstra uma força expressiva de trabalhos bidimensionais, configurando assim uma autonomia do desenho, e caracterizando o circuito mineiro em um debate próprio, distinto dos demais.

Embora o Salão tenha se configurado para a recepção de novas categorias artísticas, a premiação das categorias tradicionais tenham, talvez, uma relação direta com a necessidade de constituição do acervo do museu. Nota-se que a presença das novas tendências foram assinaladas pelo júri, através da seleção, mas não se pode concluir uma grande mudança na preferência dos artistas por novos caminhos para as suas manifestações artísticas.

Referências

7° Salão Nacional de Arte. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 02 dez. 1975a, s/p.

ALVES, Joana D'Arc de Jesus. Premiações nos Salões de Belo Horizonte: da "desmaterialização" à realidade do circuito artístico (1969 a 1972). 2015, 113 pp. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

AMARAL, Aracy A. (Org.). Marcos Coelho Benjamim. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

Apocalipse 12. In.: *Bíblia do Semeador*. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2014, p. 1492.

COELHO, Diná Lopes; VALLADARES, Clarival do Prado; MOTA, Morgan. Moção da Comissão Julgadora do VII Salão Nacional de Arte da PBH. In: COELHO, Diná Lopes; VALLADARES, Clarival do Prado; MOTTA, Morgan. Catálogo do VII Salão Nacional de Arte. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 30 de novembro de 1975, s/p.

COELHO, Diná Lopes; VALLADARES, Clarival do Prado; MOTTA, Morgan. Catálogo do VII Salão Nacional de Arte. Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 30 de novembro de 1975.

JUAREZ apud BENTO. Cortes drásticos no Salão Mineiro, Diário Carioca, Rio de Janeiro, 11 dez. 1964, s/p.

Maurino Araujo: 12 anos de arte feita com madeira e amor. O Globo, Rio de Janeiro, 20 mai. 1981, p. 26. Matutina, Cultura.

Maurino: tristes figuras na madeira. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, n. 269, 4 jan. 1974, p. 8. Cad. B.

MOTA, Morgan. 7° Salão Nacional de Arte hoje, no MAM da Prefeitura. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 11 dez. 1975b.

MOTA, Morgan. Artes. Coletiva no Atelier. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 28 dez. 1975c.

MOTA, Morgan. Escultura e escultores. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 04 dez. 1975a.

Museu e Galerias. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 27 dez. 1975b, s/p.

OLIVEIRA, Carolina; BERTELLI, Marcela. Escultor Maurino de Araújo: O artista e os santos. Passos, set. 2010, p. 34-37;

PONTUAL, Roberto. Uma família de desenho. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, n. 91, 8 jul. 1974, p. 2. Cad. B. Artes Plásticas.

RIBEIRO, Marília Andrés. Arte e Política nos porões da ditadura. In.: Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em ação. Unicamp, 4 a 6 out. 2016, p. 648-657

SOUZA, Vanessa Raquel Lambert de. A supervivência das imagens: esculturas e marcas gráficas na arte afro brasileira: experiências poéticas e conhecimento visual. São Paulo, 2017. 217 f. : il. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

VIVAS, Rodrigo. Por uma História da Arte em Belo Horizonte: artistas, salões e exposições de arte. Belo Horizonte. C/Arte, 2012.

Como citar:

VIVAS. Rodrigo. A Potência Criadora da Gravura Artística:Dimensão Ético-Política da Existência. *Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios* (Separata), Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 8-20., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.separata_rv
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

3

Arte e resistências

A Potência Criadora da Gravura Artística: Dimensão Ético-Política da Existência.

Maria Luisa Luz Tavora, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-7479-2862
marialuisatavora@gmail.com

Resumo

A partir dos anos 1960, uma geração de artistas, egressa dos núcleos de ensino da gravura do Rio de Janeiro e de São Paulo, integraria as técnicas tradicionais de gravar com práticas experimentais, produzindo uma figuração comprometida com "seus agoras". Suas gravuras orbitam no presente vivido, potencializado de subjetivações. É imperativo destacar desta geração, no Rio de Janeiro, as contribuições de Isa Aderne (1923-2019), Marília Rodrigues (1937-2009) e Thereza Miranda (1928). A obras de Marília e Isa são atravessadas pelo debate coletivo sobre a liberdade e o arbítrio. Thereza engaja-se pela conservação do patrimônio histórico arquitetônico. Maneiras poéticas de percepção do mundo, apelos sensíveis que ampliam e diversificam a ideia de olhar. Um censo urgente de mobilização pelo mundo como experiência do ser, uma dinâmica própria e criativa de se manterem na resistência.

Palavras-chave: Gravura artística. Rio de Janeiro. Figuração. Denuncias. Resistências.

Abstract

Since the 1960s, a generation of artists, emerging from the printmaking schools in Rio de Janeiro and São Paulo, would integrate the traditional techniques of printmaking with experimental practices, producing a figuration committed to "its here and now". Their prints orbit in the living present, enhanced by subjectivations. It is imperative to highlight within this generation in Rio de Janeiro, the contributions of Isa Aderne (1923-2019), Marilia Rodrigues (1937-2009) and Thereza Miranda (1928). The works of Marilia Rodrigues and Isa Aderne are crossed by the collective discussion about freedom and discretion. Thereza Miranda is engaged in the conservation of architectural heritage. Poetic ways of perceiving the world, sensitive appeals that expand and diversify the idea of looking. An urgent census of mobilization by the world as an experience of living, unique creative dynamics to co

Keywords: Printmaking. Rio de Janeiro. Figuration. Complaints. Resistances.

Introdução

Integrando-me à temática Arte e Resistência, escolhi tratar da produção artística de três artistas gravadoras cujos modos de enfrentamento e de resistência à questões ético-político-culturais e sociais produziram uma figuração comprometida com "seus agoras." Suas obras integram-se à questão do retorno à figura praticado pelo restante das artes plásticas brasileiras, a partir dos anos 1960.

Isa Aderne, pernambucana (1923-2019), Marília Rodrigues, mineira (1937-2009) e a carioca Thereza Miranda (1928) buscaram a arte de gravar nos anos 1950/1960, construindo trajetórias singulares participando do processo histórico de ativação da gravura artística, entre nós, assimilando-a enquanto meio moderno de expressão.

Isa Aderne, pintora formada pela Escola Nacional de Belas Artes, em 1960, realizou o aprendizado da xilogravura sob a orientação de Adir Botelho no Curso de Especialização de Gravura da Escola[1], de 1961 a 1964. Estabeleceu com a xilogravura um diálogo entre o culto (referências expressionistas goeldianas) e o repertório da visualidade popular, a ela aplicando-se o conceito de "bicultural" de Peter Burke ou seja membros da cultura "alta" que recebem formação em escolas secundárias e universidades e que, na infância, aprenderam e se envolveram com as manifestações culturais populares, canções, lendas, brinquedos e contos. (BURKE, 1989: 17)

Marília Rodrigues, formada pela Escola de Belas Artes de Minas Gerais, praticou o desenho desde a adolescência e fez precárias experimentações com gravura em metal, estimulada pelo professor Haroldo Mattos, ainda em Belo Horizonte. Mudou-se para o Rio de Janeiro, em meados de 1959, para o aprendizado da gravura em metal, no recém-inaugurado Ateliê Livre do MAM. Ao mesmo tempo, iniciou-se em xilogravura com Goeldi, então à frente do curso livre de Especialização, na ENBA.

Thereza Miranda, orientada aos 16 anos em desenho e pintura por Carlos Chambelland, em seu ateliê particular, cursava ao mesmo tempo Filosofia na PUC-Rio. A partir de 1962, por sete anos, frequentou o Ateliê Livre do MAM-Rio, orientada nas técnicas da gravura em metal por Edith Behring e Walter Marques. Em 1974, viajou para Londres com bolsa de estudo concedida pelo Consulado Britânico, especializando-se em fotogravura. Tornou-se pioneira desta técnica na gravura brasileira.

A formação deste trio deu-se, portanto, em dois núcleos de ensino de relevância no campo das artes plásticas da cidade do Rio de Janeiro, nos anos 1960.

---

[1] Tratava-se do "Curso de Especialização da Gravura de Talho-doce, da Água-forte e Xilografia", criado em 1951. Orientaram a oficina Raimundo Cela até 1954; Oswaldo Goeldi de 1955/61, Com a morte de Goeldi, Adir Botelho que fora assistente dos dois mestres, assumiu o ensino. Esta oficina não estava atrelada à estrutura curricular da ENBA. Seus professores eram contratados como técnicos, categoria que não tinha acento nos colegiados deliberatórios como a Congregação e o Conselho Departamental. Tal autonomia possibilitou-lhes a implantação de uma metodologia de ensino livre do quadro ideológico e ainda conservador da ENBA, que concebia a gravura como arte menor, atividade de especialista. Sobre o assunto ver TAVORA, 1999, p. 52-67.

Núcleos cujos orientadores fundavam suas práticas no entendimento da criação livre e do conhecimento profundo das técnicas da gravura, instrumental da produção artística. No Rio de Janeiro, a sistematização do ensino foi responsável pela ativação histórica da gravura, do caráter experimental das técnicas tradicionais integradas à expressão individual.

Promovo uma aproximação entre as três gravadoras não só justificada pela formação de mesma natureza que receberam no MAM-Rio e na Especialização da ENBA, mas pela convergência de suas produções que situam a gravura como linguagem reflexiva, propondo "o jogo do olho inteligente"[2]. Suas obras demandam um olhar atento, um engajamento poético, que se elabora no intervalo da realidade percebida e da profundidade do mundo como experiência do ser.

Isa Aderne

Isa Aderne regularizou sua inscrição no ateliê da Especialização da ENBA a partir de março de 1961. Ainda cursando pintura, marcara presença nesse ateliê acompanhando sua irmã, aluna regular de Goeldi. Para ela, um espaço "refúgio" na Escola para a livre criação. Todavia, Goeldi falecera em fevereiro daquele ano. Segundo a artista, Goeldi continuou uma referência, seu "orientador espiritual"[3]. Isa elegeu a via expressionista como caminho e a xilogravura como meio preferencial de expressão. Em 1964, assumiu a orientação do ateliê da Escolinha de Arte do Brasil /RJ, onde o contato com dois alunos pernambucanos, entalhadores nordestinos, (os irmãos José e Antônio Barbosa) provocou mudanças em sua gravura muito influenciada pelas soluções goeldianas. Como afirmou: "[...] eu comecei a ter influência da gravura popular do Nordeste, no convívio com meus alunos de Pernambuco, me lembrando do que eu tinha visto lá. [...]"[4] ; Segue a artista afirmando:"[...] fui esquecendo o Goeldi, comecei a jogar tudo aquilo da minha infância, da seca, de tudo que eu vi, também a parte estética do cordel. Tudo isso passou a influenciar o meu pensamento."[5] Isa voltou-se para os aspectos culturais que lhe eram próprios. Operou uma transformação no processo imaginativo de suas xilogravuras

Nascida em Cajazeiras, em 1923, Isa viveu em constantes mudanças de domicílio no Nordeste, para onde seu pai era enviado a serviço, como "engenheiro das secas". Nesta geografia e com o destino de migrações sucessivas, a fome, a miséria e doenças como o tifo constituíram o cenário de sua experiência de mundo. Internada em colégio de freiras, fazia cópias de imagens de livros. Decorava as capas de seus cadernos com imagens de carimbos com a casca de cajá, madeira

[2] Expressão emprestada do crítico Jacob Klintowitz, usada , em 1981, em relação à Thereza Miranda. In Thereza Miranda – paisagens. Catálogo de exposição. CCBB, Rio de Janeiro, 1998/1999, p.41
[3] Outros artistas, contemporâneos de Isa, ampliaram o campo da xilogravura a partir de múltiplas abordagens conceituais, tais como Lygia Pape na pesquisa neoconcretista; Fayga Ostrower com pesquisa na abstração sensível; Gilvan Samico com um simbolismo refinado do traço popular e Roberto Magalhães na xilogravura alegórica e satírica
[4] ADERNE, Isa. Em depoimento gravado à autora. 1/10/1996.
[5] Idem

usada pelos artistas gravadores do cordel. Violeiros e cantadores alegravam as festas que seu pai promovia para os operários das obras, num cenário de "livrinhos pendurados", "gravurinhas" que encantavam Isa. Com quinze anos, Isa veio para o Rio de Janeiro com a família, encerrando seus estudos básicos. Em 1947, iniciou o curso de pintura na ENBA.

Ao retomar suas raízes nordestinas, Isa privilegiou a dimensão política da existência. Inseriu-se no debate cultural dos anos 1960, quando a preocupação com as tradições brasileiras afirmava o caráter nacionalista da cultura popular. Para parte significativa de intelectuais modernistas, a arte popular constituía um corpo de referência de aproximação com a realidade brasileira[6]. O viés popular foi o caminho de Isa. Sua identificação plena com essa arte fez o artista-gravador José Altino declarar sobre sua gravura: "Uma lição de ofício de arte como ofício de vida... Isa Aderne não precisa pesquisar, nasceu e vive no Nordeste de suas xilogravuras."[7]

Destaco duas obras de um conjunto de xilogravuras de 1968, nas quais Isa integra uma acentuada dimensão ético-política. Anos sombrios para a vida brasileira, atormentada pela repressão à liberdade de expressão imposta pelo regime militar, desde 1964.



Figura 1. ISA Aderne Procura-se um Padroeiro. 1968. Xilogravura em preto e branco sobre papel de arroz, 34,2x70cm . Acervo particular.
Foto José Augusto Fialho Rodrigues

A primeira, *Procura-se um Padroeiro* (Figura 1), é uma gravura baseada na tradição oral do sertão baiano. Segundo lhe dizia sua mãe, as prostitutas tinham um padroeiro, Santo Onofre, que na iconografia cristã era apresentado com o corpo nu e longos cabelos cobrindo seu corpo. Carregando o santinho em suas bolsas, acreditavam aquelas mulheres, contar com Santo Onofre para "arranjar freguês". Isa, após ver nas paredes do Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, cartazes com fotos da identidade dos perseguidos políticos, de frente e de perfil, encimadas

[6] Isa Aderne foi aceita em todos os Salões de Arte Moderna a partir de 1961; Samico teve Isenção de Júri, em 1961, recebeu o prêmio de Viagem ao País, em 1962 e o de Viagem ao Exterior, em 1968. Newton Cavalcanti, por sua vez, teve isenção de Júri, em 1963; foi contemplado com os prêmios de Viagem ao País, em 1964 e de Viagem ao Exterior, em 1972.
[7] ALTINO, José. O Correio da Paraíba. 29 / 10 / 78.

em letras garrafais pelo alerta “Procura-se”, realizou esta gravura, ávida por registrar com sua arte repúdio a tal estratégia.

Cabeças femininas de frente e de perfil somam-se à figura de Santo Onofre, e ao alerta “Procura-se”, à semelhança dos cartazes políticos. Um universo ambivalente, da tradição popular e da realidade política, emoldurado com uma renda de bilro, incisão gráfica sofisticada. Do conjunto de seus trabalhos, tratava-se de uma alusão mais explícita à questão política, porém Isa não sofreu censura no XVIII Salão Nacional de Arte Moderna, onde expôs esta gravura, conforme comentou “Ninguém entendeu. Ninguém entendeu também Queremos Chuva, mas era uma posição política e o pessoal mais próximo achava graça de como eu fazia política com a gravura”.[8]

O outro destaque que apresento, Vacas Gordas e Vacas Magras (Figura 2) é um díptico realizado em anos anteriores a 1968. Tem-se o repertório da trágica questão social nordestina: seca e miséria. Visualiza-se estados excludentes, - a abundância e a carência. Polarização eloquente, um alerta ao observador de uma questão social que lhe era contemporânea.



Figura 2. Isa Aderne. Diptico Vacas Gordas /Vacas Magras (E agora, José ?)
Xilogravura em preto e branco sobre papel de arroz, 49x19,5cm. Acervo da artista. Foto Catálogo Isa Aderne Gravuras, SESC / São João de Meriti, jul. 1998.

Em 1968, ao expor o díptico, Isa deu um novo título à gravura Vacas Magras. Título escolhido: E Agora, José? Razões desta troca? Impactada pela decretação do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, Isa lança para a situação de carência uma pergunta E Agora, José? por certo, uma indagação, de boa parte dos brasileiros: a duvidosa reivindicação da liberdade. Incisões irregulares definem um território de tensão em ritmo assustador. A iconografia do pesadelo nordestino estendia-se, naquele momento, como metáfora dos pesadelos de muitos brasileiros. Não se tratava apenas de puro estímulo intelectual mas uma posição crítica em relação às “tendências sociais existentes”. (SHUSTERMAN,1998:109). Sua gravura exige do observador maior envolvimento com uma arte que se quer uma modalidade de intervenção na realidade.

[8] ADERNE, Isa. Em depoimento gravado à autora em 1/10/1996.

Marília Rodrigues

Quanto à Marília Rodrigues, após o ano de sua formação em gravura em metal no MAM-Rio, e em xilogravura com Goeldi, coordenou o ateliê de gravura da Escolinha de Arte do Brasil/RJ, nos anos 1970. Conjugava esta atividade à coordenação do Setor de Artes Visuais do Colégio Andrews, assumida em 1966. Ministrou muitos cursos em outras cidades e, entre 1963 e 1965/6, participou da proposta de vanguarda da Universidade de Brasília, criada e dirigida por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, intelectuais interessados na construção de uma nova ideia de escola de arte, experiência interrompida pelo regime militar.

Até à década de 1970, Marília passara pelas gravuras intimistas das montanhas mineiras, abissais, - verdadeiras abstrações gráficas, num embate direto com o metal-matriz, através da técnica da ponta-seca. Posteriormente, à fase dos frutos e das árvores/fruto corresponderia uma visão telúrica. Tanto nas montanhas quanto nos frutos, a artista inscrevia uma narrativa de solidão, aprofundando campos simbólicos e metafóricos. Chegou à série dos pássaros, composições modulares, com a qual expandiu os limites aceitos da gravura no metal e na madeira. Misturou-as. Elabora conexões, subvertendo suas condições de visibilidade. Raciocínios imaginativos e experimentais praticamente opostos.



Figura 3. Marília Rodrigues, Álbum Registros, 1977.
Técnica: gravura em metal, colagens, clichês.
Acervo Museu da Pampulha, BH.

Testemunhas de seu profundo engajamento ético-político serão as obras da Série Registros, realizadas em 1977 (Figura 3) compiladas em um álbum. A artista mantém-se combinando diferentes técnicas na criação de imagens: matrizes fotográficas na chapa de metal, com justaposição e sobreposição de imagens recortadas, apropriadas de manchetes e fotos de jornal. Imagens/denúncia,

acompanhadas de textos críticos sobre questões presentes no então cenário sócio-político e cultural.

Neste álbum, em oito obras,[9] com uso de clichês, sua figuração coloca em discussão a liberdade política: 1) Registros lista de acontecimentos, no ano de 1977; 4) Quando o congresso sai de Cena, o fechamento do Congresso; 8) Constituição, uma carta, carta manuscrita com críticas á situação política; 2) Feliz Ano Novo, Ano Negro de "Feliz Ano Novo", O melhor é ver tudo antes dos cortes. Seguem tratadas questões da realidade urbana: 7) Preciso devolver a cidade ao homem- Cidade de Deus, a violência urbana chama a Cidade de Deus de Cidade do Medo; 5)Semana Santa sem peixe, crítica ao pequeno valor do salário mínimo, impeditivo para a compra do peixe, ritual da citada Semana; dá visibilidade à ação dos estudantes com colagem de fragmentos de notícias do movimento estudantil por todas as capitais, manifestos, greves, em gravura intitulada 3) Livro vai para a fogueira; a artista apresenta causas a serem abraçadas, chamando atenção para a precariedade e fragilidade da condição indígena com a temática 6) Índios genuflexos - os índios maquilados e genuflexos.

No Álbum Registros, Marília integra os conteúdos éticos e políticos em imagens apropriadas na vivência imediata, interessada no resgate da liberdade de ação e de expressão. Fazer gravura para Marília era um programa de vida. Suas gravuras revelavam uma personalidade atormentada pela consciência de atuação no mundo via um engajamento existencial.



Figura 4. Marília Rodrigues Registros - O difícil é reformar o bicho homem, Gravura em metal e colagem.

[9] ÁLBUM REGISTROS – 1977, 8 pranchas apresentadas na seguinte ordem:1- Registros. 2- Feliz Ano Novo. 3- Livro vai para fogueira. 4- Quando Congresso sai de cena. 5- Semana Santa sem peixe. 6- Índios genuflexos. 7- Preciso devolver a cidade ao homem: Cidade de Deus. 8- Constituição, uma carta.

Dois anos ainda separariam estas fotogravuras da lei da anistia de 1979. Daí a contundência das gravuras, que levou o crítico Olívio Tavares de Araújo, a afirmar: "o álbum [...] é uma dos grandes documentos artísticos da época da repressão. [...] (ARAUJO, 1988,sp) Findam por constituir imagens históricas, narrativa visual e poética, potencializadas no campo da gravura.

Thereza Miranda

Thereza Miranda por seu turno, revela também em suas obras dos anos 1980 o perfil da artista engajada e combatente que acredita poder com sua criação intervir no curso das coisas.

Inicialmente, em meados dos anos 1960, Thereza trabalhou intensamente numa série intitulada Germinações, uma busca intuitiva de estruturas orgânicas reveladoras do mistério da vida. O ácido promovendo o caráter mutante da matéria e a natureza cambiante do universo biológico penetrado por Thereza. Nas Germinações, revela-se o posicionamento ético aberto à defesa de causas, que iria nortear a produção posterior da artista: "[...] o que faço com a gravura é a célula humana, isto é, a vida, numa época em que parece sobrar pouco tempo para ela."[10]

Preocupada com o ser humano e seu estar no planeta, a artista elabora, nos anos 1970, gravuras nas quais dá lugar às multidões[11]. Estes trabalhos empregam a fotogravura, técnica que aprendera em Londres, em 1974, no Croydon College of Art.[12] Com Thereza, se dá o hibridismo dos recursos técnicos da gravura em metal e da fotografia, como no caso de Marília Rodrigues. Seus limites tradicionais são extrapolados, abrindo-se um leque de disponibilidades para a criação de imagens.

Ao retornar do exterior, da viagem-prêmio do Salão Nacional de Arte Moderna de 1976, a artista interessou-se em conhecer São Luiz do Maranhão (Figura 5), onde nascera sua mãe. Esta busca resultou em registro fotográfico, imagens de sua história pessoal, fixação de detalhes, significativa experiência, como afirmado pela artista: "[...] Penso que nossas raízes mais cedo ou mais tarde vêm à tona.[...] Foi o retorno de algo profundamente gravado em mim."[13]

[10] MIRANDA, Thereza. Em depoimento a Ruy Sampaio. Thereza ou o mundo da gravura. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 19/9/1972.
[11] Thereza Miranda recebe o Prêmio de Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Arte Moderna de 1976, com uma gravura da série Multidões: Multidões II, 1976.
[12] Em 1978, a artista buscou aperfeiçoar-se em fotogravura com Margot Lovejoy, no Pratt Institute, em Nova York. Um ano antes fizera um curso de litografia com Garo Antreasian e John Sommers , na Universidade do México.
[13] MIRANDA, Thereza, *Catálogo* Thereza Miranda Gravuras. São Paulo: Graphus, 1979.

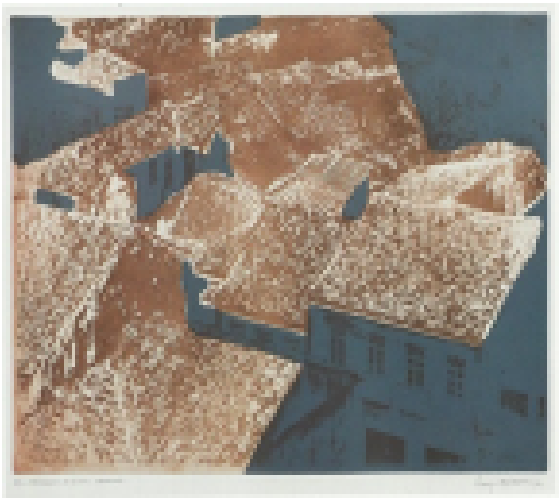


Figura 5. Thereza Miranda , Telhados de São Luiz – Maranhão – 1979
Fotogravura, água-tinta. 33,5x51cm. Col. Particular
Foto: Pedro Oswaldo Cruz

O contato com esse patrimônio subjetivado esbarrou num espaço objetivado de vivência coletiva, no qual a artista testemunhou o descuido com o conjunto arquitetônico de São Luiz. Ampliou então a tomada da lente para além de sua busca pessoal propondo com suas fotogravuras a integração da cidade e sua natureza, consciente de que esta decisão se ancorava nos elementos fundamentais para invocar a identidade, a percepção de si e dos outros.

As possibilidades de manipulação da fotogravura favoreceram a criação de Thereza que exclui propositadamente a figura humana de suas paisagens, fragmentando-as para reestruturar e compor o discurso ético-poético, de resistência, assentado numa atitude ideológica (Figura 6)

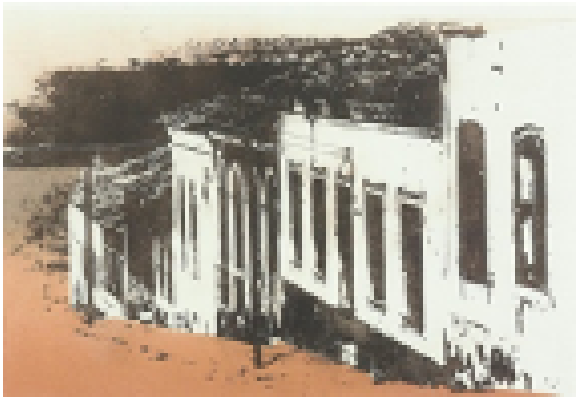


Figura 6. Thereza Miranda , Alcântara - Maranhão, 1979. Fotogravura, agua-tinta, 33,5x50 cm . Col. Particular . Foto: Pedro Oswaldo Cruz

O sentimento preservacionista fora-lhe cultivado quando trabalhou com José Mindlin (1914-2010) e Aloiso Magalhães (1929-1982)[14]; personalidades públicas, combatentes pelo respeito ao patrimônio cultural e artístico e interessadas na construção de uma memória nacional.

[14] Thereza deu colaboração a arquitetos e designers na Mindlin Associados do Rio de Janeiro, por três anos a partir de 1969; também na área de programação visual com Aloiso Magalhães, na PVDI Programação Visual , Desenho Industrial Ltda, de 1971 a 1973.

Motivada pela preservação daquele patrimônio, a artista fez de sua obra o lugar do apelo em prol da memória: “Hoje em dia, meu trabalho é mais um registro de nossa arquitetura como uma forma de luta pela nossa memória.”[15] Memória compreendida como “uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional.” (ROUSSO, 1996:24)

Pode-se denominar de “paisagens urbanas”, a série iniciada nos anos 1970 e que se intensifica por mais de dez anos. Thereza expande as tomadas para as cidades históricas mineiras e para o Rio de Janeiro, onde mora. Nos anos 1990, volta-se para o espaço natural, Fernando de Noronha, regiões da Amazônia e do Pantanal. Caminha em direção ao equilíbrio e integração entre arquitetura e natureza.

Isa Aderne, Marília Rodrigues e Thereza Miranda conferem densidade às suas gravuras que orbitam no presente vivido, potencializado de subjetivações. Em Marília e em Isa a obra é atravessada pelo debate coletivo sobre a liberdade e o arbítrio. Thereza engaja-se pela conservação do patrimônio histórico arquitetônico. Maneiras poéticas de percepção do mundo para além dos códigos. Apelos sensíveis que ampliam e diversificam a ideia de olhar. Um censo urgente de mobilização pelo aqui e agora, uma dinâmica própria e criativa de se manterem na resistência.

Referências

ARAÚJO, Olívio Tavares. Marília. Catálogo de exposição, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1988.

CATÁLOGO Isa Aderne Gravuras, SESC / São João de Meriti, jul. 1998.

CATÁLOGO. Marília Rodrigues. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1988.

CATÁLOGO Thereza Miranda Gravuras. São Paulo: Graphus, 1979.

FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz (org.) GRAVURA BRASILEIRA HOJE: depoimentos . Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC/ TIJUCA, vol.1, 1995.

_____. GRAVURA BRASILEIRA HOJE: depoimentos . Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC/ TIJUCA, vol.2, 1996.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In AMADO, Janaína; MORAES, Marieta (coords.) Usos e abusos da História Oral. Rio de Janeiro: FGV,1996.

SHUSTERMAN, Richard. Vivendo a Arte . O pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 1998.

[15] MIRANDA ,Thereza. GRAVURA BRASILEIRA HOJE: depoimentos. FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz (org.) Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC/ TIJUCA, 1996, p.146.

TAVORA, Maria Luisa Luz. A gravura Artística Brasileira Contemporânea posta em questão: anos 50 e 60 .PPG em História Social /IFCS / UFRJ (tese de doutoramento) 1999.

THEREZA MIRANDA – paisagens. Catálogo de exposição. CCBB, Rio de Janeiro, 1998/1999.

Como citar:

TAVORA, Maria Luisa. A Potência Criadora da Gravura Artística:Dimensão Ético-Política da Existência. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios* (Separata), Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 22-32, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.separata_mllt
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm