



## Apresentação

Simultaneamente com a Bienal Nacional - 74 realiza-se a Mostra da Gravura Brasileira. Uma tentativa de documentação que, acreditamos, abrirá perspectivas mais amplas aos estudiosos e historiadores.

Alem da colaboração dos artistas que, convidados, compareceram em sua grande maioria, queremos agradecer aos críticos de arte Mario Barata, José Roberto Teixeira Leite, Jaime Mauricio e Frederico Moraes que elaboraram importantes trabalhos, todos eles relacionados às diferentes fases porque passou a gravura em nosso país desde os seus primórdios.

Na parte propriamente do aparecimento da gravura no Brasil, de forma ilegal pois, ainda Colônia, a Metrópole — Portugal — proibia-nos qualquer atividade de imprensa, temos vários agradecimentos a fazer. Inicialmente à Casa das Crianças de Olinda, fundada por Giuseppe Baccaro, que nos facilitou a apresentação de seu acervo. E igualmente expressamos nossa gratidão pela cooperação que recebemos do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo,



da Universidade de Minas Gerais, da Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado e de diferentes colecionadores particulares. Com essa ajuda os visitantes poderão ver no Pavilhão Bienal a gravura, de sua origem no Brasil, durante o Século XVIII, aos trabalhos de destacados gravadores de nossa época, acompanhando seu desenvolvimento através da obra de grandes nomes como Goeldi, Segall, Carlos Oswald, Lívio e tantos gravadores que, além disso, se destacaram como mestres de sucessivas gerações de artistas.

Não é necessário dizer mais nada. Com os trabalhos elaborados pelos críticos de arte, os levantamentos históricos e cronológicos, as informações sobre as diferentes técnicas desse importante setor das artes visuais, além da ampla documentação representada pelos trabalhos exibidos (cerca de 400 de antigos a recentes) o catálogo será sumamente esclarecedor e útil para todos aqueles que se interessam pela gravura em nosso país.

Concluindo, meus agradecimentos especiais a Waldir Ayala, Carmen Portinho, Liseta Levy, Wolfgang Pfeifer e Donato Ferrari, que integraram e organizaram, até a sua montagem, a Mostra da Gravura Brasileira.

**Francisco Matarazzo Sobrinho**



## Primórdios da Gravura Brasileira, até Goeldi

Mário Barata

As origens ou começo da arte da gravura no Brasil foram títubeantes ou inseguros, devido sobretudo às leis da Metrópole portuguesa que proibiam a existência da imprensa — tão relacionada a essa outra “arte da imprimeira” — na Colônia, mas também às condições gerais continuadas da civilização entre nós — a se estudarem numa história sócio-econômica — que não facilitavam o desenvolvimento de uma arte desse tipo.

Quando a Fundação Bienal de São Paulo, ao limitar este capítulo do presente catálogo, relacionado à **Mostra da Gravura Brasileira**, decidiu que o mesmo chegasse até a obra de Oswaldo Goeldi, definiu acertadamente um limite natural de grande fase — abrangendo naturalmente vários períodos — dessa arte no Brasil: aquela em que, em geral, os gravadores e litógrafos são estrangeiros ou brasileiros formados através de longa vivência na Europa, dali nos chegando já amadurecidos em sua personalidade artística. Goeldi encerra, de certa maneira, esse ciclo, pois como artista ele constituiu a sua visão cultural na Suíça, com influências germânicas.

Com Lívio Abramo — para exemplificar com nome significativo — já temos um caso de artista de valor elaborando seu trabalho no país, bastando-lhe diretamente — a somar-se a uma cultura cosmopolita — exemplos do que seus precursores imediatos, mormente Segall (1891-1957) e Goeldi (1895-1961) divulgaram entre nós ou aqui realizavam.

O academismo quase forjara o seu próprio ambiente no século XIX, na xilografia e mesmo na litografia, esta última tendo sido um caso a parte pelo seu maior valor, mas a arte convencional da época falhara pela falta de alcance estético de sua proposta. José Vilas-



Boas (1857- após 1933), xilógrafo acadêmico, utilizando essa técnica de gravura para aplicações práticas, pôde formar-se profissionalmente no Rio de Janeiro, a partir de 1873, na oficina do português Alfredo Pinheiro. Malgrado chegasse a ter sido, por concurso, professor de xilografia da Escola de Belas Artes, em cadeira de duração efêmera, suprimida no início da República, sua obra, hoje desconhecida, deve ter sido de gosto retardatário, não se inserindo na criação artística do país. Participou, inclusive através de discípulos, de um ciclo de manutenção do academismo, em instituições profissionais como a Casa da Moeda e a Imprensa Nacional.

Pouco antes da atuação benéfica dos dois conhecidos mestres modernos acima referidos, Carlos Oswald (1882-1971) difundia pioneiramente valores da água-forte, sobretudo em exposição (1919) e curso (desde 1914), ambos no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, nos quais exprimiu a sua vocação de gravador, iniciada em Florença, fazendo-o com a segurança de artista dotado quase que só para o preto e branco gravado, que no seu dizer "considero a arte preferida de meu coração" (1).

O alubrimento da arte gráfica se fixaria mais no país, desde o século passado, com alguns "viajantes" estrangeiros (litógrafos) e, na atual centúria, com a obra mais chegada a alguns modernos de seu tempo, inclusive Carrière, do citado Carlos Oswald ou, já no pleno modernismo, com as personalidades criadoras de Lasar Segall e Oswaldo Goeldi.

A implantação da Impressão Régia, em 1808, tendo consequências imediatas, foi todavia caso de importação quase episódica, no contexto da civilização brasileira, somando-se ao da contribuição dos franceses, sobretudo de Debret e Grandjean, que aprofundariam raízes vitais no plano do ensino artístico em geral, no Império, os quais citamos aqui embora não fossem mestres de gravura, malgrado soubessem gravar. Ligaram-se, ambos os episódios — o da Missão Francesa mais completamente — ao bom gosto de um esclarecido amador de estampas vindo para o Brasil, Antonio de Araujo de Azevedo, Conde da Barca e Ministro de Estado de D. João, cuja magnífica coleção de gravuras européias se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, aberta à consulta pública. (2)



Na época colonial, antes dos trabalhos de gravador de Viegas Menezes, em Minas Gerais, deixaram indícios ou obras algumas criações artísticas, é verdade que escassas, no terreno da gravura em metal ou xilográfica. O padre Serafim Leitte, em **Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil** (1549-1760), (3) abre o pequeno item 20 para "Bibliotecários, encadernadores, tipógrafos e impressores" no qual informa-nos que "Houve uma tipografia em Pernambuco nos princípios do século XVIII que imprimiu letras de câmbio, orações e estampas religiosas, os chamados **registros**, um dos quais que possuíamos, oferecemos, em 1950, ao Dr. Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Brasil". E prossegue, Esta tipografia do Recife foi mandada fechar por Ordem Régia em 1706. Ignora-se a quem pertencia". O autor, no tocante à Ordem Régia baseou-se em Max Fleiuss, em trabalho de 1922, que se fundamentara, no particular, em estudo de Alfredo de Carvalho, de 1908. A respeito da peça doada ao Dr. Rodrigo, não há ciência dela no Arquivo do IPHAN, nem sua família sabe algo a respeito da mesma, ainda não encontrada. A segurança do historiador português não permite duvidar da ocorrência do fato, divulgado aliás ainda em vida do citado e benemérito diretor.

No mesmo livro surgem referências à "indicação de tipógrafo dada a José Correia e Antonio da Costa, acrescida neste com a de impressor. O primeiro (1692-1720), natural de Vizeu, entrara na Companhia em 1718. "Sendo ainda secular viveu dois anos no Colégio do Rio de Janeiro" .. "e já tinha produzido 400 volumes para o Colégio e Padres". Serafim Leite acha que pode ter sido sobretudo encadernador, mas há "margem a supor a existência de tipos não só para títulos e lombadas, mas também para impressões miudas privadas".

Em Coimbra foram divulgados **Vinhetas e Emblemas da Imprensa dos Jesuítas**, em livro que dá "à estampa uma coleção de diversas vinhetas e emblemas que ainda restam da antiga Imprensa dos jesuítas, extinta em 1759, e que dos jesuítas passou para esta Imprensa por ocasião de sua fundação" / "Coimbra/Imprensa da Universidade 1882". Eram xilos que circulavam em livros também no Brasil e não



constituindo obra criada em nosso país, dão-nos uma Idéia do gosto que então nos influenciava, através da forte presença das bibliotecas e do ensino da Companhia, no contexto colonial.

Algumas das ilustrações eram imagens de santos de corpo inteiro, surgindo também páginas de cartilha. As peças mais antigas são bem feitas, parecendo-nos equivalentes à média das executadas no México, pelo que se pode arriscar a dizer a partir das reproduções que consultamos. Nas vinhetas do século XVII predominam ornatos vegetais, que se ligam aos da talha de madeira, arte esta tão desenvolvida também no Brasil. As últimas, no século XVIII são fracas, às vezes tratando-se de peças algo frustes na sua elaboração, em comparação com xilografias anteriores. Perdera-se a força imagética dos protótipos, que em alguns casos provinham do século XVI e isso possivelmente, em parte ao menos, por motivos técnicos, a se colocarem ao lado dos estilísticos. As que eventualmente se fizeram no Brasil deveriam ser mais rústicas, ao que se pode depreender num domínio em que a lógica não é tudo e a sensibilidade interfere muito.

Os franciscanos, também se dedicaram muito ao ensino e ligados a eles pode-se citar hoje a Ordem Franciscana dos Esmoleres da Terra Santa, cuja atuação em Minas Gerais (fundando em 1748 um Seminário de Donatos e em 1749 aprendizado profissional) teve a sua importância revelada pelas pesquisas de Geraldo Dutra de Moraes, que refere inclusive acervo de livros da mesma, segundo inventário de 1760, em Vila Rica, incluindo "94 obras especializadas em artes, engenharia e ofícios" (4).

Estendemo-nos sobre a existência de livros com gravuras numa tentativa de aproximação do gosto que se estava elaborando no Brasil e eventualmente agiria sobre as raras tentativas de uso da gravura na Colônia. O famoso **Triunfo Eucarístico**, de Simão Ferreira Machado, editado em Lisboa em 1734, por encomenda evidente de Irmãos Pretos de N. S. do Rosário, em Vila Rica, apresentava tres estampas, feitas em Portugal. A segunda com ostensório e SS.Sacramento dentro de auréola irradiante e de cercadura retangular com ornatos florais e multilineares de belo rococó erudito. A última, com N. Sa. do Rosário em cima de coluna-pedestal, está igualmente inserida em auréola irradiante e cercadura retangular ornada de linhas mistas, quase em entrelaços, e de elementos florais.



Presenças mais diretas de obras feitas em Portugal influíram no gosto brasileiro da época. O diploma de Irmão da Ordem Terceira do Carmo de Mariana, na primeira metade do século XVIII, apresentava figuras gravadas pelo famoso artista de tendência rococó, Gabriel François-Louis Debrie, residente em Lisboa, gravador que teve a sua obra estudada em publicação de J. Z. Menezes Brum, na Biblioteca Nacional do Rio. Essa estampa veio em tal quantidade que, em 1945, vi exemplares da mesma na igreja da citada Ordem.

De 1749, existe gravura assinada, cuja matriz foi feita no Rio segundo a inscrição "Rio, 1749" nela constante, conforme se vê em exemplares do livro **Exame de Bombeiros**, de Alpoim, com 20 estampas abertas a buril. Segundo Floriano Bicudo (5), José Francisco Chaves as teria executado no Rio. Para Rizzini (6) elas seriam européias, o que contradiz a inscrição definidora da criação de ao menos uma delas. O livro foi impresso em Madrid, como Félix Pacheco e outros comprovaram. Artisticamente a referida gravura é insignificante.

Bicudo, no curto estudo que referimos, transcreve informações de Cirilo Volkmar Machado, do conhecido livro **Coleção de Memórias...** e respeito de que "Alexandre de Gusmão, da Companhia de Jesus da Província do Brasil, abriu uma estampa da natividade com boa maneira". Trata-se do padre escritor e artista que fundou e dirigiu o Seminário de Belém da Cachoeira, vivendo de 1629 a 1724, havendo sobre ele se realizado recentemente mostra comemorativa no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia. Não tendo Cirilo vindo ao Brasil, terá encontrado a **Natividade** com inscrições indicadoras, em Portugal ou sabido de sua existência pela tradição?

O antigo chefe da Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro informa ainda que D. Domingos de Loreto Couto, em seu livro **Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco**, ao falar de Jabotão disse que esse conhecido religioso e escritor "tinha grande destreza em abrir sutis estampas e primorosas imagens ao buril e rara habilidade para executar todas as artes".

Autor não identificado, mas de evidente gabarito, do capítulo sobre **Pintura e Escultura**, no verbete **Brasil** da **Enciclopédia e Dicionário Internacional** do editor W. M. Jackson, assevera, mas sem apre-





sentar as fontes, que Valentim da Fonseca e Silva “foi educado em uma das províncias (de Portugal) tornando-se um hábil desenhista e gravador em madeira.” De onde ele retirou a parte final da indicação, como vimos, não se sabe e ela parece insegura. Conforme Dutra de Moraes revela, no tocante a formação desse mineiro, que tanto trabalhou no Rio, o mesmo fora um dos alunos do aprendizado profissional São Francisco de Assis, dos Esmoleres da Terra Santa, em Vila Rica.

O episódio de 1746, da tipografia de Antonio Isidoro da Fonseca no Rio, interdita pela Ordem Régia de 10 de maio de 1747, já está bastante conhecido e parece ter-se limitado a livros e a folhas impressas. Fleiuss (7) diz-nos que no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro existe foto de folha estampada por essa oficina, em 1747, com as “Conclusiones Metaphysicas de Ente Reale”, defendidas por Francisco Fraga perante o Colégio de Jesuítas no Rio de Janeiro. No México muitas dessas teses apresentavam-se com frontispícios e vinhetas gravados. Aliás o citado autor, por um lapso, informa erradamente que “o horror aos prelos”... “observava-se em todas as possessões americanas”... Pelo contrário, no México e no Peru a tipografia começara no século XVI e o número de livros e gravuras soltas impressos no primeiro, durante a época colonial, foi enorme. A respeito das segundas pode-se consultar o livro de Manuel Romero de Terreros, Grabados y Grabadores en la Nueva España (8)

A xilografia para cartas de baralho foi usada no Brasil. Rizzini refere que “Um alvará régio de 8 de agosto de 1770 concedeu privilégios, faculdades e isenções às pessoas ocupadas na Fábrica das Cartas de Jogar da Bahia”... Ali, “um João Gonçalves Francisco era funcionário de expediente em 1796” (ap. **Anais da Biblioteca Nacional**, XXXIV,416). Segundo o saudoso especialista da história de nossa imprensa, “provavelmente as chapas vinham do Reino. Relaciona ainda que aos 2 de fevereiro de 1802, Rodrigo de Souza Coutinho recomendava ao Vice-Rei que castigasse “os réus de falsificação das cartas de jogar feita na cidade do Rio de Janeiro” (ap. **Anais da Biblioteca Nacional**, IX, I, 548). Na época de D. João houve, durante algum tempo, repartição fabricadora de cartas anexa à Impressão Régia.



Em relação ao gravador português Joaquim Carneiro da Silva (n. 1727) vindo para o Rio com 12 anos, ele não pode ter aprendido aqui a gravura calcográfica com João Gomes, que era gravador de cunhos. Foi em Roma e Florença que o famoso artista do século XVIII especializou-se, vindo a ingressar na Imprensa Régia portuguesa, cerca de 1762, sendo ali e mais tarde no estabelecimento literário e tipográfico do Arco do Cego, professor de sua arte .

Ainda da época colonial, já está bastante estudada a obra de gravura de José Joaquim Viegas Menezes (1778-1841), do qual se conservaram matrizes no Museu da Inconfidência, uma outra na coleção Rizzini, entre várias obras, sendo pioneiro do buril no Brasil. Xavier da Veiga e Marques dos Santos estão entre os que revelaram a sua arte de transição, em clima convencional saído do barroco frio, com algo de néo-clássico, sem vigor criativo. A de Manuel Dias de Oliveira, o Romano, que foi professor de desenho no Rio, desde 1800, e se formara em Lisboa e na Itália, é mais ampla como domínio das formas, nas poucas gravuras que dele se conhecem.

— II —

Com a vinda da Corte para o Rio de Janeiro, tiveram lugar a instalação da Imprensa Régia em 1808 e o início de trabalhos, em 1809, de antigos gravadores do "Arco do Cego" (9), como Romão Eloi e Paulo Santos, além de João Caetano Rivara, discípulo de Bertolozzi, que gravou o famoso mapa da cidade, editado em 1812. A obra desses artistas já é bastante conhecida, inclusive através dos historiadores da Imprensa Nacional.

A partir de 1816, João José de Souza, oficial engenheiro e professor de desenho na Academia Militar, antecedente da tradicional Politécnica do Rio, gravou **Coleção de Retratos de todos os Homens que adquiriram nome pelo gênio, talento, virtudes, etc.**, na Imprensa Régia. O exemplar existente na Biblioteca Nacional possui 54 peças, sendo de desenhos de outro autor, como na "Condessa de La Suze" onde vem "A do Carmodel". Este último também gravava. Quanto a A. J. Quinto, do qual vimos referências de obras de 1801 a 1818, parece ter trabalhado em Portugal.

Em 7 de abril de 1808, D. João estabelecera o Real Arquivo Militar, à semelhança do que existia em Portugal, "com uma seção de

— 17 —



gravuras sobre chapas de cobre ou a talho doce”..., como informa Marques dos Santos (10). A gravura propriamente dita foi bastante substituída pela litografia, talvez a partir de 1826, tendo-se adquirido em dezembro de 1924 os objetos necessários e, em setembro do ano seguinte, chegando ao Brasil o suíço João Steinmann com esse material. Arnaud J. Pallière fez litos e gravuras no Rio, ao que parece desde 1818, tendo sido também professor da Academia Militar no Largo de São Francisco. A primeira oficina litográfica comercial surgida no Rio foi a de Luis Aleixo Boulanger, conforme diz Marques dos Santos, na obra citada.

Importante ação foi a partir de 1816 efetuada pela Missão Francesa, cujo gravador era Carlos Simão Pradier (1786-1848), que aqui ficou pouco tempo, atuando escassamente. Debret, entre nós até 1831, soube gravar à água-forte. Fez o “Solene Desembarque de D. Leopoldina” (1817) e a “Aclamação de D. João VI” (1818). Na margem inferior vem “ Pint. e grav. por Debret,...” (11). De F.E. Taunay, é a chapa à água-forte “Aclamação de D. Pedro I”, de 1822, assinada com as iniciais F. E. T. (12). Descobrimos gravura (Templo Antigo) de Grandjean, para a qual pedimos inventariação, no Museu de Arte de Kassel, Alemanha. Generalizando-se as artes gráficas, destaque-se ainda o uso de “cabeções” gravados em jornais, como o da **Aurora Pernambucana** (vi número de 1821) e o de **Sentinela da Liberdade à Beira Mar de Praia Grande** (cito o de 3 de setembro de 1823). A partir do segundo quartel do século vai predominar a litografia em nossa documentação iconográfica.

— III —

A linhagem de litógrafos no século XIX flui em sequência longa e com muitos ramos, numa época em que essa técnica gráfica era empregada para a criação de estampas ou produção de duplicatas de imagens, com uma frequência que é explicável pela falta da “clichérie” heliográfica e dos recursos equivalentes que desembocariam no off-set e outros veículos recentes de fixação e multiplicação de formas visuais.

O uso da litografia era variado. Servia à perfeição às plantas ou mapas, aos quais fornecia trama linear de interesse estético não basicamente intencional. Desenvolvia-se muito também na difusão das **vistas**, do paisagismo romântico ou exótico, com uma intensidade dig-

— 18 —



na de atenção. Enquanto os cartógrafos eram técnicos, que mesmo desprovidos de maiores ambições criavam obras que por vezes podem ser anotadas artisticamente, os paisagistas e "costumbristas" situavam-se claramente como artistas e sua obra foi, em muitos casos, fascinante. Deve-se porém observar uma coisa: muitas oficinas litográficas européias trabalharam sobre desenhos feitos no Brasil. Nesse caso — e aí se localizam às litos dos famosos livros de Debret e de Rugendas — essas peças pertencem à arte européia. Só o assunto é nosso, pitoresco e agradável, atraente e folclórico que o seja, valorizando a obra. Thierry Frères — que estão nesta situação — sucederam a Engelmann & Cie. São dois conhecidos nomes de oficinas, trabalhando com auxiliares, como era de hábito. Mas muitos outros ateliers europeus se encontram inscritos no rol dos que figuram na margem inferior das estampas, fixando a autoria do trabalho litográfico, em "pendant" à determinação da do desenho.

No Brasil, de L. A. Boulanger, Briggs e Sisson a Heaton & Rensburg, Fleiuss & Linde, até as oficinas das revistas ilustradas, foram numerosos os centros de trabalho artístico, situados geralmente na Corte. Excetuam-se exemplos como o de F. H. Carls, no Recife, do qual algumas das vistas foram feitas segundo desenho de L. Schlappriz.

Dos artistas destaquemos o francês Alfred Martinet, cujo **Passeio Público** é um dos momentos mais felizes da criação litográfica no Rio imperial. Baseado em desenho de Boulanger, ele fez o retrato de Joaquim Inácio Silveira da Mota, atribuindo-lhe a maneira de **dandy** romântico.

O gênero "retrato" tem, como se sabe, difusão especial no século XIX brasileiro e nele Sisson, pessoalmente e através de auxiliares, destacou-se bastante. Seus **Martim Francisco, Visconde de Cairu e Marquês de Itanhaem** (1858), são exemplos de procura de uma força psicológica na expressão obtida. O linearismo e a delicadeza à Ingres" constituem a base das melhores trabalhos da época, mas as vezes, mormente nos rostos, os artistas tendem a um verismo que se afigura desagradável ao gosto de hoje. Isso não ocorreu, todavia, em toda a produção de determinados artistas, que oscilaram entre a herança néo-clássica e aos influxos naturalistas-acadêmicos. Intencionalmente realista no rosto é o **Visconde de Guaratiba**, com inscrição "A. de Pinho desenhou",



obra da litografia imperial de Ed. Rensburg. Dele é também o **Barão de Muritiba**, em busto, segundo Boulanger, da mesma oficina. O artista igualmente tendia à delicadeza e a um equilíbrio no pontilhado formando claros escuros.

Na retratística, ele e Augusto Off podem ser citados. Do segundo existem obras que às vezes estruturam-se em razoável linearismo, porém noutras a preocupação do verismo o prejudica, em relação à nossa maneira de ver. O crítico Gonzaga Duque o apreciava muito e dedicou-lhe longo capítulo de seu **Arte Brasileira**, em 1888, pouco após a morte desse artista. Outro litógrafo, Risso, foi em fins de 1830 para Montevideo e Buenos Aires.

De Off, existem na Biblioteca Nacional o "Fagundes Varela" (1880) e o "J. T. Nabuco de Araujo", em busto, sem data, com linha realçada e cuidadosa, entre outros trabalhos. De Boulanger são conhecidos retratos com sua linha pura "ingresca". Já de F. R. Moreaux, desenhos serviam de base a executantes, tendo-se enganado o Catálogo da Exposição de História do Brasil 1881 (Anais da Biblioteca Nacional), atribuindo-lhe litografia.

Em representação de cenas, gênero que às vezes passava para a arte da caricatura, atuou Linde, que fez o "Glórias da Marinha Brasileira", com vários episódios fixados em uma só folha.

A caricatura teve então desenvolvimento extraordinário, utilizando a litografia, na **Semana Ilustrada**, na primeira **Ilustração Brasileira**, na **Vida Fluminense**, no **Mosquito** e em outras publicações. O português Bordallo Pinheiro e o italiano Angelo Agostini foram os grandes nomes dessa época, no gênero, assumindo politicamente posições liberais e participando, o segundo, em grande momento da campanha abolicionista.

Com o Mequetrefe, a xilografia passou a ser usada, mas evidentemente, a partir da década de 70. Fleiuss planejou uma escola de xilografia no Rio de Janeiro, a respeito da qual há documentação que vinha sendo estudada por Odorico Pires Pinto, que sobre ela preparou trabalho que deve ter ficado entre os papéis que deixou, ao falecer. De Pinheiro existe, por exemplo, em xilografia, o retrato do Marquês de Olinda, trabalho fraco, na Biblioteca Nacional. Modesto Brocos, formado na Europa e já renomado na Espanha ao regressar



definitivamente ao nosso país, é sempre citado como xilógrafo e fez também água-fortes, antes de dedicar-se predominantemente à pintura. Orlando Dasilva editou há poucos anos uma estampa de Brocos, de matriz conservada no Rio de Janeiro. O artista fizera retratos como os de Raul Pompéia, Fr. Camilo de Monserrate e, desprovido de valia artística, o do Cônego Januário da Cunha Barbosa.

A xilografia foi técnica usada em ilustrações de livros, no século passado. Tanto esta arte como a do metal exigem grande paciência e cuidado artesanal, para o resultado do trabalho ficar bom, quando inserido na mesma página do texto.

— IV —

A fase de renovação artística deste século inicia-se com a obra feita na Itália, a partir de 1908, de Carlos Oswald. Pedro Weingartner também gravara, mas conservara-se em um naturalismo acadêmico pouco interessante. Raimundo Cella, posterior, fizera sensíveis águas-fortes na França, mas interrompeu por décadas a sua obra de gravador. Henrique Alvim Corrêa, nascido no Rio em 1876, fixou-se em Paris e em Bruxelas, após 1893, não regressando ao Brasil. Cerca de 1904, iniciou-se na água-forte, mas não exerceu influxo no Brasil. Faleceria precocemente em 1910. Teixeira Leite o destaca em seu conhecido livro sobre gravura. Seus dois filhos mantiveram-se ativos em nosso país.

O início de Oswald é bastante forte. Influências talvez de sua pintura religiosa afetaram parte de sua obra, mas em 1964 abria chapas com sensibilidade no traço extremamente livre, que foram impressas, em tiragem especial, por Dasilva.

Aproximava-se a redescoberta, da arte gráfica, dentro do esforço renovador do expressionismo germânico, do qual Segall foi participante europeu e importantíssimo difusor em nosso país, pelo valor estético de sua obra, em álbuns de litos e águas-fortes que nos trouxe e através das xilografias contrastadas e possantes que aqui fez.. P. M. Bardi em sua biografia do artista refere os álbuns famosos. Na Biblioteca Nacional encontra-se a xilo "Dança de Pares Negros", que foi da coleção Artur Ramos, com os recortes fortes e marcados das



áreas em preto e branco. Em Goeldi — numa arte diferente — há mais sentido de penumbra e mistério, em uma expressão de afinidade simbolista, ligada a grande densidade psicológica.

A xilo popular da literatura de cordel do nordeste, com sua robustez de cortes e efeitos um pouco sumária, surgiu no século XX, talvez decorrente da experiência dos rótulos de cachaça xilogravados, segundo opinião transmitida por Ariano Suassuna a Raymond Cantel. Braulio Nascimento também comprova o tardio, mas importante, nascimento desse ciclo artístico, que se entrosará com o gosto dos colecionadores modernos, a partir dos anos 40.

Depoimento de Goeldi informa que iniciou a gravura em madeira em Niteroi, em 1924, aprendendo-a com o artista Ricardo Bampi, brasileiro que vivera na Alemanha, de onde regressara após a guerra de 1914. Durante a tragédia que foi a segunda guerra mundial, além dos desenhos a carvão que Goeldi denominou pelo título goyesco de “As luzes se apagam, agitam-se os monstros”, o artista realizou a série de gravuras **Balada da Morte**, publicada pela revista **Clima** de São Paulo, em agosto de 1944.

Em 1937 Goeldi começara a fazer a xilografia a cores, quando preparou as ilustrações, guarnições de texto, folhas de guarda, e peça solta para edição de luxo do poema **Cobra Norato**, de Raul Bopp, organizada por Anibal M. Machado e outros, tendo, de acordo com o dito no Colofor da obra, se “oferecido as madeiras ao arquivo da Universidade do Distrito Federal”.

As obras magníficas de Segall e de Goeldi devem ser permanentemente visualizadas e revistas pelas novas gerações, devido à profunda riqueza humana e à beleza formal que as revestem. Atingira singular nível criador, a gravura no Brasil.

#### NOTAS

- 1) in Como me Tornei Pintor, *Vozes*, 1957. p. 44..
- 2) Ver A Coleção de Estampas/Le Grand Théâtre de l'Univers. *Índice e notícia histórica de Lygia F. Fernandes da Cunha*, que ressalta estudo anterior de J. Z. Menezes Brum. Biblioteca Nacional, Rio. 1.º v., 1907. 2.º v., 1973.



- 3) *Lisboa-Rio de Janeiro, 1953, p. 12.*
- 4) *Apud reportagem de A. Beuttenmuller, citada na bibliografia.*
- 5) *Ver Floriano Bicudo Teixeira, "Primeiras Manifestações da Gravura no Brasil", in Publicação da Biblioteca do DASP, em multilith, pp. 24-41. Há extrato na Biblioteca Nacional.*
- 6) *Em seu livro sobre a História do livro, do jornal e da tipografia, editado pela Kosmos, no Rio de Janeiro.*
- 7) *Max Fleiuss, in "História da Imprensa" no Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil, I.H.G.B., 1.º v., Rio, 1922. p. 1551.*
- 8) *Ediciones Arte Mexicano. México, 1948.*
- 9) *Desta famosa oficina conservaram-se matrizes originais na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A instituição pretende editar vinte delas.*
- 10) *in "A litografia no Rio de Janeiro", Revista do S.P.H.A.N., n.º 1. Rio, 1937.*
- 11) *Apud F. Bicudo Teixeira, op. cit.*
- 12) *Idem.*

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Além das coleções de estampas em arquivos e bibliotecas e das obras citadas no texto e em notas, mormente as de J. Z. Menezes Brum e F. Marques dos Santos, destaquemos os estudos iconográficos, para o século XIX, de Gilberto Ferraz, e, para o século XX, os álbuns de gravuras ou de suas reproduções, de Lazaro Segall e de O. Goeldi. Referiremos ainda os seguintes trabalhos:





- Barata, Mario — “Aspectos da Documentação Iconográfica, do Rio de Janeiro”, in Quatro Séculos de Cultura/O Rio de Janeiro estudado por 23 professores. *Universidade do Brasil*, 1966. pp. 541/554 (publicado, infelizmente, sem revisão tipográfica).
- Bardi, P.M. — *Lasar Segall*. S. Paulo, 1952.
- Beuttenmuler, Alberto — “Aleijadinho Autodidata, um mito que se desfaz”. Reportagem in *Jornal do Brasil*. Rio, 3 de agosto de 1974.
- Cunha, Lygia F. Fernandes da — *Ver Ludwig and Briggs*.
- Da Silva, Orlando — Carlos Oswald/O Gravador. Catálogo Raisonné. *Gravura de Arte Editora*. GB (Rio), 1969.
- Ferraz, Geraldo — Livio Abramo. *M.A.M. de São Paulo*. S.P., 1955, 17 p. XVI il.
- Lasar Segall, *Catálogo da Exposição no M.A.M. do Rio de Janeiro*, 1967.
- Lima, Herman — História da Caricatura no Brasil. *Livraria José Olympio*, 4 v. Rio, 1963.
- Ludwig and Briggs — Lembrança do Brasil (“Frederico Guilherme Briggs e sua oficina litográfica”). *Introd. de Lygia F. Fernandes da Cunha*. *Biblioteca Nacional*. Rio, 1970. 32 p., 30 il. col.
- Machado, Anibal M. Goeldi, *M.E.C.* Rio, 1955.
- Moraes, Rubens Borba — Bibliografia Brasileira do Período Colonial. *Instituto de Estudos Brasileiros*. S.P., 1969. 437 p. illus.
- Oswald, Carlos — *Album com cinco gravuras*. Edição da G.A.E. (numerada e assinada). GB (Rio), 1969.
- Silva, Oswaldo P. da — Gravuras e Gravadores em Madeira. *Rio de Janeiro (Imprensa Nacional)*, 1941.
- Reis Junior, José M. dos — Goeldi. *Civilização Brasileira*. Rio, 1966. 64 p., 38 ilus.
- Teixeira Leite, José Roberto — A Gravura Brasileira Contemporânea. *Ed. Expressão e Cultura S.A.* Rio, 1966. 70 p., ilus.



## "De Goeldi ao Abstracionismo"

José Roberto Teixeira Leite

Durante muitos anos coube a Goeldi a responsabilidade quase exclusiva de representar a gravura moderna no Brasil. Dizemos **quase exclusiva**, porque já desde 1926 Segall produzira as água-fortes iniciais de suas séries **Mangue** e **Emigrantes**, e uns poucos outros artistas — entre eles Anita Malfati, o misterioso Ricardo Bampi e Quirino da Silva, os dois últimos tão ligados a Goeldi — praticavam esporadicamente a arte da gravura, dentro de uma conceituação mais contemporânea do gênero.

### GOELDI

Oswaldo Goeldi (1895-1961) é geralmente considerado o mais importante artista-gravador que o Brasil produziu. A sua atividade estende-se de 1924 a 1960 e se traduziu em centenas de xilogravuras de temática inconfundível: pescadores, felinos, esqualos, abutres, ruínas e casas de sobrados... Estilisticamente repercute, na obra goeldiana, a nota expressionista, e é sabida a influência, em certo momento decisiva, que o brasileiro recebeu de Alfred Kubin, com quem manteve uma correspondência e a quem conheceu pessoalmente em 1930.

Se o que de mais característico produziu nos anos iniciais de sua carreira se acha recolhido ao álbum **10 Gravuras em Madeira**, prefaciado pelo poeta Manoel Bandeira e publicado no Rio, em 1930, foi



só em 1937 que nosso gravador introduziu em sua obra uma importante inovação: a cor, usada com maestria nas ilustrações para o poema de Raul Bopp **Cobra Norato**. A partir de então, e até a morte, Goeldi alternou gravura em preto e branco e a gravura a cores, chegando à perfeição técnica de fazer com que a cor se integrasse perfeitamente à gravura, tornando-se, no dizer do crítico Ferreira Gullar, **cor gravada**.

Outro aspecto notável da produção de Goeldi é sua atividade como ilustrador. Os pontos mais altos dessa atividade residem nas centenas de peças que realizou para **Humilhados e Ofendidos, Recordações da Casa do Mortos e Os idiotas**, em inícios da década de 1940, quando a Livraria José Olympio convocou-o e outros artistas, para ilustrar a edição brasileira dos romances de Dostoiewsky. Goeldi compreendeu, como ninguém, espírito do texto dostoienskiano, e soube traduzir as palavras em imagens visuais ricas de um conteúdo dramático muito de acordo com o seu próprio temperamento.

Dramático, poético, mas também fantástico, o estilo de Goeldi manteve-se igual a si mesmo durante todo o decurso de sua carreira, ignorando contribuições mais recentes para se conservar em deliberado e total isolamento. Já quase ao fim da vida, em depoimento que vale também por uma profissão de fé, podia afirmar Goeldi com toda a sinceridade: "Nunca sacrifiquei a qualquer modismo o meu próprio eu — caminhada dura, mas a única, que vale todos os sacrifícios". Inversamente, foi Goeldi, dos artistas de sua geração, um dos que mais fundamente marcaram os mais jovens, fosse diretamente, através do ensino (que exerceu na Escola Nacional de Belas Artes e na Escolinha de Arte do Brasil), fosse, indiretamente, pelo impacto que causaram suas estampas e seus desenhos. A esse sentido, convém recordar que derivam de Goeldi artistas como Grassmann e Darel, Gilvan Samico e Newton Cavalcanti. Darel, que nunca foi a rigor aluno de Goeldi, nem nunca abriu uma xilogravura, tem inclusive uma frase que dá bem a idéia da posição de Goeldi no panorama da moderna gravura brasileira: "Se para Dostoiewsky os escritores russos de seu tempo saíram do capote de Gogol, se para Diego Rivera os mexicanos saíram das caveiras de Posada, nós, gravadores e desenhistas brasileiros, saímos dos becos de Goeldi".



### ABRAMO

Também de certo modo influenciado senão pela obra, ao menos pelo exemplo de Goeldi, Lívio Abramo começa a gravar em 1926, com 23 anos de idade e em caráter autodidático. Nos próximos anos com fases de maior ou menor intensidade, sua atividade de xilógrafo alternar-se-á ao cultivo de outras técnicas da gravura, ao desenho, mesmo à pintura. Explorando a princípio a temática dos subúrbios de São Paulo, com sua paisagem e seus habitantes, Abramo paulatinamente orienta-se em direção a um expressionismo todo voltado para os grandes temas sociais. Suas xilogravuras de 1933 a 1935 possuem títulos sob tal aspecto muito esclarecedores: **Operário, Via Operária, Meninas de Fábrica**. Igualmente de 1935 é a série **Espanha**, cujas obras derradeiras nasceriam ainda em 1938. Embora a ênfase na protesto social ou no engajamento político, essas gravuras, despidas já hoje de sua circunstância, resistem como obras de arte, mercê de uma força expressiva que os anos só parecem ter sublinhado.

Lívio Abramo também praticou ilustração (Pelo Sertão, de Afonso Arinos, publicado em 1948, terá sido sua experiência mais importante, no campo), e depois de conquistar a viagem à Europa no Salão de 1950 realizou pelo menos mais três séries de gravuras: **Rio** (1952), dominada por uma nota de alegria e de largo lirismo, **Festa**, baseada nos fogos de artifício das festas de São João (1954) e **Paraguai** (1957), curiosamente evocando, em sua trama, **ñanduti** ou renda daquele país vizinho, onde tem residido a rigor nos últimos 15 anos.

Mestre de seu ofício, Abramo fundou, em 1957, o Taller de Grabado Julian de la Herrería, em Assunção, e em 1960, em São Paulo, o Estúdio Gravura, com Maria Bonomi e João Luiz Chaves, de onde saíram vários gravadores importantes. Sua obra por vezes avizinha-se deliberadamente do não-figurativismo, o que suscitou na época — de debates teóricos e apaixonadas discussões — irônicos comentários de Goeldi. Isso, porém, será estudado no local adequado.

### GRASSMANN

Até então um menino preocupado com a escultura, Marcello Grassmann começa a gravar a madeira em 1943, para já em alguns anos dominar totalmente o seu meio expressivo e fazer obra tecnicamente madura. Sem maiores problemas quanto à parte artesanal de seu ofício, Grassmann concentrou-se por inteiro na expressão.



Seduzido, sucessivamente, pelo Expressionismo alemão e pelos mestres medievais do Fantástico, Grassmann é artista deliberadamente arcaico, espécie **fazer de diable** transplantado da Idade Média diretamente para os Trópicos. Seu mundo acha-se povoado de monstros e de animais compósitos, incubos e súcubos, cavaleiros fantasmagóricos. Caso à parte nas artes gráficas nacionais, sua obra não prima tanto pela novidade ou pela inovação, mas pela qualidade invariavelmente alta de que se revestem todas as suas estampas. Estas, totalizando cerca de 400 peças, obedecem a praticamente todos os processos e técnicas da xilografia, da litografia e da gravura em metal.

#### **LESKOSCHEK**

Escurraçado da Europa pela guerra, o austríaco Axl Leskoschek (n. 1889) chegou, como seus compatriotas Stefan Zweig e Otto Maria Carpeaux, em inícios da década de 1940 ao Rio de Janeiro. Passá-la-ia quase toda no Brasil, tendo sido um dos ilustradores da edição brasileira dos romances de Dostoiéwsky efetuada pela Livraria José Olímpio, ao lado de Goeldi, Santa Rosa e outros artistas. Também fez ilustrações para outros livros e para periódicos, entregando-se preferentemente ao ensino, tendo-lhe cabido orientar os primeiros passos de artistas como Fayga Ostrower, Renina Katz, Edith Behring, Ivan Serpa, Anísio Medeiros e Misabel Pedrosa. Sua obra brasileira é pouco extensa, sendo seu meio expressivo predileto a xilografia. Não é Leskoschek um expressionista na acepção completa do termo, mas um realista, preocupando-o, não raro, os aspectos mais corriqueiros ou mesmo prosáicos da existência. Seu desenho é anguloso e sintético, e o corte, seguro, embora algo frio. Retornando a Viena, ali, deu sequência Leskoschek à sua carreira artística, produzindo obras em que volta e meia retorna a temática brasileira. Para se aquilatar de sua influência sobre a gravura brasileira de meados da década de 1940 basta ver as ilustrações de Fayga Ostrower para **O Cortiço**, de Aluísio de Azevedo (1948), tão leskoschequianos de concepção e de execução.

#### **OSTROWER E DAREL**

Caberia aqui, talvez, um breve enfoque da obra figurativa de Fayga Ostrower, que após inícios acadêmicos (foi inclusive aluna de Oswald Teixeira) estudou a gravura com Carlos Oswald e o há pouco citado Leskoschek; a parte figurativa da gravura de Fayga não suporta porém o confronto com a sua produção de tendência não-figurativista, motivo porque essa artista, que marca o início da gravura abstrata entre nós, será estudada no capítulo seguinte, que trata especí-



ficamente dos gravadores não-figurativistas. Ao contrário, a gravura do pernambucano Darel Valença Lins enquadra-se perfeitamente nos limites do presente capítulo, ele também tendo sido aluno de Carlos Oswald.

Cultivando as técnicas do metal e a litografia, que aprendeu autodidaticamente em oficinas gráficas, quando, em princípios da década de 1950, desenvolvia ampla atividade de ilustrador de jornais e revistas, Darel sofreu a influência de Goeldi, embora não tenha sido jamais seu discípulo. Sua obra guarda igualmente certas vinculações com a de Grassmann, no sentido de que ambos buscam a ênfase na expressão. Nos anos que sucederam a seu retorno da Europa, até onde foi com o prêmio de viagem do Salão Nacional de Arte Moderna de 1957, Darel tem contudo se dedicado mais intensa e frequentemente à pintura do que à gravura. Registra-se ainda sua atividade didática em determinado período de sua vida, quando ensinou litografia a artistas como Ana Letícia e Quaglia.

#### **IBERÊ**

Iberê Camargo (n. 1914) grava desde 1943 e estudou as técnicas do metal com Hans Steiner, extraordinário virtuose da aguaforte falecido no ano corrente, ele também aluno de Carlos Oswald e, até certo ponto, o que se conservaria mais próximo estilisticamente de seu mestre. De 1948 a 1949, porém, com o prêmio de viagem conquistado no Salão Nacional de Belas Artes de 1947, pôde frequentar a oficina de Petrucci, em Roma, aprofundando seus conhecimentos das técnicas do metal. Tanto suas naturezas-mortas de 1953 quanto os **carreteis** que surgem em 1958, e as primeiras incurssões no domínio do não-figurativismo que datam de 1960, exibem evidente domínio técnico, e marcante poder expressivo. Como tantos outros gravadores, Iberê Camargo tem-se dedicado amiúde ao ensino, e alunos seus foram, entre vários outros, Ana Letícia, Geza Heller, Mario Carneiro e Eduardo Sued.

#### **CLUBE DA GRAVURA**

Em 1950 era criado na capital gaúcha o Clube de Gravura de Porto Alegre, por um grupo a que pertenciam Carlos Scliar, Glênio Biansheti, Danúbio Gonçalves, Glauco Rodrigues e diversos outros nomes, em sua maior parte artistas de 30 e menos anos. O Clube de Gravura de Porto Alegre defendia o Realismo Social, pregando a **arte para o povo** e explorando temática sui-generis, em que predominam



tipos regionais, costumes e tradições, a vida da estância, etc. Não raro descambavam, seus componentes, para o comício político, com evidente deterioração da carga artística. Jorge Amado, arauto do grupo, em prefácio de 1952 para o álbum **Gravuras Gaúchas**, destacava a produção de todos esses gravadores engajados, citando “como uma tomada de posição contra a decadência da arte, o cosmopolitismo, a imitação servil de uma pseudo-arte, o formalismo sem conteúdo, contra uma arte desligada da vida, do homem, do futuro”. O exemplo dos gravadores e demais artistas do Realismo Social gaúcho frutificaria em clubes idênticos fundados em Bagé (1951) e mesmo no Rio de Janeiro em 1952, ambos de vida efêmera. O programa do Clube carioca, por exemplo, era “fazer arte para o povo e, por isso mesmo inspirada nas suas próprias lutas e nos seus próprios sofrimentos”. Apesar do sectarismo político e do despreparo artesanal, o Clube de Gravura de Porto Alegre e seus congêneres de outras cidades deixou saldo positivo: a disciplina inculcada em seus membros, muitos dos quais são, hoje, notáveis artistas, embora afastados — como Scliar, Glênio Bianchetti e Glauco Rodrigues — da atividade gráfica.

#### HANSEN

Ao mesmo tempo em que o Sul presenciava a criação do Clube de Gravura de Porto Alegre, à Bahia chegava o alemão Karl-Heinz Hansen, que muitos anos depois transformaria o nome em Hansen-Bahia. Autodidata, gravava desde alguns anos antes, na esteira do expressionismo norte-europeu. Hansen publicou no Brasil vários álbuns — **Brasil** (1951), **Drama do Calvário** (1952), **Flor de São Miguel** (1956), etc. Retornando em 1959 à Europa, editou em 1960 o álbum **Die Nibelungen**, no qual os louros personagens da mitologia alemã assumem por vezes os traços de prostitutas e velhos escravos de Salvador. Praticando a xilogravura, que ensinou a vários artistas jovens, como Calazans Neto, José Maria e Hélio Oliveira, Hansen-Bahia novamente se encontra hoje em Salvador, embora sua obra tenha experimentado nos últimos anos certo enfraquecimento, mostrando-se amaneirada e decorativa.

Mas Hansen-Bahia não foi o único responsável pelo surgimento de que se convencionaria chamar, anos depois, de gravura bahiana: Mário Cravo Filho e Henrique Oswald completaram sua atividade didática, devendo ser destacada, ainda, a obra bastante pessoal do segundo, filho de Carlos Oswald mas artista de temperamento indepen-



dente e original. Desses gravadores bahianos, o mais importante talvez seja Emanuel Araujo, que após iniciar sua carreira com xilogravuras de opulento colorido, focalizando uma temática absolutamente regional, mais tarde evoluiu no sentido de uma gravura abstrata, motivo pelo qual será analisado em outro local do presente ensaio.

Influenciados pela arte popular e temperados pelo exemplo de Goeldi, os pernambucanos Newton Cavalcanti e Gilvan Samico tem na xilogravura seu meio expressivo predileto. Newton, mais rústico, enfoca tematicamente cangaceiros e beatas, animais encantados e lendas sertanejas; Samico, mais **civilizado**, acha-se grandemente imbuído de preocupações de ordem formal, e utiliza a cor com rara mestria, embora tematicamente aproxime-se de Cavalcanti em mais de um aspecto.

O polonês, hoje naturalizado brasileiro, Maciej Anton Babinski é um expressionista igualmente tocado pelo exemplo de Goeldi. Chegado ao Brasil em 1953, utilizava as diversas técnicas do metal, em ilustrações e, para os últimos anos, em estampas independentes de raro poder expressivo.

A partir de 1959 a gravura brasileira tornou-se mais e mais não figurativa, com a adoção, por nossos artistas, dos **new ways of gravure** preconizados pelos Hayter e pelos J. Friedlaenders. Vários artistas mais novos, contudo, mantiveram-se impraticáveis a essas inovações, devendo ser mencionados entre eles Otávio Araújo (n. 1926), que tem na litografia sua técnica favorita, Roberto Magalhães, cujas primeiras xilogravuras, datadas de 1963, revelaram de inopino um jovem mestre e Vilma Martins. Com o retorno ao figurativismo, novos artistas gravadores revelar-se-iam em *d a t a s* mais recentes, bastando que sejam citados nomes como os de Bess (Ruth B. Courvoisier), chegada em 1961 ao Brasil, Célia Sholders (n. 1934), Eduardo Cruz (que é de 1943) e Aloísio Zaluar (1937). Finalmente são numerosos os gravadores das gerações novíssimas que hoje praticam uma arte de cunho figurativista, o que desaconselha que exemplifiquemos com nomes os praticantes das últimas tendências, inclusive no campo da serigrafia, dominada, seja dito **en passant**, pela figura maior de Dionísio del Santo.





## A Gravura Abstrata no Brasil

Jayme Maurício

De um modo geral, a arte abstrata no Brasil encontra-se relacionada, em suas origens, à retomada europeia, no após-guerra, daquela modalidade de criação. A atuação, por volta de 1948, do crítico francês Leon Degand no Museu de Arte Moderna de São Paulo, e a instituição, pouco depois — sob orientação inicial daquele Museu — das Bienais paulistas, foram instrumentais no desenvolvimento do abstracionismo entre nós. Também o expressionismo alemão, como no abstracionismo dos USA, influuiu bastante no brasileiro.

A geração mais antiga que iniciou, já com atraso, o modernismo no Brasil, tinha consciência dos princípios da arte abstrata, conforme concretizados, não só por modernistas pioneiros, tais como Kandinski, Malevitch, Mondrian, van Doesburg e outros componentes do **Bauhaus** ou do movimento **De Stijl** — que começaram a produzir abstração pictórica a partir de 1910 — como também por artistas das épocas e das civilizações mais distantes — de Creta ao México Pré-Colombiano, da China a Bizâncio. Entretanto, foi praticamente só na década dos 50 que a desvinculação de objetos e de referências específicas ao real começou a ser cultivada em nosso país, definindo uma arte “abstrata”. Desde então, ficou esboçado também entre nós o movimento plástico que se caracteriza por sua ênfase sobre formas geométricas. Ivan Serpa, premiado na I Bienal de São Paulo, foi o expoente da época tardiamente heróica da arte abstrata no Brasil, pois Antonio Bandeira ainda era figurativo. Na década entre 50 e 60 o abstracionismo cresceu, porém vertiginosamente entre Rio e São Paulo, tendo conhecido mesmo, então seu período áureo — a despeito da resistência tenaz dos “montros sagrados” de nosso moder-



nismo figurativo (Portinari, Di Cavalcanti, Goeldi, Segall, Pancetti, e mesmo Grassmann, ainda bem jovem).

### A gravura: Ostrower

O grande surto de produção de gravura no Brasil ficou bem caracterizado em torno da figura de Oswaldo Goeldi, numa época de pleno domínio, ainda, do figurativismo. Um pouco antes, ou um pouco depois de Goeldi, Carlos Oswald, Raimundo Cela, Lasar Segall, Lívio Abramo, Leskoček — em sua atividade didática — e alguns outros contribuíram também bastante para firmar a gravura como um meio expressivo de insólita força entre nossos artistas. Orlando da Silva no Liceu de Artes e Ofícios e Adir Botelho e Roberto Magalhães, na Escola Nacional de Belas Artes, e Iberê Camargo, no Instituto Municipal de Belas Artes, mantiveram uma atitude aberta, ou descomprometida, no que se refere à opção entre o figurativo e o abstrato, deste modo facilitando o rompimento com os compromissos predominantes com temáticas e técnicas figurativas de nossos gravadores — compromissos respeitados, durante certo tempo, até mesmo por Fayga Ostrower, que viria a se tornar no grande ponto de referência do movimento abstrato na hoje famosa escola de gravura brasileira. Do ensinamento de Fayga, entre 52-53, saíram Lígia Pape, Rossini e Ana Bela Geiger.

Fayga Ostrower aderiu ainda à figura, quando a I Bienal de São Paulo (1951) concedeu o prêmio nacional de gravura a Goeldi. Mas desde aquela época a defesa de uma arte liberta do tema figurativo passou a ser feita por diversos dentre nossos críticos e artistas. Desde então precipitou-se também uma polémica entre duas atitudes favoráveis à arte abstrata: uma, tendente a uma abstração transfigurante do real, outra, uma abstração transcendental e pura, ao modo de Kandinski; ou seja, entre uma atitude agressivamente anti-naturalista e uma outra simplesmente anaturalista.

Na Bienal de 53-54, Fayga Ostrower comparece já com desenhos abstratos, e xilogravuras abstratas, embora algumas nem de todo. Na mesma Bienal, que talvez tenha sido a maior exposição de arte moderna em todo o mundo (São Paulo comemorava seu 4º Centenário), Lívio Abramo recebia o prêmio da gravura, com obras



que revelaram grandes liberdades temáticas e técnicas. O grande Goeldi, em carta a Marcelo Grassmann, protestava contra as inovações de Abramo: "Os trabalhos de Lívio tiraram todo o caráter de xilogravura", dizia ele, "como seu amigo estou penalizado tanto mais que a premiação o manterá no caminho errado; lamento sinceramente que os instrumentos tenham tomado conta do bom companheiro".

Antes, porém, da grande Bienal do 4º Centenário, Fayga havia realizado no Rio uma exposição, não só de desenhos e gravuras, mas também de tecidos estampados, nos quais havia-se afastado inteiramente da figura. Fayga Ostrower proclamou mesmo naquela ocasião: "abandonei os motivos figurativos limitados em seu aspecto formal, em favor de motivos abstratos que proporcionam maior liberdade de invenção e de riqueza visual". Mas Fayga obstinava-se a dar títulos ainda paisagísticos ou temáticos a seus trabalhos francamente abstratos. Em 1954 ainda, quando suas gravuras foram editadas pelo **Guilde Internacionel de la Gravure**, de Genebra, torna-se na primeira grande figura da gravura abstrata no Brasil. Sua carreira foi solidamente ascendente desde então. A Bienal paulista de 57 confere a ela o grande prêmio nacional de gravura, e a Bienal de Veneza, no ano seguinte, o grande prêmio internacional de gravura. Do júri de premiação veneziano fazia parte Lionelo Venturi. A arte abstrata de Fayga, em Veneza, havia comparecido ali aparentemente esmagada por uma forte representação do modernismo figurativo brasileiro (Segall, Goeldi, Abramo, Grassmann). Tivemos a oportunidade de ouvir então, ao lado de Lourival Gomes Machado, o que o irascível Max Bill declarou diante da coletânea abstrata de Fayga: "Avec ça, je suis d'accord".

### Germinações esparsas

Paralelamente à atitude renovadora pioneiristicamente assumida por Fayga Ostrower, surgem outras de significação semelhantes. As gravuras abstratas de Lívio Abramo descomprometeram-se dos próprios títulos (quase sempre com conotações figurativas) a partir de 54. No mesmo ano, o brasileiro de nascimento, Arthur Luiz Piza, já trabalhando em Paris (onde vive até hoje), produzia na mesma linha, parecendo inspirado por processos cósmicos de germinação, que não



comportavam conotações propriamente figurativas. Mas na pintura e na escultura, o movimento abstracionista tornou-se logo bem mais poderoso do que na gravura — um motivo para isto, sendo talvez o vigor extraordinário dos gravuristas figurativos.

Em 1955, a gravura geométrica de Lygia Pape marca sua presença quase insólita, como um dos integrantes do movimento concretista brasileiro. A 3ª Bienal de São Paulo nos mostra já um grupo considerável de gravadores abstratos. Além de Pape, Vera Bocayuva Mindlin, Pedroso d'Horta, Geraldo de Barros, Dorothy Bastos, e o Brasileiro também radicado na Europa, Almir Mavignier. Em 57, Edith Behring, que partira antes para a Europa fiel ao figurativismo, volta convertida à abstração, trazendo consigo gravuras abstratas de João Luiz Chaves. No mesmo ano, Ana Leticia apresentava raízes e formigas na Bienal de São Paulo; e Rossini Perez recriava ainda a paisagem; ambos vieram a firmar-se como dois de nossos jovens mestres na gravura abstrata. Ostrower, Pape e Piza aprofundavam então sua linguagem "não-figurativa", este conceito tendo sido adotado para evitar possíveis ambiguidades do conceito de "abstração". Em São Paulo surgia então Maria Bonomi, depois de um aprendizado alí, com Lívio Abramo e Yolanda Mohaly, e também de um estágio no **Pratt Graphic Institute de New York**. Despontava também o talento de Miriam Chiaverini. Finalmente, após longos preparativos, inaugura-se, em 1959, o atelier de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob orientação de Friedlaender.

### **A gravura em metal: atelier do MAM**

Consciente da magnitude do movimento da gravura no Brasil, a equipe que orientou a construção do MAM carioca decidiu fazer construir um grande **atelier** para aquele meio expressivo em sua nova sede. Afonso E. Reidy dedicou-se ao planejamento minucioso e à construção do que viria a ser a melhor instalação do gênero em todo o mundo. A batalha pela instalação desse **atelier** estava travada desde 1955. A forte oposição aos princípios da arte abstrata, por parte dos grandes gravadores figurativos de nosso mundo artístico, foi um fator naquela batalha. A oposição foi contornada por meio da contratação de um mestre estrangeiro. Paris nos oferecia então os direto-



res de seus dois grandes centros de gravura; Friedlander e Hayter. A uma hesitação inicial seguiu-se a escolha do primeiro, que já havia mantido vários contatos com brasileiros. Uma das campanhas mais árduas já desenvolvidas pelo Museu de Arte Moderna do Rio teve então como objetivo a obtenção do material destinado ao atelier, inclusive do papel. A Imprensa e o mundo político do país foram mobilizados, bem como alguns doadores. Até a UNESCO acabou algo envolvido no processo. Por fim, Friedlander — que havia-se fixado em Paris em 1945, depois de ter sofrido penosa perseguição dos nazistas — já início ao centro carioca, tendo como assistentes, Edith Behring e Rossini Perez.

Em junho de 1959 — no ano seguinte ao qual Fayga havia levado a melhor sobre o próprio Friedlander, no setor de gravura da Bienal de Veneza — os cursos do Museu carioca são abertos para 60 alunos divididos em 4 turmas. Apareceu tanto gente bem conhecida como gente de todo desconhecida, seja artista, seja artesão. A oposição dos gravuristas figurativos voltou a fazer-se sentir. Goeldi que não concedia entrevistas, não ficava, porém, inativo. Em outra carta a seu amado discípulo Grassmann, dizia: “Não avistei-me ainda com Mister Friedlander. Não há ponto de contato possível entre nós. O encontro com ele seria um colóquio com Garrincha. Vejo nele um poliglota, não, um artista. Estou ficando velho e não tenho tempo a perder”. Concordamos com aqueles que declaram que do ponto de vista da criatividade artística propriamente, Friedlander não é uma grande figura. Seria impossível admitir-se, porém, que sua atuação entre nós não foi das mais consequentes. Tínhamos entre nós gravadores que haviam atingido o mais alto nível técnico. Mas nenhum deles manejava os mesmos métodos de ensino de Friedlander; nenhum deles havia-se imposto um respeito tão grande à liberdade dos outros artistas; nenhum deles se encontrava tão bem informado a respeito das vanguardas artísticas.

Behring, Rossini, De Lamônica, Ana Letícia, Maria Bonomi e Miriam Chiaverini tiveram suas conexões com o atelier do MAM carioca. Fayga não, seus contatos eram com outros setores do MAM do Rio. Entretanto, a despeito da enorme influência que esses artistas exerceram em nosso cenário artístico, pode-se dizer que o fenômeno da gravura abstrata no Brasil foi de âmbito ainda mais vasto do que



o daquele grande centro. Por ele também passaram Farnese, Isabel Pons, José Assunção, Hermano José, Walter Gomes, Dora Basílio, Ana Bela Geiger, Marília Rodrigues, José Lima, Wilson Georges, Tuni Martinho, Dulce Magno, Vera Bocayuva Mindlin, Rachel Strossberg e outros, apenas no breve período entre 59 e 61.

Goeldi não relaxou sua oposição. Ainda a Grassmann, escreveu, já em 1960: "Do atelier do Museu de Arte Moderna daqui, com Rossini e Behring, sai tudo igual a belíssimas estampas sobre o papel Rives. Os **new ways** da gravura moderna conduzem a um beco sem saída. Tapeação, enjôo e suicídio. Os últimos páreos entre nós estão correndo entre De Lamonica, Rossini e Isabel Pons (uma pintora!) que depois de seis meses de curso no Museu concorre a prêmio em Lugano".

### Retrospecto breve

Não há espaço neste rápido sumário para um estudo comparativo das principais tendências da gravura abstrata no Brasil. Há espaço, porém, para se reafirmar que entre a regra e o instinto, a meditação e o grito, a razão e a fantasia, a gravura abstrata abriu caminho para importantes realizações não figurativas. O movimento de gravura abstrata no Brasil, veio a sofrer a influência também da própria arte caligráfica sino-japonesa — através das interpretações livres daquela arte (Tobey, Soulages, Kline, Hartung e outros) — com o qual Kandiski, Klee, Miró e Arp trçaram a grande via de comunicação entre a arte ocidental moderna e a arte de tantos povos pré-históricos ou de tantos povos ditos selvagens que demonstraram possuir excepcional sensibilidade estética. A gravura abstrata no Brasil cumpriu a sua missão.

A consciência deste fato firmou-se entre nós. Veja-se por exemplo, o que já em 1966 disse a respeito mestre Lívio Abramo, em sua apresentação do panorama da arte brasileira — apresentação na qual esquece alguns nomes que não deveriam ser olvidados — e que requer mesmo uma revisão, mas que exhibe a tomada de consciência da magnitude de movimento.

Lírico, organista, gestual, caligráfico, geométrico ou concretista, o abstracionismo na gravura brasileira refere-se diretamente



ao grande movimento internacional que se iniciou com Kandinski e evoluiu até o chamado **hard-edge** minimalista, abrangendo a mais vasta multiplicidade de técnicas. Fayga, Edith Behring, Ana Leticia, Piza, Ana Bela Geiger, Lígia Pape, Miriam Chiaverini, Maria Bonomi são nomes que marcaram a história da arte no Brasil, exercendo uma influência cujo âmbito ainda não nos é possível delimitar.



## A Gravura Brasileira: Os Anos 60/70

Frederico Morais

### A título de introdução

A década de 60, em todo mundo, indica a passagem do moderno ao pós-moderno, ou seja, do específico ao não-específico. De artista, o criador passou a propositor de idéias e eventos, um desencadeador de situações. A obra, por sua vez, em aberturas sempre maiores, passou a ser considerada uma estrutura cujo viver ou desabrochar depende fundamentalmente da participação do espectador, inicialmente lúdica, em seguida, mental. Nesta época, pós-moderna, se evoluiu da arte-coisa (quadros, esculturas, objetos) para arte-atividade (manifestações extra-pictóricas: arte povera, arte ecológica, arte-do-corpo). A rápida sucessão de novos **ismos**, paralelamente a importantes acontecimentos no campo cultural, social e político, afetaram profundamente o comportamento do homem, fizeram dos anos 60, uma década excepcionalmente dinâmica e experimental. Em consequência, todos os elementos do sistema das artes trocaram continuamente suas posições, surgindo novas combinações e equações.

### A gravura, como refúgio

Agravura, apesar do impacto das novas correntes de vanguarda da anti-arte dos anos 60, permaneceu como um dos últimos refúgios do "específico" nas artes plásticas. Sem dúvida renovou-se sob a influência da imagética pop/nova figuração, da arte ótica e das permutações e, mais recentemente, da arte conceitual, sem contudo, desligar-se de sua própria tradição (ateliê, prensa, chapas, instrumentos, temas, dimensões, etc.), que é defendida energeticamente por seus cul-





tores. Definida como “música de câmara das artes plásticas”, a gravura manteve em todo este período uma posição discreta, quase silenciosa, apenas vez por outra partindo para vcôs mais altos e longos, substituindo o sussurro, que é sua própria maneira de ser, pelo grito: gravura-cartaz, gravura carcará, com pretensões de ser “vista e ouvida” em todos os rincões do Brasil. Em um país banhado de luz, de dimensões continentais, tropical e barroco, o sucesso de nossa gravura, cujo fastígio, segundo um dos seus historiadores, foi alcançado entre 1955 e 1965, continua sendo uma de suas mais fascinantes contradições.

### A anti-gravura

Assim, diferentemente do que ocorreu em outras artes, na década passada, não se pode falar de uma anti-gravura. O epíteto cabe apenas, e de forma não muito enfática, a Franz Krajcberg, cuja atividade, como se sabe, nunca se restringiu à gravura. Com efeito, a gravura de Krajcberg, no início da década de 60, media até dois metros. Os relevos, no papel, atingindo alguns centímetros, formavam uma superfície rugosa e cheia de “crateras”. Paisagem lunar. Krajcberg deixou o ateliê para fazer incisões no mundo, ou seja, aplicava a tinta litográfica diretamente sobre a rocha, céu aberto, que então recebia o papel japonês. Na sua “gravura em metal” trabalhava diretamente com o papel sobre as caçambas contendo sobras de ferro gusa. O papel molhado fica impregnado da violência do material de base, com resultados tão surpreendentes quanto as suas raízes.

### Os polos

De um lado temos a xilogravura, geralmente figurativa e expressionista, na qual prevalecem os temas, ora fantásticos, ora populares (aqui, um manancial de influências é a literatura popular nordestina). O homem — com seus fantasmas, sua solidão, seus sonhos, com seus dramas sociais, morais e existenciais — ocupa o centro da trama. A realidade explode em preto-e-branco. O mestre incontestável e a principal influência continua sendo Goeldi. O filão abstrato e



mais experimental tem origem em Lívio Abramo. Por outro lado, temos a gravura em metal (ponta seca, buril, água tinta, verniz mole, relevo, técnicas mistas, etc.). Quase sempre, abstrata, vocacionalmente internacional. O cosmopolitismo da gravura em metal acentuou-se com a vinda ao Brasil do gravador Johny Friedlander, que ministrou cursos no Museu de Arte Moderna do Rio.

A gravura abstrata revela seu sentido no espaço, nas transparências de cor, no impacto visual de suas formas. Sob a influência dos grandes espaços urbanos, dos out-doors busca no agigantamento da composição uma comunicação rápida com o público. Inversamente, os temas figurativos buscam a intimidade (nós, liames, solidão, amor) o interior das coisas (cortes de frutos e árvores, germinação) o dentro e o profundo (formigueiros, penetração) o mundo miniaturizado dos insetos e dos roedores (formigas, tatus, tamanduás, cotias), pássaros, pequenos objetos biográficos, selos, cartas, enfim, a narrativa dos fatos quotidianos, domésticos, memória, devaneios. Apenas muito raramente, os temas viscerais, agressivos, obsessivos, carne exposta — mais adequados à xilo.

Entre estes polos, situam-se a serigrafia (que adquiriu prestígio no bojo de um movimento visando a democratização do consumo da arte) e a litogravura, sempre muito próxima do desenho.

## Pop

Na década de 60, a xilogravura, tradicionalmente figurativa, como vimos, se adaptou melhor à iconografia pop, passando a refletir o mundo do consumo e dos meios de comunicação de massa (jornais quadrinhos, tv, cinema, super-mercados, ídolos de massa), a composição orientando-se para a acumulação de objetos, que são empilhados, fragmentados, seriados, transformados. O mesmo ocorrendo com a imagem do homem. O gravador aproveita igualmente a sinalética do trânsito, a semaforização do urbano, as marcas industriais, os rótulos, a publicidade, enfim, o lixo do consumo, o kitsch, a cafonice. Tudo isso levado, as vezes, de forma tosca e direta para a madeira, em cores chapadas e desenho esquemático. Na gravura em metal estes temas pop aparecem frequentemente isolados, em relevo branco,

como parte de um drama ou narrativa mais subjetiva, os objetos de consumo valorizados não tanto como marca (o lado sociológico) mas em sua aura formal. Os temas aparecem igualmente na lito (rótulos de velhas embalagens, números e sinais de trânsito, a população visual da paisagem) e também na serigrafia.

### Conceitual

A gravura abstrata, em metal, por sua vez, na evolução verificada na década de 60, orientou-se, como, aliás, seria natural em sua vertente mais radical, para arte de conceito, fazendo uso de fotografias e clichês mas principalmente, da palavra. Estrategicamente colocada sobre o espaço "gravado", a palavra abre todo um processo de participação imaginativa e intelectual do espectador. O espectador não tem mais diante de si "valores tateis" aliados a uma estrutura representativa, mas sinais e/ou indicações que levam a um processo mental. Há uma simplificação radical de recursos materiais, um deliberado despojamento formal ou seja, um esfriamento da temperatura emocional, com a intenção de atrair o interesse do espectador unicamente para certas idéias que resultam da ligação imagem/imagem, imagem/palavra. Uma certa aridez advém da redução geométrica da paisagem ou figuração humana, do uso de gráficos e mapas, de planos bem definidos, etc. Nesta gravura dita conceitual, os temas raramente abordam o mundo interior do artista (contudo apresentados como tempo ou espaço), já que, preferentemente tratam de questões mais gerais e abertas inclusive, e principalmente, a própria arte. Lidando com polaridades, com idéias, questionando a arte e o artista — funções, significados, natureza — o próprio ato criador (daí a frequência com que se apresenta como bosquejo ou croquis, anotações, números, esquemas, etc.), o artista desenvolve um artesanato mental. Que inevitavelmente levará à despersonalização da gravura.

### Relevos-texturas

Mas esta, como disse, é apenas a tendência mais radical. Na área do metal e da abstração, a prática artesanal resiste. A paciência medievál e meticulosa criação de texturas e relevos acabaram por transformar a chapa de metal em uma espécie de espaço topo-



gráfico, que com suas entrâncias e reentrâncias, florestas e savanas, permitem captar a luz e dissolvê-la. Criam-se, então, áreas de luminosidade e de penumbra. Evoluindo nesta linha, a gravura em metal assume características "táteis", os relevos alteam-se, adquirem um sentido escultórico, atraindo simultaneamente a vista e a mão. A sensualidade dos efeitos conseguidos muitas vezes vem associar-se a um clima de discreto erotismo, quando, então, os relevos assumem formas antropomórficas, orgânicas ou vegetais. Em outras, a interpretação de diferentes áreas de relevo, e depois com a cor ou superfícies lisas, provoca intensa vibração. Em outras, ainda, esta pesquisa desenvolve-se paralelamente com um esforço de geometrização. A composição final adquire o rigor das soluções minimalistas ou do "hard-edge". Às vezes, porém, é o contrário que ocorre: os gravadores aproximam-se bastante do vocabulário arquitetônico do barroco e do rococó: coluna de capitéis, caneluras, barras, frontões, etc., o ornamento, em trompe-l'oeil sobressaindo ou impondo-se à estrutura.

### Objeto-gráfico

Esta intensa pesquisa em torno dos relevos e texturas, a mistura de várias técnicas em um único trabalho, alquimia fascinante, acabou por levar, alguns, ao questionamento da própria prática da gravura — etapas, componentes, etc. Desde a chapa de metal até a forma final de apresentação. Aquela, por exemplo, deixa de ser apenas fundo (área ou campo neutro), recebendo sem emoção o ácido ou buril, insensível à geometria do artista. E se deixa violentar, penetrar, recortar. Os fragmentos da chapa recortada, às vezes trabalhadas isoladamente, são posteriormente analisados e reorganizados com o objetivo de se estruturar novos espaços. Surgem, como consequência da descontinuidade do suporte, formas envelopantes e envolventes, que se abrem ou fecham, espaços que mal se fazem, já se desfazem como se estivessem possuídos de uma imaginação criadora. São objetos gráficos, estruturas flutuando no espaço real, como constelações. Às vezes, também, a chapa é recortada em partes iguais, estas passam a funcionar como módulos, permitindo inúmeras combinações, mutações, metamorfoses. Mas antes que a gravura se transforme em arte permutacional é a própria prensa que se impõe. No questionamento da prática da gravura (que simbolicamente, aliás,



começa pela própria representação da prensa como um dos temas do gravador) mais que o trabalhar sobre a chapa, como suporte passivo, é na prensa que a gravura se faz e adquire sentido. Entre o feltro e o cilindro, entre a imaginação e o esforço muscular, toda uma realidade adquire vida, elementos antes considerados espúrios se misturam com a chapa, e com ela se organizam graficamente. Os postulados que vigoravam até então recomendavam: nenhuma diferença entre a chapa gravada e sua reprodução. Hoje, além da prensa, outros elementos interferem. O específico gráfico tende a se deslocar na dinâmica do trabalho criador.

### **Romper o espaço unificado**

Claro que, nem sempre, este questionamento da gravura veio acompanhado de uma acentuação da atmosfera intelectual. As escuras, o gravador vai revelando novos mundos. Contudo, independentemente do grau de maior ou menor consciência do artista-gravador, esta fragmentação do espaço unificado em chapa (como da tela, muro ou papel) com a dispersão e posterior arrumação (por exemplo, o tema lúdico do dominó), segundo uma lógica própria, vale como um rompimento em relação ao espaço de origem renascentista. Este prevê uma narrativa centralizada, um discurso linear. Mais que a arte abstrata, a fragmentação do suporte propondo um espaço mutável e dinâmico, rompe com a tradição figurativa, com a estrutura representativa.

### **Democratização de meios**

Se a pop significou uma democratização dos temas (que são os da cultura de massa e da indústria cultural), a serigrafia busca uma democratização de meios. Considerada até recentemente como uma forma bastarda e menor de gravura, a serigrafia cresceu de importância e interesse na década de 60, simultaneamente à discussão e produção de múltiplos: "primeira etapa no processo de socialização da arte". De início, muito presa ainda a uma dimensão mecânica, surgiu como possibilidade de multiplicar projetos originalmente ligados a outras formas de expressão plástica. O objetivo era, então, e continua sendo para muitos pintores, baratear o custo de produção e



de venda, visando ampliar o número de compradores, sobretudo na faixa jovem e da classe média. A democratização dos temas (pop, novo realismo, figuração narrativa), evidentemente, coincidia com a democratização de recursos. É certo, porém, que as limitações técnicas da serigrafia se casam melhor com a arte de caráter construtivo — cores puras e chapadas, formas simples, ausências de tons e texturas, formas geométricas, etc. — e, assim, em seu rápido desenvolvimento, interessou sobretudo aos artistas ligados à arte concreta, a op-art e, mais recentemente, à arte permutacional. A descoberta e uso das tintas transparentes, conquista à qual se somam as permutações de cores, permitiu ao serígrafo dar o salto qualitativo do artesanato (a mera reprodução de projetos) à criação pura, ou seja, a “obtenção de estruturas formais imprevisíveis que resultam do jogo continuado entre forma e cor.

Hoje com estatuto próprio, a serigrafia convive, em nível de igualdade e mútuo respeito, com as demais formas de gravura.

### Permutações

Crescendo de interesse a partir da colocação do múltiplo como alternativa para a arte na sociedade industrial e consumista (em sua intenção divulgada de horizontalizar o mercado consumidor), a serigrafia, entretanto, graças, sobretudo, ao talento excepcional de uns poucos, pôde ir além da simples multiplicação para se impor como um método combinatório. Ou seja, dentro de uma série, é sempre possível obter um trabalho original. Trata-se de um jogo de trocas, que se renova quase ao infinito, não apenas na relação da estrutura gráfica com a cor, mas também no movimento cadenciado do rodo sobre a lâmina-seda, distribuindo de forma desigual a tinta. “Não basta multiplicar, a saturação viria logo”. A democratização não deve implicar necessariamente em massificação de resultados. Os recursos propiciados pela tecnologia moderna bem como as novas técnicas de comercialização, ampliam quase ilimitadamente as possibilidades da arte permutacional e combinatória.

### A lito

Gravadores em metal e xilogravadores são mais exclusivistas.



De um modo geral desenvolvem seus trabalhos exclusivamente nesses modos de expressão. A serigrafia, bem como a litografia, tem atraído arrivistas, artistas de outras áreas. São raros, no Brasil aqueles que trabalham exclusivamente sobre pedra. Indicações recentes, entretanto, parecem indicar um interesse crescente pela litogravura, quem sabe devido à sua maior fidelidade ao desenho original, a persistência de um certo clima de espontaneidade. A destruição sistemática da natureza pelo homem/civilização técnica, a poluição das cidades, ou a recuperação de sociedades vivendo a passagem do rural ao industrial, por intermédio de rótulos de velhas embalagens, são alguns dos temas (pop, arte ecológica) que aparecem nas litografias de jovens artistas.

### **Mitologias individuais**

Independentemente de correntes e ismos, à margem de técnicas e materiais, certos artistas iniciaram, ou continuaram, na década de 60 a desenvolver e aprofundar suas mitologias individuais. A gravura, principalmente sobre madeira, em preto-e-branco, como uma forma de exorcismo: o ato de gravar identificando-se à expulsão de fantasmas, de incubos e súcubos. A imaginação povoada de fantasmas, de demônios, a premonição de tempos futuros ou a sugestão de retorno às origens em paisagens edênicas e paradisíacas, ou a persistência nas motivações culturais ligadas à região e às tradições religiosas, mágicas e folclóricas do país. Bichos e homens, em paisagens de inferno e miséria, de seca e fogo, Deus e o diabo multidões nuas, solidão, apelos. O aprofundamento em regiões abissais do eu e da terra, o escárnio e a crítica. Mas também (no metal e na lito) narrativas muito pessoais, joycianãs, pequenas anotações do cotidiano vivido, imagens, sonhos, devaneios, o dia, a hora, o lugar, o sentimento preciso, o pensamento delimitado, a vida se formando a cada instante, imediatamente gravados sobre o metal: gravura-diário, gravura-caderno de notas. sussurro, silêncios.

### **A nova década**

A gravura, presa às suas tradições, parece ter antecedido as características da década de 70. Esta, inclusive no Brasil, pelo menos



na sua primeira metade, parece estar indicando um comportamento diferente dos anos 60. Ao invés do experimentalismo e da busca, às vezes agônica, de novos caminhos, o artista quer, agora, aprofundar certas conquistas das décadas anteriores, rever etapas rapidamente queimadas no afã de novidades e sob a pressão das modas e do consumo. No lugar da extroversão, da arte-na-rua, do nomadismo e anonimato, o trabalhar lento e miudamente sobre suportes pequenos e tradicionais, na calma tranquilidade dos ateliês, o gesto medido, quieto e pausado, levando ou sendo consequência da reflexão cuidadosa. A primazia de linguagens cifradas, enigmas, mitologias pessoais. O artista reencontra seu universo subjetivo e volta a praticar a pintura, desenho e a gravura. Depois do vale-tudo dos anos 60, o reencontro com o pincel, o lápis, a goiva, o buril. É a calma reconquistada.

EXIBIÇÃO DE OBRAS DE JOSEPHINE JACK

Wien, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

EXIBIÇÃO DE OBRAS DE JOSEPHINE JACK

Wien, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

EXIBIÇÃO DE OBRAS DE JOSEPHINE JACK

Wien, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

EXIBIÇÃO DE OBRAS DE JOSEPHINE JACK

Wien, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

EXIBIÇÃO DE OBRAS DE JOSEPHINE JACK

Wien, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

EXIBIÇÃO DE OBRAS DE JOSEPHINE JACK

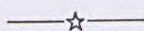
Wien, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

EXIBIÇÃO DE OBRAS DE JOSEPHINE JACK





# Gravura Brasileira — I



Acervo da Casa das Crianças de Olinda

## **VIEGAS DE MENESES, Joaquim José**

Ilustração I. 1806. Metal. 24 X 33  
Ilustração II. 1806. Metal. 24 X 33  
Ilustração III. 1806. Metal. 33 X 24

## **DEBRET, Jean Batiste**

*Litografias. Século XIX. 30 X 43,5*

- Femme Camacam Mongoyo
- Famille D'un Chef Camacan se Preparant Pour une Fête
- Cabocle. (Indien Civilisé)
- Aldea de Cabocles a Canta-Gallo
- Botocoudos, Buris, Patachos et Macharis
- Le Signal du Combat (Coroados)
- Le signal de la Retraite (Coroados)
- Sauvages Goyanas (Ao Mar Pequeno)
- Charge de Cavalerie Gouaycourus



Planalto Paraná. Água Forte e Água tinta.  
Serra dos Órgãos. Água Forte.

**GRASSMANN, Marcelo**

— Sem Título. Col. Danilo di Prete

**NORDESTE**

**101 Folhetos de Literatura de Cordel. Vários Autores**

Gravuras de *Mestre Noze* e Versos de Delorme Monteiro  
Vida e Morte de Lampião.  
Casa das Crianças de Olinda.

**OLIVEIRA, Walderedo Gonçalves de**

*Xilogravuras. 16 Cenas do apocalipse. 12 xilos de apóstolos.*

- Apocalipse — Soam a quinta e sexta trombeta
- Os Dóze apóstolos de Cristo no Labor
- Simão o Zelador
- Epístola a Smirna
- O Sétimo Selo
- A visão sobre os escolhidos
- Nova Visão
- Epístola a Filadelfia
- André irmão de Pedro
- Ante o Trono de Deus



**GRASSMANN, Marcelo (São Paulo)**

*Água Forte*

1 — Gravura I, 1960. 40 x 60	1.500,00
2 — Gravura II, 1967. 40 x 60	1.500,00
3 — Gravura IV, 1967. 40 x 60	1.500,00
4 — Gravura V, 1973. 40 x 60	1.500,00
5 — Gravura VI, 1973. 40 x 60	1.500,00

Nome internacional no setor de gravura e desenho, obteve na III Bienal de São Paulo o Premio de Melhor Desenhista Nacional. Participou de numerosas Bienais de São Paulo e igualmente dos Jovens de Paris (premio de desenho em 1958), de Veneza e Toquio, apresentando individuais de seu trabalho na Austria, Suíça, Argentina, Chile, Estados Unidos, França, Japão, Itália, Noruega, Uruguai e Inglaterra. Artesão, desenhista e gravador figura ao lado dos mais destacados artistas brasileiros. Todas as suas obras encontram-se na Pinacoteca do Estado de São Paulo, possuindo trabalhos ainda em vários museus brasileiros e estrangeiros. Obteve ainda, entre outros, o Premio Leirner, a Grande Medalha de Ouro do VI Salão Paulista de Belas Artes e o Premio de Viagem à Europa em 1954, do Ministério da Educação.



## Dados Cronológicos

### Século XVI:

No Século XVI, crônicas de viagem do Frei Gaspar de Carvajal, documentam hábitos artísticos de índios do Brasil. As informações são confirmadas no século XVII por palavras do padre Cristobal de Acuña, que registram as artes de tecer e adornar o corpo. Uma forma primitiva de xilogravura aparece nestas pesquisas, consistindo em imprimir na pele, os desenhos geralmente geométricos, entalhados em pequenos carimbos feitos com roletes de bambu e casca de Cajá. As tintas, tanto para pintura de tecidos como para a impressão móvel no corpo (adorno) eram extraídas do urucú (vermelho), carajurú (carmesim), suco de genipapo (fuligem), carvão vegetal (preto), argilas claras (branco), argilas ocreosas (amarelo), jutaí com jatobá (vernizes), etc.

### Século XVI - XVII

"Jan Breughel celebrizou-se em fins do século XVI, representando com realismo encantador árvores, plantas e animais estranhos à Europa, mas só em meados do século XVII a paisagem passou a ser pintada **in loco**, reproduzindo com veracidade a zona tórrida. O mérito dessa **inovação** cabe a Frantz Post, de Haarlem, que esteve com Nassau no Bra-



sil, quando este príncipe governou as províncias conquistadas a Portugal. Durante vários anos efetuou Post estudos da natureza no Cabo de Santo Agostinho, na Bahia de Todos os Santos, nas margens do São Francisco e dos caudais ao sul do Amazonas. Parte desses estudos ele executou em pintura, parte em águas-fortes e o fez com brilho e expressão". HUMBOLDT (1771 - 1856).

**1706/1724**

Notícias da existência de prelos clandestinos onde se imprimiam orações. Por ordem de Lisboa o representante régio sequestra os tipos e fecha a tipografia. Nova tentativa dos Jesuítas do Rio de Janeiro com a finalidade de editar livros didáticos. e de catequese.

**1744** — O governador e Capitão General Gomes Freire de Andrade autoriza Antonio Isidoro da Fonseca a imprimir algumas obras (**em Santa Teresa, no convento das Carmelitas, consta haver exemplares destas obras**)

**1778/1801**

Nasce José Joaquim Viegas de Menezes. Em 1797 segue viagem para Coimbra, mas acaba fixando-se em Lisboa onde adquire conhecimentos práticos e teóricos de gravura dos múltiplos trabalhos e completo mecanismo de um estabelecimento tipográfico. Ainda em Lisboa traduziu e publicou o livro "Traité de Manières de Graver en Taille-douce" (1645) de Abraham Bosse. Viegas de Menezes volta a o Brasil em 1801.

**1806** — Diogo Pereira Ribeiro de Vasconcelos compõe e dedica ao governador de Minas Gerais, Pedro Maria Xavier de Athaide e Mello, um canto com vinte oitavas rimadas, precedidas de uma carta com dedicatória e tendo como anexo umas notas e um mapa de donativos. O homenageado quiz



ver impresso tal trabalho. Como não houvesse nenhuma tipografia no Brasil e remeter o material para Lisboa proteraria demais a desejada impressão, ocorreu o governador recorrer ao padre Viegas de Menezes, cujo talento e habilidade conhecia, para realizar tal trabalho. Era ele, de fato, a única pessoa da Capitania, se não de todo o Brasil, capaz de dar bom desempenho a semelhante tarefa. Dispoz-se o artesão a satisfazer o desejo do governador não sem antes lembrar o crime em que ambos incorriam, em virtude da célebre carta de 6 de junho de 1747, que proibia, sob pena severíssima, o uso da imprensa no Brasil. O Governador, advertido, tomou sobre si a total responsabilidade daquela transgressão. Nestes termos o Padre Viegas só podia obedecer, e assim o fez, trabalhando mais de tres meses, aplainando, polindo e abrindo onze chapas metálicas de diversos tamanhos, inclusive a do frontispício com os retratos do Governador e da viscondessa sua esposa. **(Consta existir no Arquivo Mineiro, em Belo Horizonte, originais do poema citado com reprodução de gravuras do padre Viegas).**

- 1808 — 13 de Maio. Necessidade administrativa de publicar atos para tornarem-se legais, leva o príncipe Regente, futuro D. João VI à instalação da Imprensa Régia, em seguida chamada de Imprensa Régia.  
Neste ano chega ao Brasil João Caetano Rivara, famoso no talho-doce, ex-aluno de Volpatto e Bertolozzi.  
Criação do Real Arquivo Militar.
- 1809 — Chegam ao Brasil os gravadores com a incumbência de ampliar a Imprensa Régia (chamou-se a seguir Real Tipografia e Tipografia Real, mais tarde Imprensa Nacional, nome esse que conservou no Império e na República). A história da gravura em cores no Brasil está ligada à Tipografia Nacional.  
A Frei José Mariano da Conceição Veloso está ligada de uma certa forma a origem da gravura no Brasil. Quando



de sua volta à pátria, ao deixar a direção da Tipografia Calcográfica de Lisboa trouxe consigo dois gravadores portugueses. Romão Eloi Casado de Almeida e Paulo dos Santos Ferreira. O Conde de Aguiar determinou que o trabalho desses gravadores fosse diretamente ligado à Imprensa Régia. Santos Ferreira gravava somente em metal, mas consta que Romão Eloi Casado era xilógrafo também.

**1812** — Santos Ferreira e Eloi Casado concluem, sob direção de João Caetano Rivara, a planta da cidade do Rio de Janeiro.

**1816** — Rivara grava em fascículos retratos e biografias de grandes homens, desde o início do mundo até então. Neste ano Joaquim José grava em madeira as armas reais. A Missão Francesa traz, entre seus componentes o “abridor” Chares Simon Pradier cuja presença se destinava evidentemente ao ensino da gravura. Este artista, descendente de franceses radicados na Suíça, nasceu em Genebra em 1786 e fora discípulo do barão de Desnoyers, gravador francês do século XVIII. Com a demora da organização da Academia, Pradier regressou para a Europa em 1818, sem ter tido tempo de formar discípulos. **Produziu entretanto alguns trabalhos como o retrato de D. João VI, o retrato do Conde da Barca além de gravuras do livro “Voyage Pittoresque e Historique au Brésil” de Debret.**

**1817** — Chega ao Rio de Janeiro Armand Julien Pallière, desenhista, gravador e professor nascido em Bordeus em 1784. Realizou sua formação artística em Paris. Depois de curta temporada em Lisboa veio para o Brasil. Encarregado por D. João VI de realizar vistas do Rio de Janeiro, o retrato de Dona Maria I, alegorias, etc. **Obras deste artista podem ser encontradas no Museu Nacional de Belas Artes (paisagem de Vila Rica), Museu Histórico Nacional e Museu Imperial de Petrópolis.**



1822. — A imprensa Régia passa a chamar-se Imprensa Nacional. Pallière é contratado para professor de desenho na Academia Militar, trabalhando em litografia na oficina do Arquivo Militar, que Steinmann dirigia.

1824 — (18 de dezembro: Documento designando o brigadeiro Joaquim Norberto de Brito para adquirir uma litografia e conseguir um artista perito para esse ramo de serviço.

1825 — (30 de agosto) O brigadeiro Joaquim Norberto Xavier de Brito, diretor da Secção de gravura do Arquivo Militar, cumprindo a determinação apresentou a relação do material para instalação de uma oficina litográfica. A 10 de setembro do mesmo ano, o diretor do Real Arquivo Militar dava conta de que Steinmann fizera entrega do seguinte material litográfico de origem francesa: uma prensa grande, uma prensa portátil, uma caixa com 76 folhas de zinco, dois caixilhos de ferro, quatro rolos, tres peneiras, duas pedras mármore, papel, tinta, água-forte, etc. Neste ano é firmado contrato com João Steinmann para o cargo de professor de litografia durante cinco anos. Este artista, nascido na Basileia, Suíça, estudara em 1821 com Engelmann, na Alsácia, aperfeicoando-se depois com o inventor do processo litográfico, Aloysius Senelfeder em Paris. Nessa cidade foi contratado pelo Governo Brasileiro como litógrafo oficial e professor de litografia do Arquivo Militar do Rio de Janeiro.

1825 — Transfere-se a oficina litográfica do Arquivo Militar, até então instalada na residência de Steinmann (canto da rua da Ajuda com o Beco Manuel Carvalho nº 2) para as lojas da casa nº 207, da rua da Ajuda. Neste mesmo ano é nomeado o Alferes Sebastião Carlos Abeleé (desenhista do Arquivo) para professor de desenho litográfico ao mesmo tempo que executava vários desenhos





Rio de Janeiro.

de convenções para os trabalhos topográficos e o mapa do

- 1830** — Finda o contrato de Steinmann, ficando o professor Abeleé em seu lugar. A partir de então Steinmann atuou como litógrafo, com estampas de tipos populares, imprimindo mapas, além dos que já tinha executado para o Governo no tempo do contrato. **Estas litografias estão na seção de Iconografia da Biblioteca Nacional.** Abeleé foi substituído posteriormente por Pedro Vitor Larée. Neste ano Armand Pallière retorna a Bordeus com a família.
- 1833** — Steinmann retorna à Europa.
- 1835** — Steinmann edita na Basileia seu album de vistas "Souvenirs de Rio de Janeiro". No Rio, Larée abandona a oficina sem licença do Governo, para dirigir a que estabeleceu por conta própria na rua Direita nº 20.
- 1853** — Nasce em Porto Alegre Pedro Weingartner um dos pioneiros da gravura em metal.
- 1867** — Aos 14 anos Weingartner começa a trabalhar numa oficina litográfica da capital gaúcha.
- 1875** — Mcdesto Brocos publica seus primeiros trabalhos em "O Mequetrefe", em técnica de xilografia.
- 1876** — Criada a Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional.
- 1879** — São fechadas as oficinas litográficas mantidas pelo Estado.



- 1882 — A cadeira de gravura (medalha) era substituída por uma de xilogravura.  
Neste ano nasce em Florença Carlos Oswald.
- 1887 — Extinta a oficina litográfica do Arquivo Militar, seu material ali existente: máquina, prensa etc.
- 1888 — Reinício dos trabalhos de gravura da Imprensa Nacional.
- 1894 — A gravura estava tão minimizada na Imprensa Nacional que apenas contava para a sua execução com um mestre e dois oficiais, os quais pouco produziram.
- 1900 — Melhoria da situação do atelier de gravura da Imprensa Nacional.
- 1906 — Primeira viagem de Carlos Oswald ao Brasil.
- 1910 — Primeiras litografias de Segall, ainda na Europa.
- 1911 — Incêndio na Imprensa Nacional e colapso dos trabalhos.
- 1913 — Abre o curso de gravura no Liceu de Artes e Ofícios, fundado por Modesto Brocos. Participam da experiência: Carlos Chambelland, Artur Timóteo da Costa, Pedro Bruno, Antonio Matos, Argemiro Cunha, Oswaldo Teixeira, etc.
- 1914 — O Liceu de Artes e Ofícios só tinha uma prensa elétrica de real valor. O material importado foi acabando e tiveram que improvisar.. Chega Carlos Oswald da Europa e realmente organiza o atelier que Brocos fundara. Neste ano participam como alunos: Bernardel Rodolfo e Carlos Chambelland, Artur Timóteo da Costa, Argemiro Cunha, Oswaldo



Teixeira. Carlos Oswald traz consigo grandes coleções de águas-fortes executadas na Europa e passa a dirigir, substituindo Modesto Brocos, a Oficina de Água Forte do Liceu de Artes e Ofícios.

- 1919 — Primeira exposição de Carlos Oswald e alunos do Liceu de Artes e Ofícios.  
Vinda de Goeldi para o Brasil.
- 1920 — É fechada a oficina de gravura do Liceu de Artes e Ofícios.
- 1921 — Primeira exposição de Oswaldo Goeldi no Liceu de Artes e Ofícios.
- 1923 — Chegada de Lasar Segall ao Brasil (já tivera e expusera em 1913 breve estada).  
Oswaldo Goeldi começa a gravar.
- 1924 — Goeldi começa a praticar intensamente a gravura, especialmente a xilogravura.
- 1926 — Primeiras gravuras de Lívio Abramo.
- 1930 — Reaberto o atelier de gravura do Liceu de Artes e Ofícios.
- 1935 — Lívio Abramo participa pela primeira vez de uma mostra coletiva.
- 1937 — H. Steiner matricula-se no Liceu de Artes e Ofícios, onde aprende técnica de gravura com Carlos Oswald (**gravuras de H. Steiner na Biblioteca Nacional**).
- 1940 — Vinda de Leskoschek para o Brasil. Foi professor, na Fundação Getúlio Vargas, de Foyga Ostrower, Ivan Serpa, Edith Behring, Renina Katz, entre outros.



1942 — Primeira pesquisa de gravura de Iberê Camargo com Steiner.

1946 — Carlos Oswald é indicado por Santa Rosa para integrar o corpo docente da Fundação Getúlio Vargas, lecionando água-forte. Leskoschek para lecionar xilogravura. Inscrevem-se como alunos de Carlos Oswald, entre outros: Fayga Ostrower, Anísio Medeiros, Renina Katz e Darel Valença.

1947 — Extinto o curso de gravura da Fundação Getúlio Vargas.

1948 — Novo rumo da gravura de Lívio Abramo.  
Ano da primeira individual de Fayga Ostrower (temas sociais).

1949 — Marcello Grassmann, no Rio, estuda gravura com Henrique Oswald no Liceu de Artes e Ofícios.

1950 — Inauguração, no Rio, da oficina de água-forte do sr. Peter Morris, húngaro de nascimento, com oito prensas trabalhando e Carlos Oswald de Diretor Artístico (Av. Franklin Roosevelt 115). Nesta época ainda não havia na Escola Nacional de Belas Artes um curso de gravura.  
Um dos alunos de Carlos Oswald, Hans Steiner, expõe em Viena e tem vários trabalhos adquiridos pela Escola de Belas Artes de Viena. Tecnicamente nada aprendeu de novo nesta viagem, o que demonstra a eficiência dos cursos cariocas.  
Poty Lazarotto organiza o primeiro curso de gravura do Museu de Arte de São Paulo.  
Fundação do Clube de Gravura de Porto Alegre, por Carlos Scliar, Glenio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Edgar Koetz, Vasco Prado, Glauco Rodrigues, entre outros. Era a confirmação do movimento do realismo social na gravura.

1951 — Sala especial de Lívio Abramo na I Bienal de São Paulo.



- 1952 — Marcello Grassmann conquista o prêmio de Viagem ao Exterior no 1º Salão Nacional de Arte Moderna.  
Fundado o Clube de Gravura do Rio de Janeiro.
- 1953 — José Césio de Regueira Costa, à frente do Departamento de Documentação e Cultura da Prefeitura Municipal de Recife faz publicar um álbum de gravadores populares. É o sintoma da valorização artística destas manifestações primitivas da mais pura arte nordestina.  
As origens da gravura popular nordestina remontam ao ensino jesuítico, da técnica da xilogravura, com intenção catequética. A partir do século XIX esta arte popular, para consumo do povo, desenvolveu-se sobremaneira, transformando-se num suporte originalíssimo de poesia primitiva, para a qual os artesões criavam imagens da mais pura originalidade. Este fenômeno vem sendo estudado pelos historiadores, sociólogos, antropólogos, e de uma certa forma a intromissão desses especialistas tem deturpado a originalidade elementar do gênero. Hoje xilogravadores da literatura de cordel já entram em salões de arte e até ganham prêmios, o que não invalida o levantamento necessário e cada vez mais frequente deste fabulário que constitui um capítulo especial e importante tanto da nossa literatura como da nossa arte.  
Iberê Camargo inaugura o curso de gravura do Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro.  
Primeiros trabalhos de Dionísio Del Santo, um pioneiro da serigrafia artística no Brasil.
- 1957 — Lívio Abramo funda no Paraguai um atelier de gravura do qual resulta um surto novo na prática da gravura naquele país. Fayga recebe o prêmio de melhor gravador nacional na IV Bienal de São Paulo.
- 1958 — Fayga Ostrower conquista para o Brasil o grande prêmio internacional de gravura na XXIX Bienal de Veneza.



- 1959 — Vinda de Friedlander para o Brasil para fundar o atelier de gravura do Museu de Arte Moderna. O curso de Friedlander dura de junho a setembro, quando o mestre retorna à Europa, assumindo a direção do atelier a gravadora Edith Behring, com assistência de Rossini Perez e Ana Leticia.
- 1960 — Fayga Ostrower conquista o grande prêmio no I Certame Interamericano de Gravura em Buenos Aires. Goeldi conquista o 1º Prêmio Internacional de Gravura da Bienal do México. Fundação do Studio de Gravura de São Paulo liderado por Maria Bonomi e Lívio Abramo.
- 1961 — Morte de Oswald Goeldi. O Museu Nacional de Belas Artes expõe 153 obras do artista, de 1927 a 1959. Artur Luiz Piza conquista prêmios de gravura na II Trienal de Grenchen e na IV Exposição Internacional de Ljubljana. Isabel Pons: Melhor gravador Nacional na Bienal de São Paulo. O Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro promove uma exposição da obra gráfica, documentação e bibliografia de Lasar Segall, com cerca de 300 originais.
- 1962 — Gilvan Samico, um dos intérpretes da gravura popular nordestina, é premiado na Bienal de Veneza. Ana Leticia conquista o 1º Prêmio de gravura no Salão Panamericano de Cuba. Isabel Pons: Prêmio Fiat na Bienal de Veneza. Fayga Ostrower participa da sala dos premiados internacionais na Bienal de Veneza.
- 1963 — Orlando da Silva é o idealizador e impressor da editora de gravuras da Sociedade dos Amigos do Museu Nacional de Belas Artes. Ana Leticia ganha o Prix Malraux na Bienal de Paris. Roberto Delamônica ganha o prêmio de melhor gravador Nacional na VII Bienal de São Paulo.



- 1964 — Maria Bonomi tem sala especial no Pavilhão Brasileiro da XXXII Bienal de Veneza.
- 1965 — Fundação do Núcleo de Gravadores de São Paulo, sob a presidência de Isar de Amaral Berlinck. Todo o trabalho de gravura de São Paulo seria concentrado nesta entidade com ramificação em todo o Brasil. Maria Bonomi ganha o prêmio de melhor gravador Nacional na VIII Bienal de São Paulo.
- 1966 — Fayga Ostrower expõe no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro uma seleção de vinte anos de trabalho.
- 1968 — Primeira grande retrospectiva da gravura brasileira, realizada no Museu Histórico Nacional, com cerca de 150 expositores. Organizada por Gean Maria Bittencourt e Francisco Bezerra.
- 1971 — Primeira exposição retrospectiva de Carlos Oswald (obra gravada e desenho).

