

A PRESENÇA DA GRAVURA*

Rubem Grillo

Preliminares

A autonomia da obra de arte, como valor expressivo, constitui um dos propósitos genéricos do pensamento estético contemporâneo.

No século XIX, a arte européia, abalada pelas inovações tecnológicas e pelas mudanças nos processos de produção industrial, teve como reflexo as rupturas ocorridas a partir do Impressionismo. Com a gravura sucedeu o mesmo. Oriunda do universo gráfico-industrial de reproduções de imagens, os métodos artesanais de produção das matrizes foram substituídos pelos clichês-fotográficos e por outros meios mecânicos de impressão. Ao mesmo tempo, surgiram iniciativas voltadas para o resgate estético das técnicas de gravação representadas por grupos, como a Sociedade dos Água-fortistas, em 1862, composta por Whistler, Degas, Manet etc. Mais tarde, a gravura atingiu a plenitude em Gauguin, James Ensor e Edvard Munch; culminando no começo do século com o Expressionismo alemão dos movimentos Die Brücke e Der Blaue Reiter. Como consequência dessas transformações surgiu a gravura moderna brasileira. Absorvendo o espírito de mudanças do período presente no início do século e envolvendo profundas alterações no universo da arte, o sentimento de renovação foi gradativamente contaminando o país. O que se pretende mostrar é a gravura moderna no Brasil no conjunto das discussões e alternativas que se impuseram na arte brasileira deste século, sendo ao mesmo tempo sujeito e objeto dessas transformações. Representada pela iniciativa de poucos artistas pioneiros, como Carlos Oswald, Lasar Segall e Goeldi,

essa implantação simboliza a etapa de ruptura com a produção do século XIX. Trata-se somente de símbolo, pois na prática a ruptura não existiu, considerando o sentimento de vazio no uso da gravura como expressão artística e da perda de sua importância como veículo industrial. Comparativamente, qualquer vínculo possível entre os dois períodos se estabelece na negação pela diferença da prática e dos conceitos. As referências significativas para as mudanças não se esgotam unicamente em desdobramentos internos. Devido à nossa cultura híbrida, foi a Europa que nos forneceu os caminhos que se buscavam. Uma constante adesão imposta por troca de modelos, conferindo certa artificialidade às opções. No início do século, esse sentimento foi compensado pela afirmação de conteúdos nacionalistas, mesclando as mudanças com a euforia inaugural de um processo de implantação. Deste modo, estabeleceram-se as razões que culminaram na Semana de Arte Moderna, em 1922. Coincidentemente, correspondeu ao centenário de nossa independência. E devido à defasagem cultural existente entre o processo europeu e o brasileiro, nosso século iniciou-se com duas décadas de atraso.

Desdobramentos

Numa avaliação apressada, considerando o ambiente cultural do período, pressupõe-se que a gravura no Brasil surgiu moderna, sem antecedentes.

É sintoma da falta de memória histórica em nosso processo cultural e da maneira arbitrária como os ciclos estabelecem diálogos entre si. A crítica de arte, que como intérprete da renovação passou a ocupar um papel importante a partir e na defesa do Modernismo, contribuiu para aprofundar desentendimentos prejudiciais na avaliação criteriosa do processo cultural que se praticou anteriormente, resultando a desmemorização daquele período.

Hoje, o termo acadêmico possui um significado pejorativo, que acentua o preconceito e a rejeição, prejudicando o estudo e a reavaliação do século XIX, que corresponde, como qualquer etapa histórica complexa, ao processo cultural do país.

Curiosamente, apesar do discurso contrário, muitos pressupostos rigorosamente acadêmicos, em termos de idealização e construção do espaço, persistiram nas obras de alguns modernistas. Afinal, modernidade, em nosso caso, foi mais um “ismo”. Não se constituiu em um movimento estético baseado em princípios definidos. De contornos ambíguos, funcionou como uma palavra de ordem e um sentimento. Há uma terminologia acerca da gravura de reprodução, pertencente a uma iconografia documental e de comunicação, e a gravura original, como obra de inscrição autônoma e de finalidade estética.

Esses termos, ao mesmo tempo que definem conceitos e facilitam a compreensão devido à sua aplicação genérica, obscurecem pontos menos relevantes, criando separações arbitrárias e classificatórias em detrimento de nuances que, de um determinado ponto de vista, não deixam de ser importantes.

Toda a produção em gravuras anterior ao século XX é considerada como gravura de reprodução.

Gravuras do século XIX

Boa parte da iconografia de gravuras do século XIX registra cenas urbanas, vistas panorâmicas e paisagens, vestuários, costumes, povos indígenas, flora, fauna etc.

A presença da Corte Real e as conseqüentes aberturas comercial e diplomática atraíram a atenção para o novo mundo. Aventureiros, diletantes e artistas desembarcaram movidos pelos mais disparatados motivos e interesses.

Relevante foi a presença, desde o começo do século, das inúmeras expedições científicas e de artistas-viajantes que anotaram as particularidades das extensas regiões percorridas. Exceto pela presença holandesa no Nordeste durante a administração de Maurício de Nassau (1637-1644), quando trouxe os pintores Frans Post e Eckhout, a paisagem brasileira se manteve enclausurada pela proibição da metrópole.

Com a abertura dos portos, a natureza espetacular e diversificada ofereceu ao olhar civilizado a revelação do inusitado e do exótico. Vasculhando o interior do país, estudando esse ambiente sensível e diferenciado, formou-se um complexo acervo que permitiu expor, de maneira sistematizada, um universo até então incógnito.

O conjunto daquelas imagens difundidas pela litografia representa o mais significativo painel visual do olhar europeu sobre o trópico. O valor documental e científico das estampas é inegável, constituindo fonte obrigatória para a compreensão de nossa história, etnologia, botânica etc.

No entanto, subentende-se um aspecto que ultrapassa esse fato. Tratando-se de registros colhidos pela observação do real, resulta em significados que têm implicações de ordem estética. A observação investigativa inclui a particularidade da experiência.

O modelo neoclássico, influente na formação dos artistas, idealistas e restauradores da natureza, cede à natureza. O ambiente contamina e impõe a sua realidade. As normas artísticas se afrouxam. Distanciando-se do modelo clássico, produziram-se obras de conteúdo naturalista, realizadas nas anotações científicas dos fenômenos. Encontram-se, também, aquelas de inspiração romântica do “pitoresco”, atenta ao inusitado.

Antecedentes

O Neoclassicismo desembarcou no Rio de Janeiro em 1816, em pleno Barroco defasado, rococó e foi bem sucedido.

Impôs-se como arte imperial, adaptando-se ao meio cultural incipiente e dividido por intrigas. Corrompeu-se com o clima e costumes. Aleijadinho morreu em 1814, data quase coincidente com a chegada da Missão Francesa. Hercule

Florence (1804 - 1879), desenhista (participou da 2ª expedição Langsdorf), tipógrafo e inventor sem reconhecimento, na acanhada Vila de São Carlos (atual Campinas), em 1832, motivado em substituir a reprodução de imagens na pedra litográfica por uma técnica sem o inconveniente do peso do material, desenvolveu a gravação pela luz solar em chapa sensibilizada (poligrafia), um método que teve a fotografia como resultado, antecedendo a Daguerre (1839).

O Barroco tardio, o Neoclassicismo napoleônico e a imagem tecnológica por acidente, espelham o Brasil dos contrastes. Cada etapa impõe-se no devido tempo. Uma engolindo a outra. Fato constante no processo de afirmação e adensamento da arte brasileira.

Na ausência das motivações históricas de sua origem, o Neoclassicismo se adapta a duras penas às diversas solicitações do Império. Quando livres desses compromissos, artistas como Debret despertam interesse pela terra e tornam-se comentaristas do cotidiano e dos costumes.

Certa imprecisão artística permaneceu, mesmo após regulamentar as diretrizes acadêmicas na institucionalização dos Salões em 1857, com os cânones ideais e abstratos. Por força do ensino e das circunstâncias, a produção do período comportou a mesclagem com o indianismo romântico, o paisagismo documental, o caboclisto naturalista e a luminosidade festiva das cores, quase sempre realizadas pelas mãos indistintas do artista de temas históricos, bíblicos ou mitológicos.

Século da litografia

O mérito da invenção da litografia, em 1798, coube a Alois Senefelder (1771-1834), escritor de peças teatrais, de origem tcheca, naturalizado alemão.

Por ser uma técnica de reprodução mais ágil, expandiu-se industrialmente a partir de 1814, quando foi introduzida na França.

O princípio litográfico baseia-se na propriedade de repulsão da água e do óleo. O desenho é realizado por meio de lápis gorduroso sobre a pedra calcária. A impressão sucede ao tratamento preparatório do desenho, que dispensa a meticulosidade da gravação, necessária na xilogravura e na gravura em metal. O Brasil, preso às restrições impostas pela metrópole, foi uma das últimas colônias americanas a permitir a implantação da tipografia e da imprensa. Isto só se tornou possível a partir de 1808, devido à presença de D. João VI e da Corte Real na montagem da “Imprensa Régia”.

Entretanto, a litografia teve o Brasil entre os primeiros países em sua utilização. Se atribui a Arnaud J. Pailiéie (1783-1862) a primeira imagem impressa do Rio de Janeiro em 1808. O suíço J. Steinmann (1804- 1844), com ligeiro aprendizado na oficina litográfica do sobrinho e sócio de Alois Senefelder em Paris, chegou ao Brasil em 1825 e foi credenciado como “litógrafo do Imperador”. D. Pedro I tinha gosto pela litografia e mantinha no palácio uma prensa particular. Em pouco tempo, Steinmann, acumulando o emprego oficial, montou seu próprio negócio, atendendo a uma sorte de impressos comerciais: rótulos, mapas, calendários, paisagens etc.

Sua produção artística não é relevante. Contratando outros profissionais, o estúdio funcionou como uma casa de impressão. A importância principal de Steinmann foi como introdutor oficial da litografia em terras brasileiras, além do uso pioneiro da lâmina de zinco em substituição à pedra calcária.

Considerando a condição colonial do país, baseada na transferência dos hábitos do colonizador, a noção de uma cultura autóctone não seria possível, sendo secundário identificar contornos de brasilidade na forma plástica dessas imagens.

Traços de originalidade existiram no Barroco, especialmente o mineiro, na arte religiosa ou utilitária e na arquitetura.

As gravuras realizadas no século XIX pelos estrangeiros que por aqui passaram ou por artistas residentes, no plano estético se equivalem. Em sua composição social todos eram, de certo modo, estrangeiros. Os apontamentos em croquis ou aquarelas serviam de modelos para serem transferidos à pedra calcária

e impressos. Mesmo a fotografia, cujo uso se espalhou no final do século para a reprodução das cópias, empregava o desenho litográfico, que era o método mais econômico. O processo em pedra calcária, com as possibilidades de obtenção de delicados matizes de cinzas ou na imagem impressa permitindo a aplicação da veladura das cores, coincidiu com o gosto da época do Pitoresco. O Pitoresco, escola inglesa da pintura de paisagens, elegeu a natureza como fonte de inspiração que o artista necessitava entender e transmitir. O matagal selvagem correspondia ao que a imaginação refinada e romântica européia esperava do paraíso tropical. A floresta luxuriante e explosiva, pássaros multicoloridos, animais exóticos, serpentes portadoras de venenos fulminantes, rios caudalosos, chuvas torrenciais e diluvianas, povos indígenas em estágios primitivos vivendo a nudez e a inocência, como nos primórdios da Terra.

Na busca da diferença, o olhar europeu compôs, para nossa interpretação e uso, a visualidade do exótico.

Maculando o cenário, a presença do colonizador, a escravidão e a rapina. Com o passar do tempo, a litografia se impõe, transformando-se no principal meio de reprodução gráfica.

Entre 1870 e 1880, estimaram-se 280 profissionais trabalhando em impressão litográfica no país.

Igual expansão ocorreu no meio tipográfico, repercutindo no desenvolvimento da imprensa. Proibido no Brasil, o primeiro jornal “Correio Braziliense” (1808), de Hipólito da Costa, era publicado em Londres. Em 1827, já se imprimiam em território nacional 54 periódicos, incluindo o “Jornal de Pernambuco”, ainda em circulação. No IIº Império, a imprensa passou por um período de liberdade. O “Estado de São Paulo”, “Diário de Notícias” e o “Jornal do Brasil” pertencem ao final do século XIX. Além da litografia, outras técnicas de gravação continuaram existindo. No paciente trabalho de pesquisa realizado por Oriando da Costa Ferreira, publicado no livro “Imagem e letra”, listaram-se 122 nomes de gravadores em metal, durante o século XIX no Brasil.

Os litógrafos Bordalo Pinheiro e Angelo Agostini, mesmo vivendo as limitações da época, não atuaram no vazio.

Angelo Agostini (1843-1910), de origem italiana, reconhecido como uma das personalidades mais singulares da imprensa brasileira, chegou ao Brasil em 1859. Desenhista de fértil imaginação, estilo pessoal combativo, transformou-se no comentarista das campanhas políticas que marcaram o final do século passado, publicando-as na “Revista Ilustrada”, veículo humorístico de grande popularidade. A edição, insignificante para os dias de hoje, mas extraordinária para o período, chegava a quatro mil exemplares, recorde na América do Sul. Suas litografias irreverentes e satíricas contribuíram para o fim da Monarquia e a libertação da escravatura. Foi pioneiro da revista infantil brasileira “Tico-Tico” (1905). Excetuando o interesse informativo contido nos relatos dos cientistas e artistas-viajantes nas artes plásticas, pouca importância houve entre as obras modernistas e a produção gráfica e visual do período anterior, que tão extensamente retrataram o país.

As preocupações modernistas se concentraram na reformulação da perspectiva clássica, na composição autônoma do espaço visual e na opção por novos conteúdos estéticos, implicando a impossibilidade de continuismo dentro desse processo cultural tão diferenciado.

Entretanto, é possível detectar resíduos. Ao escolher modelos que formalizam a questão da brasilidade, subsistem os elementos recorrentes verificados nas imagens do século XIX, como substratos categóricos de nossa diferença e identidade.

Como opção, os olhos modernistas, em retrospecto, pulam um século e, maravilhados, se identificam com o Barroco rococó do século XVIII. Assim, o pensamento moderno no Brasil instituiu o reconhecimento da cultura popular e do patrimônio nacional, excluindo de seu inventário um século de experiências e as bases da visualidade construída sobre o povo, a paisagem e a história do país.

Mudanças

No começo do século, a sociedade brasileira foi alterada por várias mudanças. Rio e São Paulo são urbanizadas. O setor cafeeiro predomina na economia. A indústria incipiente, aproveitando a queda de certos importados durante a 1ª Guerra, expandiu seus negócios, principalmente no setor têxtil e de alimentos. As tensões políticas e militares, greves e outras manifestações intranquilizam o período.

A arte em São Paulo, menos oficiosa do que no Rio, ocupou a liderança justificando as iniciativas que culminaram na Semana de 22.

A partir de meados do século XIX, a arte européia assistiu à efervescência das formulações, revisando a concepção renascentista da figuração e do espaço. Caminho que afirmava progressivamente a autonomia da obra de arte, ciclo que parece ter perdido força neste final de século. A cultura brasileira, reflexo retardatário da estética européia, despertou para os novos tempos. Contrapôs à importação irrefletida de modelos, o olhar diferenciador da identidade nacional. A ideologia da brasilidade se estabeleceu, afirmativamente, na fusão entre o erudito e o popular. O leque tão amplo dessa composição amorteceu o conteúdo transgressor das mudanças. Em contrapartida, possibilitou que diferentes vertentes coexistissem com os mesmos propósitos. Nas possibilidades díspares que se abriram, aparecem os expressionistas Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Lívio Abramo, presenças chaves da gravura moderna brasileira.

Gravura moderna brasileira

O expressionismo em Goeldi, Segall e na primeira fase de Lívio Abramo formaliza as bases da gravura moderna brasileira.

O Expressionismo constituiu a poética da subjetividade, explícita no fluxo da ação; sendo a obra reflexa da intenção que anseia o encontro com o real. Esta

busca pressupõe ambigüidade de caminhos. De um lado, é definido pelo engajamento direto nos acontecimentos, optando por temas do cotidiano ou pela intervenção na realidade por meio da crítica política. Ou, ao inverso, busca-se espiritualmente a unidade com o mundo primitivo ou arcaico, escolhido como regiões intocadas em estágio anterior ao processo de industrialização.

Na experiência brasileira de Segall e Goeldi, adaptando-se, como estrangeiros que eram, ao novo ambiente, verifica-se em suas obras produzidas a partir de então, o progressivo descolamento de suas matrizes alemãs. Mesmo assim subsistem as referências distintas do Expressionismo, presentes em suas diferentes formações. Lasar Segall (1891-1957) participou da Secessão Alemã em Dresden, em 1910, envolvido com as tendências cubo-futuristas. ligado à Nova Objetividade, seu temperamento se distingue de Otto Dix e George Grosz, cujas obras se instrumentalizaram como libelos políticos de conteúdo sarcástico e virulência crítica. Em Segall, radicado em 1923 no Brasil, o expressionismo manteve-se em sua obra gráfica, permanecendo subjacente nas cores atenuadas e sóbrias de sua pintura. O compromisso humanista se expõe através de uma temática de conteúdo social. Na série de xilogravuras “Mangue”, composta de cenas em prostíbulos, sobressai a desolação e o abandono. Este estado de ânimo percorre seus diversos temas e personagens, realçando a aderência à cena pela comiseração ética e solidária.

A natureza e o lado exótico brasileiro o atraem. As cores se iluminam nas pinturas de Campos de Jordão e as afinidades cubistas da estatuária africana se traduzem na figuração sintetizada da esfinge hierática, na xilogravura “Cabeça de negro”.

Oswaldo Goeldi (1895-1961), embora nascido no Brasil, teve sua formação na Suíça. Fortemente identificado com o Simbolismo romântico do Sul da Alemanha, foi atraído pela obra de Edvard Munch e Alfred Kubin. Mais tarde, no Brasil, para onde retornou aos 23 anos, manteve com Kubin intensa correspondência por quase 30 anos. Em Goeldi, o ambiente se condensa no estranhamento: cenas noturnas e solidão, seres anônimos sobrecarregados por um céu de chumbo.

Difícil separar o real do subjetivo. A condição humana representada constitui a condição do artista na vida. Seus personagens tornam-se goeldianos: urubus, peixes, pescadores, guarda-chuvas, sinaleiros, becos, casarios, noite e morte. Um universo de coisas e bichos contrapostos pela imanência e a sobrenaturalidade do fantástico.

O ambiente da natureza tropical excessiva e guarneçada de mistérios estimulou no artista adulto a fantasia das reminiscências amazônicas da infância, tornando possível - ambigüidade típica do expressionista - uma explosão excepcional de cores na xilogravura "Guarás", instituindo a celebração do germinar do mundo.

As primeiras xilogravuras de Lívio Abramo guardam certa identidade com as obras de Goeldi e Segall. Em 1944-1946, com a série gravada para o livro "Pelos sertões" de Afonso Arinos, dos Cem Bibliófilos, o artista sintetiza seu caminho. Nessas gravuras, a construção do espaço e a autonomia da gravação adquirem significações que se sobrepõem ao conteúdo das imagens. Embora figurativas, as gravuras absorvem um campo de experiências formais, onde se projetam os desdobramentos acumulativos em sua obra tangenciando a abstração.

Uma hipótese, tão arriscada quanto curiosa, é justificar como foi possível o Expressionismo se aclimatar na arte brasileira de modo intrinsecamente natural e arrasador. A matriz francesa do Expressionismo, o Fovismo, deveria estar mais perto do nosso espírito pela exacerbação das cores e gestos despossuídos da dramaticidade dos alemães. Da França chegavam as influências. O colorismo vibrante espelhava a imagem de um país solar e intenso. A contaminação nacionalista projetava na economia em desenvolvimento, utopias de grandeza e afirmação. Fovistas são as pinturas de Anita Malfatti, que tanto escândalo provocaram em 1917. Se na pintura foi possível aquela aproximação, na gravura a influência foi nórdica.

Sem viver os traumas da guerra ou as profundas lutas de classes européias, o lado negativo e irracional do Expressionismo colou no solo brasileiro por ressoar a faceta escusa do progresso e da marginalização, embutida nas estruturas atrasadas de onde o desenvolvimento brotava. A xilogravura no

Expressionismo alemão não se constituiu em um episódio. Ao contrário, foi seu coração. O corte da madeira, a angulosidade dos traços e o impacto visual, além do esforço físico envolvido na operação, preenchiam as normas de ação presentes naquele movimento. Também estava a motivação nacional por remeter ao arcaico e ao gótico. O espírito romântico exalta a subjetividade. Mesmo agrupadas, as experiências artísticas são particulares como ilhas de um arquipélago.

O Brasil, sem contrapartida cultural, assimilou gulosamente essas diferentes influências que chegavam ou foram buscadas.

O produto resultante dessas incorporações pelas mudanças gradativas em seus significados originais transformou-se em paradigmas, que funcionam como referências formativas de nossa cultura.

As ligações desses expressionismos com os antecedentes nacionais são arbitrárias e permanecem no esforço interpretativo e precário de costurar o tecido cultural brasileiro, mosaico caracterizado por rasgos e rupturas. Mas nada impede tentar similaridades. Pois, se pouca serventia oferecem para explicar o passado, servem para situar alguns nexos com os desdobramentos projetados nas tendências decorrentes do Modernismo.

No substrato cultural, em nosso país, temos o Barroco, aberto à imaginação, ao jogo expressivo das volutas e à transcendência. Em Aleijadinho, seus profetas convulsivos e suas dolorosas cenas da Paixão exemplificam a sensibilidade e o traquejo com as formas exacerbadas como um fundamento de nossa originalidade.

Outro ingrediente nacional de interesse para a gravura decorreu da recuperação do imaginário da xilografia popular, manifestação espontânea da cultura nordestina. Essas imagens originárias das capas dos folhetos de cordel incorporam os conteúdos dos textos, que tratam das notícias mais comezinhas ao fabulário mais despropositado, expresso pelo viés extravagante e sensacional.

As combinações aleatórias dessas duas influências determinaram o segmento da gravura figurativa de índole popular integrada ao Modernismo. As tendências construtivas do espaço estético provenientes das fontes do Cubismo

sinéptico, só se explicitaram e ganharam importância mais tarde, quando, a partir da década de 50, os propósitos do Expressionismo figurativo e do Modernismo foram revisados.

Figuração modernista

A brasilidade implica ideologicamente o esforço criativo de instituir uma iconografia que representasse o país como um todo. Considerando as diferenças regionais, sociais e étnicas, esse projeto não poderia deixar de ser utópico.

A primeira visualidade genérica foi dada pelos estrangeiros que registraram esta terra. Criaram para a nossa identidade a medida e a regra do exótico e do inusitado. Esta visão permaneceu e continuará sendo a referência didática de nossa diferença e originalidade em relação à cultura desses mesmos artistas-viajantes europeus.

Todos os nacionalismos se parecem. Se instituem como um projeto voltado para dentro, na busca de raízes, e se confrontam pela glorificação de suas idiosincrasias. Por outro lado, esta tomada de consciência nacional numa cultura de traços coloniais abriu-se como um estágio de euforia criativa, ampliando o campo de ação cultural.

Os primórdios do Modernismo coincidiam com a efervescência política originária das crises do poder e das lutas operárias, da guerra entre as potências européias e da revolução socialista na Rússia.

O nacionalismo cultural tornou-se projeto político. O muralismo brasileiro enfeitou a palácio oficial com os temas sociais.

Na década de 50, como um ramo anacrônico dessas questões, proliferaram os Clubes de Gravura. De tendência regional, realista e social, essa produção prioriza a mensagem. Situando-a no contexto das bienais, que se iniciaram naquele período e tiveram um papel significativo no estímulo às experiências plásticas, ressalta o descompasso e a ingenuidade contida naquelas postostas.

Embora sendo obras engajadas por motivações políticas devido à idealização de seu conteúdo e aos temas representados, contraditoriamente se aproximam das poéticas de evasão. O povo, como modelo, pertence ao ambiente pré-industrial do interior do país ou de áreas marginalizadas.

Outra tendência rumo à regionalização como base para uma estética de raiz é aquela em que se pesquisam as fontes populares. Nesse contexto, o povo não posa como modelo espelhando suas aflições, mas age de forma lúdica em suas criações, festanças e cores.

De origem remota, o universo popular registra o tempo ancestral que caminha para trás, comportando uma simbologia complexa e arquetípica. A figuração de conteúdo ingênuo e desproblematizado libera a narrativa e a construção do espaço, ordenando-se pela ficção e pela simplificação do ornamento visual. A xilogravura popular constitui a fonte de inspiração como referência gráfica na legitimação dessa opção. Ligado a esse universo, se destaca a obra seminal de Gilvan Samico.

O Expressionismo marca presença na figuração fantástica, incluindo obras densamente subjetivas. A realidade transfigurada absorve, como um campo minado, as inquietações decorrentes da letargia e do absurdo. O tempo passa fora do tempo e o artista mergulha no abismo escuro da dúvida e da existência. Representa a alternativa extrema da impossibilidade da obra de arte como instrumento de uso. Não serve sequer ao belo estético. Diz respeito à essência humana e suas aflições permanentes. Deliberadamente empobrecida de uma visualidade gratuita, a obra gráfica de Goeldi representa o paradigma de um movimento que marcou a gravura brasileira, repercutindo na obra de Marcello Grassmann, Darei, Newton Cavalcanti, entre outros.

Tempo das vanguardas: vertentes abstratas

A partir de 1951, a presença das bienais abalou o ritmo e o rumo da arte brasileira, que se acelerou e, de modo irreversível, se internacionalizou. Em 1910,

Kandinsky realizou a primeira obra abstrata. O Suprematismo e o Construtivismo russos apareceram em 1913. Em 1917, publicou-se o primeiro número da revista neoplasticista "De Stijl". Bauhaus abriu suas atividades em 1919 e foi fechada pelos nazistas em 1933. Em 1944, morreram Kandinsky, em Paris, e Mondrian, em Nova York. Como alguém que chega tarde a um acontecimento onde todos estão atrasados e impõe sua presença, apontando a cada um que chega a sua falta, assim despenca, na arte brasileira, as tendências abstratas em plena fase áurea de Portinari e Di Cavalcanti.

Mário Pedrosa, com seu estilo apaixonado, representou a opinião mais autorizada dessas tendências. Referindo-se aos artistas participantes da IIª Exposição do Grupo Frente, em 1955, MAM-RJ, escreve: "São todos homens e mulheres de fé, convencidos da missão revolucionária, da missão regeneradora da arte." Imbuídos desses sentimentos de verdade, desconhecendo os impasses e seus limites, e enfrentando enorme resistência do meio que reagia com dificuldade em tratar com as mudanças, o Grupo Frente estimulou o ambiente mais polêmico da arte brasileira. Principalmente na falta de aplicação na realidade concreta junto às indústrias incipientes para absorver as renovações desencadeadas onde elas deveriam ser destinadas, esta energia se colocou no campo formal da representação plástica, inaugurando uma polêmica tão inútil quanto raivosa, entre figurativos e abstratos. Coube à arquitetura se instituir como símbolo do país moderno, a partir da construção do Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro (1937-1945), objetivando com sua presença pública as iniciativas estéticas que se produziam na direção do espaço geométrico e ambiental.

Foi determinante a passagem por aqui do artista suíço Max Bill, expondo em 1949 e com prêmio na Iª Bienal de 1951. Funcionou como pólo catalisador, aglutinando com seu trabalho uma densidade inesperada de forças dispersas da renovação.

O Neoconcretismo, dissidência carioca do movimento Concretista, defendendo o viés lúdico na construção geométrica, abrigou dentro desta tendência

opções distintas e originais, constituindo um dos instantes mais produtivos da arte brasileira, tanto no nível das propostas artísticas quanto no da qualidade das reflexões.

A produção em gravura no movimento concreto e na vertente carioca neoconcreta é episódica. Não se deve desconhecer a contribuição de Lygia Pape. A gravura com seus limites artesanais se distanciava dos métodos geométricos que se inspiravam nos procedimentos da indústria.

Relevante para a gravura foi o abstracionismo informal estimulado pela Bienal de 1955 e a posterior inauguração, em 1959, da Oficina de Gravura no MAM-RJ.

Esse ateliê-livre, especialmente preparado para a gravura em metal em moldes ideais, estava integrado à bela e moderna arquitetura de Afonso Eduardo Reidy. O símbolo do espaço e a qualidade das instalações atraíram centenas de jovens e experientes artistas, organizando-se quatro turmas diárias para atender à procura.

A montagem da oficina do MAM envolveu meio mundo, inclusive o Ministério das Relações Exteriores na importação de chapas de metal, prensas e papéis especiais inexistentes no país. Lembrou idêntica iniciativa acontecida em 1911, quando o espanhol Modesto Brocos (1852-1936), radicado no Brasil em 1872, importou da Europa para o Liceu de Artes e Ofícios instrumentos similares, com a finalidade de equipar um ateliê de ensino, que, no entanto, ficou sem utilização. O Liceu, fundado em 1857, foi a primeira escola profissionalizante no país com aulas noturnas para adultos. Coube a Carlos Oswald, em 1914, recém-chegado de Florença, onde desenvolveu sua formação, a iniciativa de colocar em funcionamento essa oficina, com orientação pioneira no sentido artístico, inaugurando também uma tradição de ensino que foi fundamental na difusão e no desenvolvimento prático da gravura.

Outro fato simbólico da oficina do MAM foi o convite, por dois meses, ao gravador alemão naturalizado francês, Johnny Friedlaender, para dar partida ao ensino no ateliê. Na prática, o mérito desse funcionamento coube aos artistas Edith Behring e Rossini Perez.

A presença da abstração informal possibilitou um dos momentos mais intensos e inventivos da gravura brasileira. Os vínculos experimentais entre o informalismo e a gravura em metal, possibilitando a liberdade gestual e a incorporação

de novos meios e materiais, fizeram dessa técnica a alternativa ideal para a expressão plena dessa linguagem. A influência da gravura abstrata se impôs, de tal modo, que a nova geração de artistas se sentiu atraída em conhecê-la, como porta de entrada obrigatória para acesso a outras experiências. E muitos permaneceram exclusivamente gravadores, constituindo um fato curiosamente brasileiro.

No período, esse reconhecimento facilitado pelo fato da gravura ser arte sobre papel, o que simplificava seu transporte e, devido a sua sintonia com o espírito de renovação, era a técnica brasileira escolhida para representar o país nos vários eventos estrangeiros. Fayga Ostrower ganhou, em 1958, prêmio na XXIX Bienal de Veneza.

O abstracionismo, em suas variantes, geométrica ou informal, se descomprometia da criação de ícones nacionais presentes nas poéticas figurativas. No entanto, ao realizar-se como um projeto estético-formal, correspondente ao verificado na arquitetura, no cinema, na bossa-nova e em outras manifestações culturais, esse movimento se propõe nas artes plásticas como um projeto interpretativo do real.

Enquanto o universo figurativo se formulava como um pensar para dentro, na afirmação do típico, a abstração surgiu como uma proposta para fora, em diálogo inventivo com os movimentos internacionais, defendendo valores intrínsecos e universais da obra de arte.

Na expectativa da afirmação internacional, a nação lava a alma pela conquista da Copa do Mundo de Futebol. Parecia que tudo corria bem. Brasília estava sendo construída no curto período de otimismo da memória nacional.

As heranças do otimismo: os anos 60 e a crise do objeto de arte

Goeldi faleceu em 1961, numa quarta-feira de cinzas, sem que este fato ultrapassasse seu próprio significado.

Ainda no começo dos anos 60 o entusiasmo pela gravura era intenso, reflexo do ateliê recém-inaugurado no MAM-RJ. O abstracionismo informal,

favorecido pelos tempos, expandia-se. A politização que viveu o país, naquele período, não afetou de forma relevante a produção estética. A figuração fantástica era enriquecida com a obra de Roberto Magalhães, no curto período de 1963-65, anos em que o artista produziu suas xilogravuras. Como consequência do pós-guerra, da década de 50 a 60, o centro artístico internacional se deslocou de Paris para Nova York, abrindo possibilidades para o reconhecimento da produção desenvolvida em centros menos influentes. A Bienal de São Paulo foi inaugurada cumprindo o duplo papel de estimular a modernização da arte brasileira e de colocar o evento como uma referência aos centros mundiais.

A circulação das informações progressivamente ativou os processos de troca e atualização da arte em âmbito mundial. Pela difusão rompeu-se o sentimento de atraso cultural que inferiorizava as iniciativas criativas de países como o Brasil. Na década de 60, o sintoma de medir passo criando proposições que pudessem influir na arte internacional, é percebido em alguns artistas neoconcretos, nos exemplos de Lygia Clark, Hélio Oiticica e nas reflexões críticas de Ferreira Gullar.

Por outro lado, os meios de divulgação na defesa de uma arte cosmopolita produziram, numa medida inédita, a uniformização das tendências estéticas, inibindo as barreiras nacionais. O risco da repetição em escala planetária acelerou o processo de mudanças resultando, na etapa seguinte, em uma avalanche de tendências, fracionando as questões da arte ao limite da insolvência.

Na arte norte-americana as alterações surgem como choques, num movimento em solavancos, sem o amortecimento produzido pelo compromisso histórico com o passado. A tradição erudita do Expressionismo abstrato, na defesa da universalidade e autonomia da arte, foi contraposta à tendência pop ligada aos ícones da cultura de massa, de conteúdo imediatista. Embora originária da Inglaterra, a pop-arte se acoplou como um molde na sociedade de consumo americana. Apesar da pertinência internacional, operalizada por sua irradiação vertiginosa, tratou-se antes de mais nada de uma arte de matriz nacionalista. Em 1962, na Bienal de Veneza, desembarcou a delegação pop americana, numa operação jamais observada no circuito da arte, dentro de uma estratégia de afirmação e difusão mundial. O

que estava em jogo era ocupar o centro do poder da arte, ao mesmo tempo que se divulgavam seus modelos estéticos numa equivalência simbólica ao hot dog e à calça jeans, signos da simplificação e praticidade, tradução adequada aos costumes modernos.

Para escapar aos dilemas corrosivos da baixa cultura, apoiando-se na permanência do conhecimento científico, se colocam as obras de tendências cinéticas e perceptivas da optical-arte e da sensorialidade pura. A serigrafia, tanto no Brasil quanto no exterior, foi largamente empregada como meio de reprodução para obras dessas duas tendências, devido à precisão da mancha impressa e a total ausência de subjetividade expressiva nas cores lisamente chapadas. Mais do que as outras técnicas de gravura, a serigrafia permitiu o uso da transferência fotográfica e de outros meios tecnológicos, abrindo um campo de assimilação de meios e facilitando a reprodução de imagens. Foi empregada intensamente como técnica permutacional, ao possibilitar a reprodução seqüencial de variantes de cópias únicas.

O golpe militar e seus desdobramentos sangrentos determinaram o rompimento junto às vanguardas artísticas brasileiras de possível colaboração, através de propostas emancipatórias que influíssem no processo de desenvolvimento do país. A presença ameaçadora do medo e das perseguições políticas, aguçaram a sensibilidade para alternativas marcadas pelo desafio da radicalidade, tanto no nível da contestação política, quanto internamente na revisão dos valores específicos da arte. Frente à realidade traumática, as experiências abstratas pareciam tediosas. Coincidentemente, no mundo, a contestação era a marca do período. O vocabulário simplificado e direto da arte pop alcança a nova geração de artistas brasileiros. Suas obras não trazem a energia positiva das obras americanas. São ácidas, duras, políticas e suburbanas. O folclore das grandes cidades é rebaixado e impõe-se como instrumento crítico, ligado às correntes da contracultura, às dissonâncias eletrônicas do rock e ao movimento solitário dos beats. Buscou-se uma visualidade típica, tropicalista, filtrada em registros impressos da cultura de massa. A obra é o resultado de uma imagem de outra imagem, representando recortes de um Brasil contrastado: moderno e marginal, mítico e banalizado. O processo crítico, não se

completando no terreno político, pelo progressivo endurecimento do regime autoritário, a partir de 1968, se tornou um instrumento de revisão profunda dos significados da própria arte. A arte conceitual brasileira respirando o ar opressivo, como prática, mimetizava formas de resistências políticas. O crítico Frederico Morais, organizador do evento "Do Corpo à Terra", enfatizando as estratégias artísticas que implicavam as mudanças de posição do artista e suas intervenções-surpresas, escreveu: "O artista é hoje uma espécie de guerrilheiro. A arte é uma forma de emboscada." A arte conceitual ao esvaziar o objeto de arte, objetivando a arte como idéia e sua significação como criação mental, investia contra os métodos tradicionais de produção artística. Buscavam-se novas estratégias, sem mediações, diretamente na ação, intervindo na realidade concreta.

Pensar este painel, embora dispersivo pelo que este texto se propõe, ajuda a situar os limites da gravura dentro desse quadro das experiências e modificações da arte contemporânea.

Conclusão

O ofício disciplinador da gravura e tudo que envolve o seu fazer, o apego ao círculo de trabalho, aos materiais, à impressão gráfica - síntese de um conjunto de ações - além do culto à atemporalidade da arte, encontrou obstáculos com os novos caminhos da arte. Por um bom tempo a gravura se manteve silenciosa, perdendo o terreno conquistado nas décadas de 50 e 60, quando esteve presente nos circuitos legitimadores da arte.

Por outro lado, o mundo se move. Os caminhos contemporâneos lançam-se em várias direções. Embaralham-se as noções expressivas ao incorporar novos materiais e procedimentos. Explorando novos meios, a gravura passa a atuar no limite do processo. Em contrapartida, a prática de transferir imagens, por recalque ou impressão, experiência circunscrita à gravura, se estende a outros meios artísticos. Este campo mesclado se refaz na permuta em benefício da dinâmica criativa.

O receituário passa a ser revisto, apropriando-se de segmentos do processo: o gesto coagulado da incisão; a ação corrosiva; a visibilidade plana, sintética e gráfica; a combinação de mídias; a circularidade da reprodução; a permanência do estágio; a forma ou a contra-forma; a imagem ou o espelho; o original ou o simulacro.

A gravura rompe seu casulo e dialoga com as outras produções. O efeito multiplicador cria, por outro lado, um terreno de incertezas, difuso, sem o tempo suficiente para a sedimentação. Anseia-se por criar estratégias que escapem ao dilema do envelhecimento e desuso. Ao mesmo tempo, vive-se o sentimento de que tudo já nasce velho, se comparado aos avanços tecnológicos ou até ao simples relógio digital, que a sociedade encantada consome sem a obrigação de fazer perguntas.

Inversamente, o esgotamento acelerado remete à vontade de recuperação. Pressupõe-se que tudo deve ser reciclado e restituído ao uso, numa operação nostálgica de refazer elos que animem novas rupturas. Houve uma explosão da pintura na década de 80, restaurando circunstancialmente a euforia das tintas, cores, materiais, expandindo as dimensões da tela, num esforço de alargamento para alcançar o espaço público. A escala íntima de uma sala foi substituída pela dilatação quantitativa, instituída pela cultura de massa.

De fato, existe uma arte pública poderosa presente na comunicação e na indústria das imagens. Sem o uso das imagens na informação, não seria possível a cultura de massa. Assiste-se a um processo crescente da visualidade ocupando todas as decisões humanas. Pelo excesso, o olhar se neutraliza tornando-se insensível. Enfraquecendo a memória dos registros, o significado da imagem banaliza-se. No contexto da cultura de massa, reducionista, Mona Lisa equivale à novela de televisão.

Contra a possibilidade de manipulação coletiva e do consumo passivo, que se desdobram dos meios de produção de imagens, a arte desempenha o papel de consciência crítica, enquanto poética do particular. As opções tornam-se igualmente dilemas. De um lado, defendendo-se da contaminação, a arte isola-se em seu território erudito, radicalizando-se numa via experimental e hermética.

Do outro, como tendência pós-moderna, surgem obras rarefeitas, pouco reflexivas, envolvidas pelo momento, explorando o impacto circunstancial, interessadas na sensação como arte-show.

Em constante revisão, a arte deixa de ser um meio homogêneo, centralizado, esférico. Os núcleos ainda mantêm os cacos em suas órbitas, numa rotação desordenada e independente. A arte totalizante representa uma idéia abstrata. Tudo pode ser arte, nada é arte. Vivem-se artes.

No encerramento do século, paira o sentimento do término de um ciclo. O projeto do novo tempo aponta para a presença cada vez mais profunda da ciência e da tecnologia. Mas, o comportamento humano permite contradições.

A oportunidade de expor, no conjunto da Mostra Rio Gravura, um leque que alcança 500 anos, mais do que uma retrospectiva histórica ou o esforço concentrado em reatar com a gravura um viés pouco explorado, o que se pretende mostrar é um ciclo completo, cujos resultados apontam para questões que perturbam a arte neste final de século: o esquecimento programado, a reprodutividade massiva e o domínio impessoal das imagens. No Ocidente, a gravura surgiu no século XIV como meio de impressão de imagens e textos. Numa extensão desta conquista original, vivemos na era da informática e da comunicação. Na passagem do século XV, surgiram as obras de Albrecht Dürer, marco do Renascimento alemão, do humanismo enciclopédico e científico, das dúvidas do homem na Terra e o compromisso com a transcendência. Do nosso tempo, a última geração de imagens digitais contaminadas pelo presente, pontos de interrogação do futuro.

Projeto e Desenvolvimento Geral da Mostra Rio Gravura 1999*

Bibliografia

- AMARAL, Àracy. *Arte para quê?* São Paulo : Nobre, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- BARROS, Stella Teixeira de; MESQUITA, Ivo. *Expressionismo no Brasil: beranças e afinidades*. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 1985.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1985.
- COCCIIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo: geométrico e informal*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.
- DASILVA, Orlando. *A arte maior da gravura*. São Paulo : Espade, 1976.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60*. Rio de Janeiro : Campos Gerais, 1998.
- EXPEDIÇÃO Langsdorff do Brasil (1821-1829). Rio de Janeiro : Salamandra, 1988. 3v.
- FAJARDO, Elias, SUSSEKIND, Felipe, DUVALLE, Marcio. *Oficinas: xilogravura*. Rio de Janeiro : SENAC; Nacional, 1999.
- FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra*. São Paulo: Edusp, 1994.
- GRAVURA brasileira hoje: depoimentos. Rio de Janeiro : Oficina da Gravura, SESC, 1997. 3v.
- HERKENHOFF, Paulo. *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro : FUNARTE, 1983.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *A gravura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Cultura, 1965.
- LINS, Vera. Gonzaga Duque. *A estratégia do franco atirador*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1991.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo : Martins Fontes, 1991.
- MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. São Paulo : Instituto Cultural Itaú, 1989.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo : Ática, 1997.
- A PAISAGEM pitoresca no Brasil, In CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO. Rio de Janeiro : Museu da Chácara do Céu, 1988.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo : EDUSP, 1998.
- ROELS JR, Reynaldo. *A aventura modernista*. In: CATÁLOGO DA COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND. Rio de Janeiro : MAM; Galeria Sesi, 1994.
- SALGUEIRO, Valéria. *Paisagens de sonho e verdade*. Rio de Janeiro : Fraiha, 1998.
- ZILIO, Carlos. *Aquarela do Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

Dados do autor

Rubem Grillo - De 1971 a 1985 ilustrou diversos jornais: Opinião, Movimento, Folha de São Paulo, etc. Exposições individuais e coletivas em vários países. 2º Prémio da XYLON Internacional, Suíça, em 1992. Participação na XXIV Bienal Internacional de S. Paulo. Trabalhos publicados em revistas especializadas como a Graphis e Who's Who in Art Graphic (Suíça), Idea (Japão), Print (USA), entre outras. Vários livros publicados com os seus trabalhos. Curador na Mostra Rio Gravura em 1999.