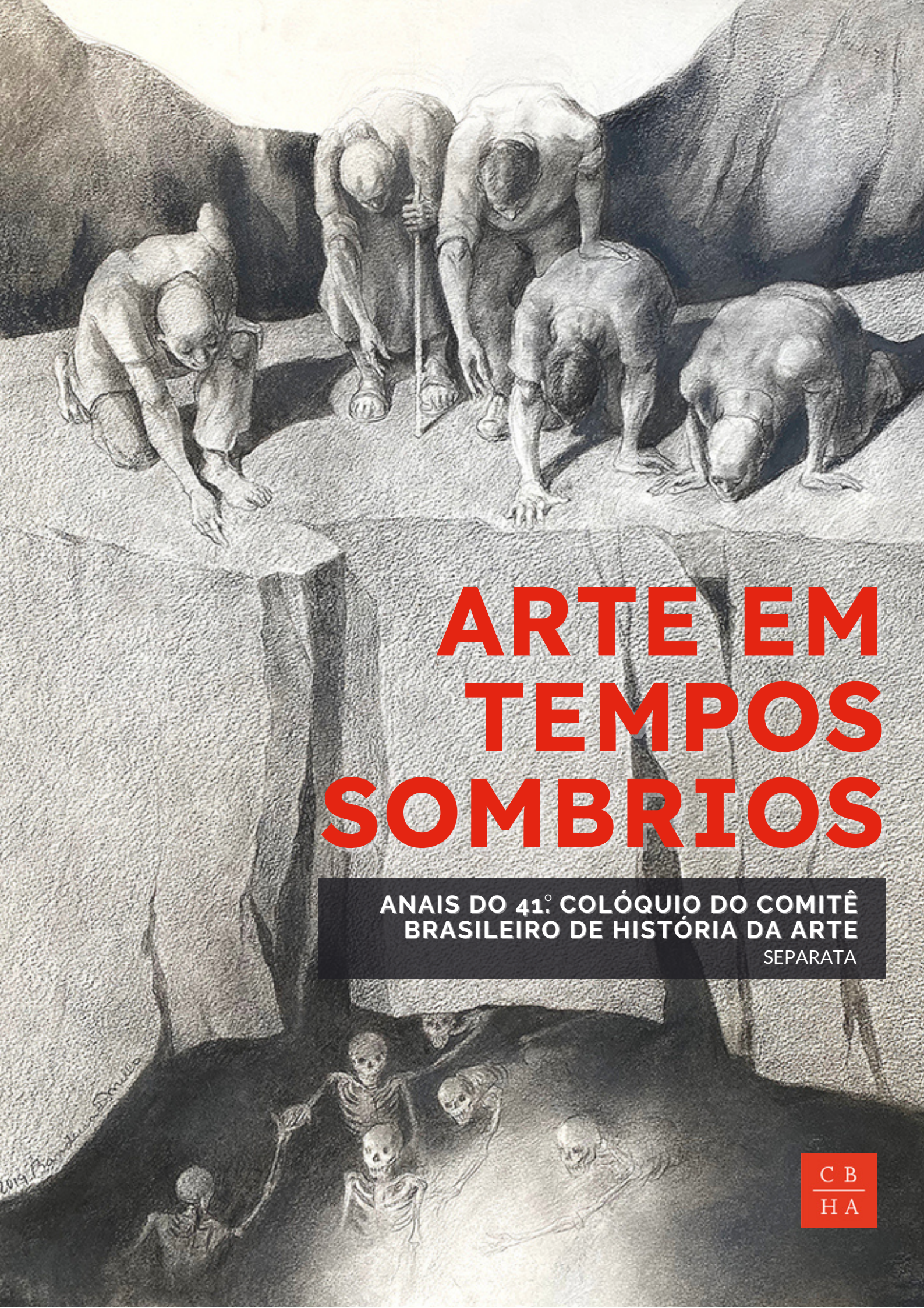




ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

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

SEPARATA

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

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

Realização



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)

41º 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 41º 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

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). As 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. Denúncias. 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), Marília Rodrigues (1937-2009) and Thereza Miranda (1928). The works of Marília 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 Escola¹, 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 Cella 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 brasileira⁶. 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 Ihe 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. Díptico 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 multidões¹¹. 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.

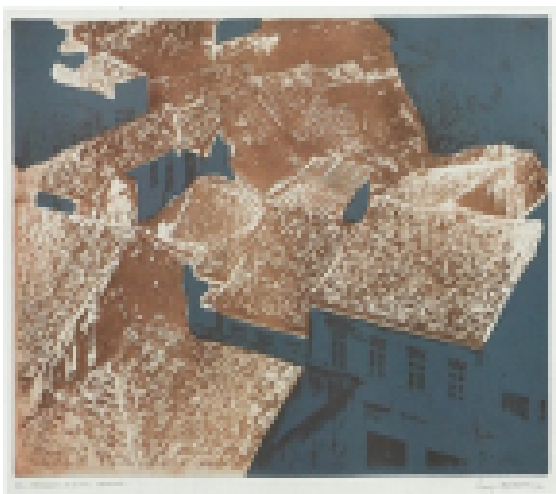


Figura 5. Thereza Miranda , Telhados de São Luiz – Maranhão – 1979
Fotogravura, água-tinta. 33,5x51cm. Col. Particular
Foto: Pedro Oswaldo Cruz

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)

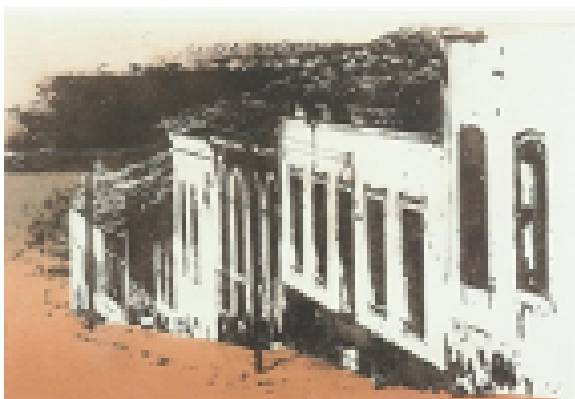


Figura 6. Thereza Miranda , Alcântara - Maranhão, 1979. Fotogravura, água-tinta, 33,5x50 cm . Col. Particular . Foto: Pedro Oswaldo Cruz

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>