

# Poéticas informais na gravura artística: Rio de Janeiro – anos 50/60

Maria Luisa Tavora  
UFRJ/CBHA

## **Resumo**

No Rio de Janeiro, entre 1950 e final dos anos 60, a gravura artística passou por uma atualização fundada na visão moderna da arte. O experimentalismo próprio deste processo deslocou a idéia de *métier*. O texto concentra-se nas gravuras de Farnese de Andrade e Edith Behring, em seus diferentes processos de subjetivação do mundo. Insere-se no projeto de contribuição para a discussão conceitual do Informalismo no Brasil e a inclusão da gravura nos discursos sobre as experiências abstratas, entre nós.

## **Palavras-chave**

gravura moderna, abstração informal, Rio de Janeiro

## **Abstract**

In Rio de Janeiro in the 1950s to the end of the 1960s, art prints underwent an updating based on the modern view of art. The experimentalism unique to this process displaced the notion of *métier*. The text concentrates on the prints by Farnese de Andrade and Edith Behring in their different processes of subjectivation of the world. It is included in the project of contributing to the conceptual discussion of Informalism in Brazil and inclusion of art prints in the discourses on abstract experiences among us.

## **Keywords**

modern prints, informal abstraction, Rio de Janeiro

No Rio de Janeiro, entre 1950 e final dos anos 60, a gravura artística viveu um período de ativação como meio expressivo, atualização fundada na visão moderna da arte. As questões do meio expressivo e da estética da abstração, ancoradas nesta visão, ganharam espaço entre os artistas gravadores. Naqueles anos, o momento brasileiro era de muita procura e experimentação nas artes plásticas. No final dos anos 50, a questão dos suportes mobilizava os artistas e os debates críticos. O rompimento dos suportes tradicionais por diferentes formas artísticas inaugurava outras possibilidades criativas. As experiências abstracionistas ganharam vulto e desdobramentos, no Brasil.

Tal discussão ganhou corpo especialmente no que diz respeito às manifestações do abstracionismo construtivo. Parte representativa da crítica, envolvida com a via racionalista da abstração, colocou à margem, as poéticas do Informalismo. Quase como um descaminho de nossa produção artística, tais poéticas não eram colocadas em discussão ou ainda, se abordadas, muitas vezes, foram deslocadas de seu quadro conceitual. A nosso ver, a gravura artística teve responsabilidade considerável em relação às manifestações singulares do Informalismo no Brasil.

O estudo das poéticas informais passa pela consideração de sua natureza. As circunstâncias de um pós-guerra concorrerem para adensar os significados desta arte: a liberdade recuperada e a conseqüente renovação da humanidade. A volta à sensibilidade, à subjetividade ganhara corpo em meados dos anos 40 nas grandes metrópoles como Roma, Paris, Tóquio e Nova York. Importa situar a arte informal no Brasil, suas especificidades e suas relações com as manifestações internacionais.

Há lacunas a preencher na historiografia do abstracionismo no Brasil. O projeto de pesquisa<sup>1</sup>, que ora nos mobiliza, busca identificar e analisar as manifestações da tendência informal e suas especificidades através da gravura artística produzida no Rio de Janeiro, nas décadas de 50 e 60.

Para atender à ambição deste projeto, impõe-se o mapeamento dos artistas-gravadores e suas obras mais significativas na tendência, visando<sup>2</sup> uma análise de suas potencialidades técnicas, históricas e es-

---

1 *Poéticas e questões do informalismo na gravura artística: Rio de Janeiro – anos 50/60*, projeto iniciado em março de 2009 (Bolsa Produtividade / CNPQ).

2 Levantamento preliminar realizado: Anna Bella Geiger; Anna Letycia; Dora Basilio; Edith Behring; Farnese de Andrade; Fayga Ostrower; Iberê Camargo; Isabel Pons; João Luiz Chaves; José Assunção Souza; Marília Rodrigues; Roberto de Lamônica; Rossine Perez; Ruth Bess; Thereza Miranda; Vera Mindlin e Walter Marques.

téticas. Interessa-nos também a identificação e análise da natureza das manifestações da abstração de caráter sensível no conjunto de obras e artistas selecionados e sua relação com a produção internacional, em especial, a francesa. O contato com o gravador franco-alemão Johnny Friedlaender, orientador do curso inaugural do Ateliê livre do MAM-Rio, em 1959, e a coordenação deste núcleo de ensino por Edith Behring, na década de 60, sua ex-aluna em Paris, em meados dos anos 50, revelou uma parceria com implicações na atualização da prática da gravura realizada desde os anos 50 ao final dos 60. Muitas experiências marcaram as atividades deste núcleo de ensino da gravura.<sup>3</sup>

Esta relação com Friedlaender possibilitou outra expressão visual para a gravura em metal até então produzida entre nós, sendo identificáveis os empréstimos presentes tanto na orientação do Ateliê do MAM-Rio quanto nas obras de gravadores atuantes no Rio de Janeiro, egressos deste núcleo de ensino.<sup>4</sup>

Inclui-se também análise e a organização dos textos críticos sobre a abstração informal, derivados da produção gráfica em questão, contribuição para o conhecimento das questões que subjazem nos múltiplos entendimentos desta tendência.

A prática da arte abstrata no Brasil, nas décadas de 50/60, apresentou igualmente uma multiplicidade diferenciada na estruturação das obras como nos grandes centros internacionais, ora atribuindo à razão o papel essencial na ontologia da obra (Concretismo e Abstrações geométricas), ora elegendo na subjetividade expressiva do artista sua dimensão fenomenológica e psíquica (Informalismo e Neoconcretismo).

No cenário bélico de disputas pela hegemonia do entendimento e definições das tendências abstratas, observa-se que a análise e a crítica às obras inseridas na arte informal, assume natureza judicativa de sua pertinência diante de um projeto de autenticidade da arte brasileira, proposto pelos engajados artistas e críticos da tendência racionalista.<sup>5</sup>

---

3 Sobre o assunto ver TAVORA, Maria Luisa. *O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio-1959/1969-projeto pedagógico de atualização da linguagem*. In: *Arte & Ensaios PPGAB/EBA/UFRJ*, n.15, 2007, p.58-67.

4 Ver, da autora, comunicação apresentada ao XXVII Colóquio do CBHA intitulada: *Rio de Janeiro, 1950/1970:a gravura artística francesa contemporânea como referência?Considerações preliminares*. EBA/UFBA, Salvador, 2007, pp.255-263; *JOHNNY FRIEDLAENDER: a gravura como ferramenta e expressão*. Anais do XXVIII Colóquio do CBHA, MNBA/ Rio de Janeiro, 2008.

5 Sobre o assunto ver: *A arte informal e os limites do discurso crítico moderno em Antonio*

Assim, o papel que a gravura desempenhava com as poéticas informais no âmbito das artes plásticas brasileiras não era percebido por boa parte da crítica, dos artistas, dos colecionadores e das instituições. Tais poéticas, habitualmente, não eram nem colocadas em discussão. Exemplo disto é o lamento de Fayga Ostrower, premiada com obras informais, na XXIX Bienal de Veneza, em 1958: *Para eles* (Mario Pedrosa e Ferreira Gullar), *eu não existia*.

Na abstração informal, o artista assume tanto a subjetividade do homem soberano, seu poderio assim como sua fraqueza e seu desencanto. A gestualidade, expressão de uma atitude, apresenta-se como um fato artístico, e a energia passa a ser uma das grandes invenções do informalismo. Solução plástica que compreende o espaço como “*dimensão da vida*.”<sup>6</sup> É neste quadro conceitual das questões da tendência informal que as poéticas da gravura nos anos 50/60 precisam ser pensadas e analisadas.

Os estudos historiográficos, desenvolvidos nos últimos 30 anos, centram-se na contribuição da pintura, sobretudo na produção nipo-brasileira ou na estratégia de polarização com as manifestações construtivas. Acreditamos que a gravura não deva continuar à margem das narrativas sobre as experiências abstratas que tiveram lugar no Brasil.

Esta comunicação que vai centrar-se nas gravuras de Farnese de Andrade (1926-1996) e Edith Behring (1916-1996) em seus diferentes processos de subjetivação do mundo, insere-se neste projeto de pesquisa. A escolha de agrupá-los neste texto, em abordagem introdutória, foi provocada por uma série de convergências biográficas, de formação e mesmo por sua produção artística.

Farnese, mineiro (Araguari-1926), Edith, carioca (Rio de Janeiro-1916), nascidos no mesmo mês<sup>7</sup>, falecem no mesmo ano, 1996, no Rio de Janeiro, onde suas trajetórias ganharam contornos singulares.

Os dois foram alunos de Guignard, portanto introduzidos na problemática da arte moderna. A iniciação de Edith em pintura e desenho deu-se com Portinari no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, no curso de Licenciatura em Desenho onde teve entre outros mestres Lúcio Costa e Guignard. Formada, foi convidada

---

*Bento e Mário Pedrosa, no final da década de 50.* Ana Paula França Carneiro da Silva, Dissertação de mestrado PPGAV/EBA/UFRJ, 190p. 2007.

6 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica da arte*. Lisboa: Estampa, 1988, p.74

7 Farnese: 26 de janeiro de 1926 e Edith, 17 de janeiro de 1916.

por Guignard a assessorá-lo em Belo Horizonte na Escola Parque<sup>8</sup>, estendendo sua participação ao lado do mestre, de 1944 a 1950.

Farnese, por seu turno, saiu de sua cidade natal com a mãe, em 1942, para Belo Horizonte, onde três anos depois estudaria desenho com Guignard, até 1948. Foram contemporâneos neste importante núcleo de ensino e incorporaram herança qualificada de seu mestre Guignard, cuja influência foi além de sua atuação didática, estendendo-se aos intelectuais, interessados por aquele espaço cuja força para o movimento modernista mineiro era evidente.

Assim, tanto um quanto o outro encontrou em Guignard uma metodologia voltada para a compreensão da arte como expressão e pesquisa. Sua pintura, *uma poética da transfiguração*.<sup>9</sup> Tributários do mestre, Farnese e Edith, em suas gravuras situam-se no âmbito de uma expressividade subjetiva. Aulas livres, desenho de observação com lápis duro marcando o papel, proibição do uso de borracha, intransigência que cobrava concentração no que tinham diante de si: a natureza do Parque Municipal ou o modelo vivo e seu movimento. Manchas soltas, exploração de cores. Integração de disciplina e imaginação. Para Guignard, realidade e poesia se conjugavam. Exigia dos alunos a disciplina, a tenacidade e amor à sua arte.<sup>10</sup>

Para além dessa vivência comum em Belo Horizonte, os dois artistas participaram da experiência coletiva no Ateliê livre de gravura do MAM, a partir de 1959, no Rio de Janeiro, cidade para a qual Edith retornou a trabalho e Farnese, em busca de tratamento de saúde. Curado da tuberculose, realizou ilustrações para jornais, revistas e livros, no início dos anos 50, participando também do I Salão Nacional de Arte Moderna

Edith por sua vez, em 1953, com bolsa de estudos do governo francês partiu para uma permanência de quatro anos em Paris, aperfeiçoando-se em gravura em metal no ateliê de Johnny Friedlaender. Retornando em 1957, vai assessorar Carmen Portinho, engenheira responsável pelas obras da nova sede do MAM-Rio, em seu projeto de criação do ateliê livre de gravura.<sup>11</sup> Para o curso inaugural em 1959, foi convidado Johnny Friedlaender, mestre de Edith em Paris, figura de peso na gravura internacional, responsável por sua tivação como ins-

8 Sobre o assunto ver *A modernidade em Guignard*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FUNARTE. Curso de Especialização em História da Arte no Brasil, 1985.

9 BRITO, Ronaldo In *A modernidade em Guignard*, obra citada, p.11

10 *A modernidade em Guignard*, obra citada, p.34.

11 Sobre o assunto ver *Arte & Ensaios*, n.15, obra citada.

trumento de criação artística. Marcado pela herança expressionista, este artista voltou-se para imagens de natureza fantástica, adensando experimentações técnicas. A cor estruturava a imagem. Nele, a matéria ganha lugar como uma possibilidade de expansão do universo interior.

Neste curso, Edith assessorou o gravador e, com seu retorno para Paris, assumiu a coordenação do ateliê de gravura por dez anos, imprimindo uma orientação tributária dos dois mestres. Farnese por seu turno, freqüentou o curso inaugural do MAM, permanecendo no ateliê posteriormente sob a orientação de Rossine Perez.

Edith e Farnese estavam mais uma vez, em seu processo artístico, motivados para realizar com sua arte uma aventura pessoal, em termos modernos. Ambos centralizaram seu trabalho na revelação da matéria, buscando reabilitar o mundo físico, explorando a objetividade dos sentidos. Suas gravuras vão situar-se na abstração informal de natureza matérica, tendência na qual a gravura dos anos 50 e 60 deu considerável contribuição.

Farnese fez gravura em metal durante cinco anos. No entanto, esta produção acabou ofuscada por seus trabalhos posteriores, os objetos. Mas foram seus desenhos e gravuras que lhe deram a maior parte dos prêmios.<sup>12</sup> Na verdade, esses dois momentos de sua produção imbricam-se a partir dos elementos que constituem a poética de Farnese, percepção que o artista revela:

*Eu fazia gravura em metal puramente não-figurativa, abstrata, quase informal. Meu prazer com o uso dessa técnica era, depois de conseguir relevos profundos, iniciar o processo de água-tinta (grão) para nuances de preto e cinza e depois lixar as chapas de latão; voltar à água-tinta e lixar novamente; e assim obsessivamente, até obter uma matéria que me sugerisse algo meio arqueológico. Comecei a percorrer a Praia de Botafogo[...] e a procurar formas de madeira e principalmente de borracha maleável, por exemplo, restos de sandálias japonesas. Eu fazia com seus relevos minúsculos uma espécie de monotopia na chapa com asfalto líquido.<sup>13</sup>*

A gravura de Farnese começava a ser elaborada fóra dos limites do ateliê. Incluía uma performance solitária, caminhadas à beira do mar, que viu pela primeira vez aos 22 anos. Diante deste mineiro, o mar e seu horizonte infinito provocaram o gozo de uma liberdade

12 Sobre o assunto ver Cronologia In *Farnese objetos*: Charles Cosac. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp-217-231; BARRETO, Romilda F.P. .Tempo em suspensão: objeto reconvoado em Farnese de Andrade. *Dissertação de mestrado*. PPGA/UFES, Centro de Artes, 2008.

13 ANDRADE, Farnese. A grande alegria. In. Obra citada, p.181

profunda. Reencontrou nele uma dimensão do tempo, uma ativação de memórias perdidas, quando afirmou o prazer de recolher objetos *com aquelas marcas da passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida*.<sup>14</sup>

Tais refugos, impregnados de memórias, serão a substância para o agenciamento de superfícies, um espaço gravado que acumula relevos, como realidade de transmutação de estados. Uma densidade inquietante, superposições de texturas que evidenciam um horror ao vazio. A água cruza as suas imagens gravadas.

O *encantamento em transformar um objeto de lixo em uma obra de arte*,<sup>15</sup> o sentido de impregnar de subjetividade esses elementos do cotidiano, questão que vai percorrer toda a sua obra advém do impacto sofrido por Farnese pela pintura de Morandi, cuja visão na sala Especial da II Bienal de São Paulo impressionou-o sensivelmente, conforme relata: *Passei o dia inteiro vendo sair de todas as suas obras aquele silêncio, aquela pureza, aquela perfeição*.<sup>16</sup> Os objetos do cotidiano pintados por Morandi evocam um estado de introspecção absorta, um chamado à reflexão silenciosa sobre si mesmo, um encontro com o essencial. Tais questões constituíram uma possibilidade para Farnese.

Evidenciar a matéria que se torna espaço subjetivado foi caminho de muitas poéticas informais na gravura. O manuseio do ácido se torna uma escrita do interior. A técnica emerge como *processo de constituição de uma imagem consubstanciada com a matéria*.<sup>17</sup> Não há diferença de valor entre espírito e matéria. Para Argan, *o informalismo é o ponto de chegada da tese romântica da historicidade, da temporalidade e da contingência absoluta da arte*.<sup>18</sup> Farnese, em sua gravuras, debate-se diante da noção de espaço e tempo do existir humano. Sua poética evidencia *uma desolada solidão do homem confundido entre os seus semelhantes*.<sup>19</sup> Seus espaços gravados, realidades irredutíveis à palavra documentam seu drama existencial.

Em Edith Behring, a revelação da matéria se dá por outros caminhos, numa atividade obstinada dentro do ateliê. A artista investiga os próprios meios da gravura, com a abordagem matérica.

---

14 Idem obra citada.

15 ANDRADE, Farnese. à Hugo Auler em 14/10/1976. In *Gravura Brasileira* São Paulo: Cosac Naify/ Itaú Cultural, 2000. p.124

16 ANDRADE, Farnese, idem obra citada.

17 ARGAN, Giulio Carlo. Obra citada, p.87

18 Idem obra citada, p.93

19 Idem obra citada.

Edith escolheu como referência, o pintor Paul Klee (1879-1940) que, utilizava imagens familiares como constituintes do tecido de sua existência. *Paul Klee foi sempre o artista que eu mais admirei*,<sup>20</sup> afirma Edith, buscando a noção de espaço que Klee formulou, espaço como ambiente físico, psíquico de existência, ligado estritamente às vivências. Partindo de uma memória inconsciente, de um dado extremamente subjetivo, dizia o artista que [...] *o visível em relação ao universo é apenas um exemplo isolado, de que existem outras verdades, latentes e em maioria [...]*<sup>21</sup> Sua obra clama pela idéia de uma interioridade cuja existência não se pode desconhecer e cujo apelo não se pode ignorar. Edith interessa-se pela proposta estética de Klee, ainda que em lugar do espiritualismo do pintor, encontremos em sua gravura, uma revelação de cunho mais existencial.

Edith carregou por toda uma vida a paixão e a identificação plena com o metal. Como em Farnese, ao manipulá-lo, estabeleceu uma relação de continuidade existencial. Afinada com o pessimismo da geração do pós-guerra face o desmoronamento da utopia de ordenação racional do mundo, buscou no aprofundamento da matéria, uma saída para a integração de suas vivências. O ponto de partida de sua gravura é dramático, revelador de uma luta explícita entre as possibilidades da matéria, suas provocações, seus desdobramentos em livres associações e um certo pudor que solicita controle. Ela busca transformar as polarizações em diálogo, daí o drama.

Edith trabalha diretamente a chapa de cobre, contando com a pronta solidariedade da matéria criando imagens que, segundo Bachelard, *a vista lhes dá nome, mas a mão as conhece*.<sup>22</sup> *Parece nascer-lhe nas mãos a necessidade de estruturar a matéria ou dar maior substância material à composição*.<sup>23</sup>

A cor integra-se à materialidade. A rudeza das texturas dramatiza a percepção da obra. Seus espaços tornam-se densos, vivências da metamorfose do metal, pedaços de tempos de integração com as possibilidades da matéria. A artista lança-se à abordagem do espaço como dimensão da vida, tornando-o como afirma Klee, *um conceito*

20 BEHRING, Edith . Em *depoimento* à Marylene Behring, Rio de Janeiro, 9 /11/1991.

21 KLEE, Paul . *Credo Criativo* , 1920 Apud CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.186.

22 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p.2.

23 PEDROSA, Mário . *Jornal do Brasil* , Artes Plásticas , 1957.

*temporal*.<sup>24</sup> É possível distinguir da revelação da matéria um iconografia de sofrimento. Em sua destruição criativa, o ácido constrói uma narração dissimulada. A contrapartida da matéria densa vem na exploração de espaços nos quais a gravadora integra o branco do suporte à composição. Ainda assim há tensão integridade intocada do suporte/matéria profundamente trabalhada.

Há um momento, no entanto, em que Edith controla esta experiência desmedida, organizando formas que impõem seu perfil numa tessitura mais homogênea, definindo limites. A tensão se estabelece, matéria e forma espelham o drama existencial da artista: liberdade ou controle ou a possibilidade de harmonizá-los?

O ácido ganha uma dimensão poética, ultrapassando os limites da ação química. Adere aos desejos da artista realizando no metal as ambivalentes explosão do delírio e a vontade de ordem. Às provocações sucessivas da matéria a artista imprimiu um controle manso.

Artista, ácido e metal, numa solidária orquestração, entregam-nos, na folha impressa, as imagens das energias vividas no território de acordos e concessões em que se transformou a matriz.

Tanto Farnese quanto Edith reinventam caminhos que atendem à necessidade de expressão. Em suas gravuras, o que é tornado visível é uma carga de afetividade e a única realidade é de ordem imaginária.

Nos caminhos da abstração informal, os artistas viveram intensos e inventivos momentos na gravura brasileira. Uma indagação subjetiva do próprio meio. A vinculação experimental entre informalismo e a gravura em metal, possibilitou uma gestualidade mais livre, mediações e incorporações de outros meios, alternativas e materiais. Uma cumplicidade deste meio com a tendência da abstração expressiva viabilizou poéticas que singularizam a produção informalista, entre nós.

---

<sup>24</sup> KLEE, Paul . Obra citada, 1988. p.185.