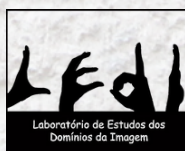


Domínios da Imagem

**ARTE GRAVADA NA 1ª BIENAL DO  
MUSEU DE ARTE MODERNA DE  
SÃO PAULO: ALGUMAS  
OBSERVAÇÕES RELEVANTES**

Paulo Leonel Gomes Vergolino

vol. 17, n. 33. dezembro de 2023





## ARTE GRAVADA NA 1ª BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO: ALGUMAS OBSERVAÇÕES RELEVANTES

*Engraved Art at the 1st Biennial of the São Paulo Museum of Modern Art: some relevant observations*

Paulo Leonel Gomes Vergolino <sup>1</sup>

**Resumo:** Este trabalho se faz necessário em decorrência da rala análise presente em documentos oficiais sobre a presença da técnica da gravura como poética, reconhecida pelo nosso país em 1951, sobretudo acerca de como se deu a participação dos artistas gravadores, alguns com larga experiência àquele momento e outros em início de carreira, e que se mostraram bastante competentes no decorrer dos anos seguintes, vindo a representar com galhardia a poética da gravura. Propõe, também, um olhar aprofundado e pormenorizado sobre o documento, publicado à época, “O catálogo da Primeira Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, que cuida de registrar quem efetivamente participou desse certame basilar. A investigação procurou reunir gravadores estrangeiros e sobretudo brasileiros, demonstrando o respeito conferido pelo grande evento a todos os participantes, independentemente de suas nacionalidades e poéticas elegidas. O maciço ingresso de outras técnicas não eclipsou o conjunto de gravuras apresentadas. Hoje, após 72 anos da Mostra Internacional, e tendo grande importância para o cenário nacional das artes visuais, a gravura continua propondo novos caminhos e abraçando imensos desafios. A Bienal foi apenas mais um degrau vencido na contínua busca por reconhecimento.

**Palavras-chave:** Artes Visuais; Gravura; 1ª Bienal de São Paulo; Cultura; Exposição.

**Abstract:** This work was necessary as a result of the thin analysis present in official documents on the presence of the engraving technique as a poetic recognized by our country in 1951 and, above all, how the participation of engraving artists took place, some with extensive experience at that time and

---

<sup>1</sup> Paulo Leonel Gomes Vergolino é doutor pelo Programa de Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiterana Mackenzie (UPM), em São Paulo, mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e docente pelo Instituto Federal do Pará (IFPA - Campus Óbidos). É autor de “O olhar estrangeiro - a obra gravada de Hans Steiner como recorte-modelo para o resgate da história da gravura no Brasil” e de “Em Nome da Vida: a trajetória internacional do artista-gravador Hans Steiner (1910-1974)”. E-mail: paulo@cultarte.com.br. ORCID: 0000-0002-1727-6834



others in the beginning career and who proved to be quite competent over the following years, coming to represent the poetics of printmaking with gallantry. It also proposes an in-depth and detailed look at the document published at the time, “The catalog of the First Biennial of the Museum of Modern Art of São Paulo”, which takes care of registering who effectively participated in this basic event. The investigation sought to bring together foreign and, above all, Brazilian engravers, demonstrating the respect given by the great event to all participants, regardless of their nationalities and chosen poetics. The massive influx of other techniques did not eclipse the set of engravings presented. Today and after seventy-two years of the international exhibition of great importance for the national visual arts scene, printmaking continues to propose new paths and embrace immense challenges. The Biennial was just another step taken in the continuous search for recognition.

**Keywords:** Visual Arts; Engraving; 1st São Paulo Biennial; Culture; Exhibition.

## INTRODUÇÃO

A 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, realizada em 1951, figura na contemporaneidade como ponto nevrálgico e de convergência basilar para as artes brasileiras. Isso decorre de a Bienal fundar as bases do abstracionismo no país e ser responsável por uma ruptura em relação aos conceitos defendidos à época em relação às artes visuais.

No século XX, o Brasil já havia sido exposto à avassaladora influência que a Semana de Arte Moderna de 1922 produziu. Ainda assim, apesar do pouco tempo transcorrido entre ela e a Bienal, observam-se mudanças substanciais em relação à poética nas artes visuais – irremediáveis e positivas, mesmo que tardias em relação às da Europa.

Nesse sentido, a Semana de 1922 representou o primeiro passo para que a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo ocorresse, sendo esta última considerada um avanço fundamental em direção aos conceitos defendidos



pela arte moderna<sup>2</sup>. A reunião desses dois certames conferiu, ao Brasil, lugar de destaque em relação ao mundo, sempre ávido por novidades que preenchessem, intermitentemente, o inesgotável universo das artes visuais.

O destaque que o nosso país recebeu pelos dois eventos é importante para sua história, pois, como país colonizado, sempre se esmerou para equiparar-se aos grandes centros culturais mundiais, como Paris, Berlim, Londres e Nova York. Haja vista esse cenário, o lugar do Brasil é ainda mais relevante ao se considerar que ele possui a segunda Bienal mais antiga do mundo, mais nova apenas que a de Veneza, que remonta ao século XIX.

### **UM PANORAMA SOBRE A 1ª BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA**

As artes brasileiras de 1922 e 1951 estavam prontas para disputar a atenção mundial. Elas eram produzidas em um contexto no qual o país se tornava uma região cada vez mais urbana e desigual (crescia o embate entre pobres e ricos; brancos e negros; católicos e não católicos; mulheres e homens), e ao mesmo tempo plural, uma vez que, como sociedade complexa, as camadas estavam em franca estratificação, sedimentando-se em um capitalismo algoz e sem válvulas de escape igualitárias. As artes visuais, reflexo de toda a sociedade, acompanhavam esses acontecimentos e, como um espelho, os refletiam.

---

<sup>2</sup> O historiador de arte e crítico Frederico Morais em sua publicação: *Panorama das Artes Plásticas - séculos XIX e XX*, nas páginas 13 e 14, sobre o que defende em relação à arte moderna, postula que: “Assim, da mesma maneira, pode-se assinalar na arte moderna e contemporânea diferentes estados de arte. As passagens da Figura para a Abstração ou do Objeto para o Conceito não resultam da vontade isolada de um artista ou grupo de artistas. Elas indicam iguais avanços e modificações em outros campos da atividade humana – do pensar e do fazer”. Sobre arte moderna é forçoso elencarmos a figura de uma mulher, Anita Malfatti (1889-1964), que como uma artista PcD não se deixou abater por sua deficiência e apresentou ao país de forma inédita, em 1917, no centro de São Paulo, uma mostra francamente ligada às escolas cubista e expressionista europeias.



Sua criação, em 1951, por iniciativa do industrial e mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho<sup>3</sup>, foi o coroamento dos esforços que vinham sendo realizados desde o final dos anos 30 no sentido da promoção da arte moderna no Brasil. A Bienal foi, também, um instrumento de cosmopolitização da nossa criação artística. Lourival Gomes Machado<sup>4</sup> escreveu na apresentação em catálogo da I Bienal: “Colocar a arte moderna no Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência a Veneza: longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e também como um estímulo encorajador”. (MORAIS, 1991, p. 87-88)

A Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) realizou-se no local onde hoje funciona o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Para que isso ocorresse, procedeu-se à demolição do antigo Belvedere Trianon, localizado na Avenida Paulista, em São Paulo. A organização reuniu 1.854 obras de arte de 25 países e 729 artistas, em 5.000 m<sup>2</sup>. Para o vernissage, acorreram a fina flor da elite cafeeira paulistana da época e uma expressiva parcela da população local. Ao final do certame, que

---

<sup>3</sup> Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho (1898-1977), também conhecido como Ciccillo Matarazzo, foi um industrial, político e influente mecenas ítalo-brasileiro. Era filho de Andrea Matarazzo e sobrinho do conde Francesco Matarazzo. Diretor de grandes e diversificadas empresas na cidade de São Paulo, considerado um dos grandes incentivadores das artes no Brasil, fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) e a Bienal Internacional de São Paulo (1951). Francisco Matarazzo também apoiou a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC).

<sup>4</sup> Lourival Gomes Machado (1917-1967) foi um crítico e historiador de Arte, professor, cientista político e jornalista. Em 1930, transfere-se para São Paulo e ingressa no curso de Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. Em 1941, participa como cofundador da Revista *Clima*, com a pretensão de contribuir com a renovação do pensamento crítico para artes visuais, teatro, cinema e literatura. Entre outras relevantes publicações dele estão: *Retrato da Arte Moderna no Brasil* (1947); *Teorias do Barroco* (1953) e *Reconquista de Congonhas* (1960). Foi crítico convidado da *Folha da Manhã* (1942) e redator de política internacional de *O Estado de S. Paulo* (1946), diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM-SP (1949) e diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU/USP (1961-1962). Em 1951, foi o diretor artístico da 1ª Bienal de São Paulo.



durou de 20 de outubro a 23 de dezembro de 1951, estima-se que tenha comparecido um público em torno de 70 mil a 100 mil pessoas.

**Imagem 1** - Pavilhão da 1ª Bienal de Arte Moderna de São Paulo, em 1951 (projeto dos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello)



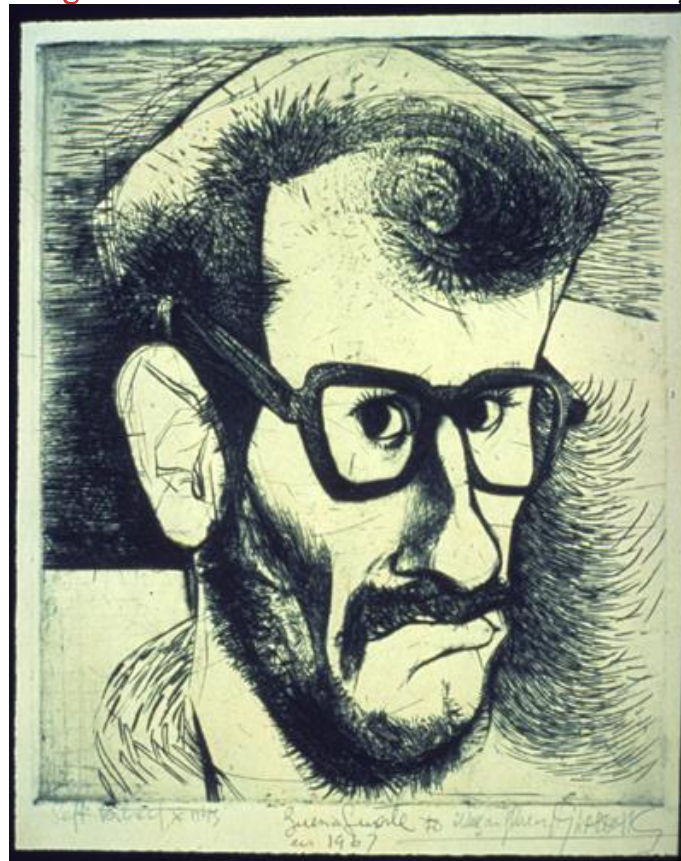
**Fonte** - Acervo: Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo

Considerada uma técnica clássica e sempre presente entre as representantes mais ricas da arte – isto é, a pintura e a escultura –, a gravura também fez sua entrada triunfal na Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que é considerada o ponto de partida das artes visuais mundiais em larga escala. Muitos dos 25 países presentes no evento contribuíram com conjuntos de gravuras em suas exposições, o que reforça a convicção da importância desta técnica como um reflexo da preferência dos artistas convidados. É o caso dos Estados Unidos, em cujo catálogo figuram dez artistas gravadores selecionados.



No conjunto de gravuras levado pelos Estados Unidos à Bienal, há três artistas estrangeiros: Frederico Castellon (Espanha); Maurício Lasansky<sup>5</sup> (Argentina) e Boris Margo (Ucrânia), cada um contribuindo com três obras. Para ilustrar a produção deles, apresentamos uma obra de Lasansky, que é um autorretrato.

**Imagem 2** - Autorretrato de Maurício Lasansky



**Fonte** - Acervo Galeria Lasansky (Iowa, EUA)

---

<sup>5</sup> Maurício Lieb Lasansky (1914-2012) foi artista gravador, desenhista e professor nascido em Buenos Aires. Formado pela Escola Superior de Artes da Argentina em 1936, com apenas 22 anos de idade, foi nomeado diretor da Escola Livre de Belas Artes de Córdoba no mesmo ano. Mudou-se definitivamente para os Estados Unidos em 1945, tornando-se cidadão americano e naturalizando-se em 1952. Estabeleceu-se no estado americano de Iowa, assumindo o departamento de gravura da Escola de História e Arte da Universidade de Iowa, em 1945. Recebeu uma quantidade expressiva de prêmios, distinções e honrarias nos seus muitos anos de atuação como professor gravador em regiões como Estados Unidos, Europa e América do Sul. Lasansky possui trabalhos nos acervos de museus e/ou embaixadas nos seguintes países: Argentina, Austrália, Alemanha, Itália, México, Espanha e Estados Unidos. O artista realizou individuais em cerca de 35 países, e seu trabalho pode ser visto em cerca de 140 museus e/ou coleções públicas pelo mundo. Informações adicionais disponíveis em: [http://www.lasanskyart.com/art/print\\_index.shtml](http://www.lasanskyart.com/art/print_index.shtml).



Como uma técnica considerada clássica no ensino formal das ditas belas-  
artes, a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo promoveu uma  
premiação dentro da poética da gravura, assim como incluiu como premiadas  
as técnicas de pintura, escultura, arquitetura, desenho, cerâmica e música. O  
valor recolhido para a gravura foi cedido por oito empresas, e os artistas  
contemplados, entre estrangeiros e brasileiros, tinham a obrigação de ceder  
suas obras ao acervo da Bienal.

Porém faz-se fundamental, antes de mais nada, destacar que a relevância  
conseguida pela técnica da gravura de arte, nos anos 1950 em terras  
brasileiras, deu-se após um árduo caminho em busca de reconhecimento. Este  
só foi possível graças à produção fundamental de artistas-gravadores  
pioneiros, tais como Carlos Oswald (1882-1971) Pedro Weingärtner (1853-  
1929), Lasar Segall (1889-1957), Lívio Abramo (1903-1993) e Oswaldo Goeldi  
(1895-1961), entre outros, atuando em seu ensino e, conseqüentemente,  
difusão da técnica. Eles lutaram bravamente em favor da gravura e venceram  
preconceitos relativos à sua própria reprodutibilidade e, portanto, baixos  
custos em relação à sua comercialização, desconhecimento da própria  
população nacional, que confundia gravura com desenho, dificuldades na  
produção de impressões, uma vez que a técnica requer certo tipo de  
equipamento especial para a sua realização, dentre outros inúmeros desafios.

Fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, tornava-se  
imperativo um encontro internacional periódico de Artes  
Plásticas na nossa capital. A primeira Bienal é a concretização  
desse objetivo e evidencia que São Paulo e o Brasil estão à  
altura de promoverem com êxito, de dois em dois anos, este  
Festival Internacional de Arte. É feliz coincidência o fato de a I  
Bienal, inaugurada neste ano, permitir que a segunda se  
realize por ocasião do quarto centenário da fundação da  
cidade. (SOBRINHO, 1951, p. 13)





A Bienal paulistana instalou-se em uma região considerada nobre na cidade, com vista privilegiada, pois está localizada em um platô conhecido, pelos historiadores, como o Alto do Caaguaçu (nomenclatura indígena para “morro alto”). Assim, a Bienal já nascia nobre, elitista e inovadora. Com a pretensão de expor o melhor da produção moderna mundial, não poupou esforços, inclusive financeiros, para sedimentar-se no coração da cidade de São Paulo, e conseqüentemente no do Brasil, como o maior evento de artes visuais do país, título que mantém até hoje.

Pela primeira vez, o cidadão comum, sem precisar deixar o país, tinha acesso a originais de Pablo Picasso (1881-1973), como a bombástica *Guernica*, obra cubista e surrealista de grandes dimensões (óleo sobre tela, 3,49 m por 7,77 m, de 1937), presente hoje no Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madri, na Espanha. Foi possível presenciar, ainda, outros grandes artistas, como Giorgio Morandi, Carlo Carrá, Ben Nicholson, John Tunnard, Paul Delvaux, Iwami Furusawa, Sophie H. Tasuber Arp, Marc Mendelson e Max Bill (com a obra *Unidade tripartida*, de 1948-1949, vencedora na categoria escultura).

A Bienal deu a oportunidade, para a população comum, de ver obras de arte *in loco*, processo tão defendido pelos museus até a contemporaneidade, o que era muito difícil naquela época. Nada suplantaria a visita a um espaço expositivo recheado de originais. Tratou-se de uma experiência única e de indiscutível qualidade. Junto de toda essa “festa para os olhos”, a gravura de arte mundial disputava a atenção do visitante e mantinha-se firme, em um caminho inabalável em busca de reconhecimento.

Defendemos que, à parte da justa e acertada premiação aos gravadores, estava em voga o debate relativo à história de luta da gravura de arte no Brasil, fundada no início do século XX, pelas mãos de precursores como Carlos



Oswald, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo e Lasar Segall, os três últimos figurando, à página 48 do catálogo da Bienal, como artistas convidados.

Parece claro que, quando da realização da Bienal, a gravura brasileira chegava ao topo de sua carreira e reconhecimento como técnica, sedimentada nos meios formais do ensino de belas-artes do Brasil nos anos 1950. Ainda assim, a imensa parcela da população do país naquela época, desacostumada a vivenciar artes visuais em seu cotidiano, confundia gravura e desenho, considerando-as duas técnicas iguais.

Em meio a esse projeto cultural em um país que começaria a galgar novos horizontes com a fundação de Brasília, 10 anos depois, não se pode deixar de mencionar a força adquirida, por meio da Bienal Internacional, pela arte moderna, seguida das artes conceitual e experimental. O cabo de guerra iniciado entre acadêmicos e modernos pendia francamente para o lado dos últimos. As artes visuais rendiam homenagem a quem nelas acreditava, como o pintor dadaísta, escultor e poeta francês Marcel Duchamp (1887-1968), enfocando menos na técnica e muito mais, senão totalmente, no conceito.

Vivíamos, e vivemos, em um país desigual, no qual o ensino formal de arte ainda era elitista, mal distribuído entre as capitais brasileiras. Quando se pensava na vanguarda das artes visuais, o único eixo de atuação possível era Rio-São Paulo, a despeito da riqueza artística das demais regiões do país. Portanto, nomear um artista precursor fora desse eixo era dar visibilidade às demais produções culturais do Brasil, caso do desenhista, pintor, professor e gravador teuto-brasileiro Pedro Weingärtner, que, no sul do país, já produzia gravuras de arte datadas de 1910.

A arte moderna correspondia perfeitamente aos anseios de um país que crescia em um momento histórico, reconhecido pelos historiadores como “Era de Ouro”. Tal período havia sido ofuscado pelo farol dos artistas e literatos de



1922, e carecia de novidades. Nesse sentido, a arte moderna livra os artistas da impertinente arte acadêmica, que não se sustentava mais no pós-guerra.

Afinal, havia apenas 5 anos que a Segunda Grande Guerra tinha acabado, fazendo surgir no mundo uma necessidade de novos horizontes políticos (reivindicando eleições democráticas e promulgando uma nova Constituição), sociais (explosão urbanística, industrialização e expansão dos meios de comunicação) e culturais (inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, e do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em 1947, bem como a realização da Bienal).

Quando as pessoas falam a respeito de “Arte Moderna”, usualmente pensam num tipo de arte que rompeu de todo com as tradições do passado e tenta fazer coisas que nenhum artista sequer sonharia realizar nos tempos antigos. Alguns gostam da ideia de progresso e acreditam que também a arte deve acompanhar a marcha do tempo. Outros preferem o chavão “ah, os bons velhos tempos” e acham que a arte moderna está completamente errada. Contudo sabemos que a situação é realmente mais complexa e que a arte moderna, não menos que a arte antiga, surgiu em resposta a certos problemas bem definidos. Os que deploram o rompimento com a tradição teriam que remontar tempos anteriores à Revolução Francesa de 1789, e poucos achariam isso possível. (GOMBRICH, 2015, p. 557)

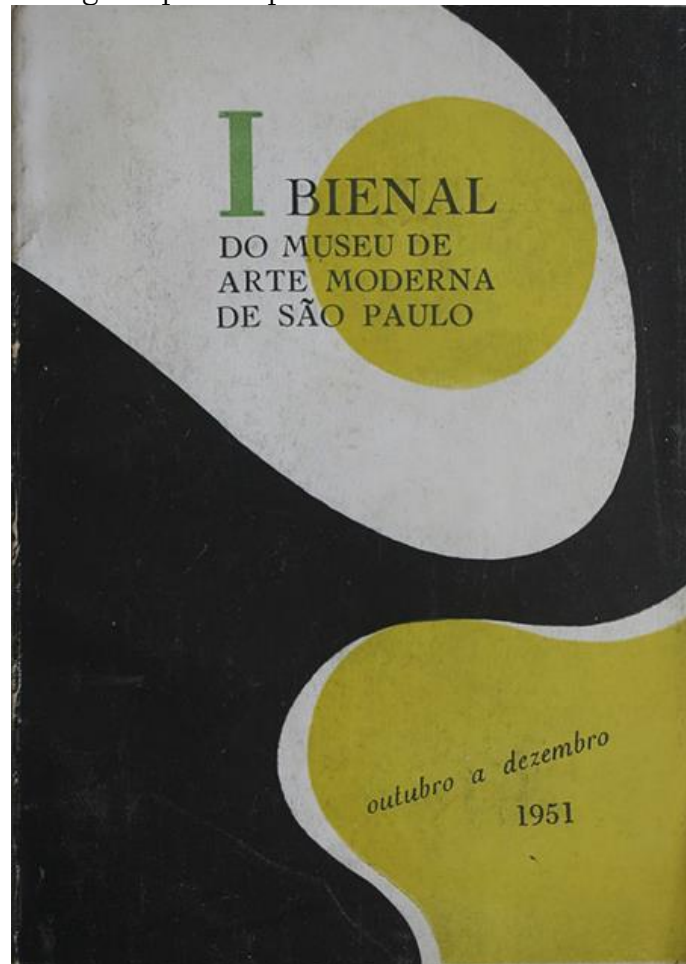
## **O CATÁLOGO DA BIENAL: HIERARQUIAS ENTRE AS TÉCNICAS ARTÍSTICAS**

O catálogo da Bienal é uma publicação composta por 234 páginas, além do encarte de ilustrações em preto e branco. Nesta e nas próximas seções, ordenamos a argumentação de modo a refletir a organização do catálogo. Além disso, com vistas a proporcionar ao leitor uma maior compreensão da publicação, apresentaremos alguns elementos da organização antes de passarmos às informações sobre as gravuras.



De início, observam-se, no catálogo, três textos de abertura: o primeiro ficou a cargo de Simões Filho (Ministério da Educação e Saúde); o segundo coube ao industrial e mecenas Ciccillo Matarazzo; e o terceiro é do historiador e crítico de arte Lourival Gomes Machado, que, como profissional de larga experiência, não poupou esforços para apresentar ao leitor todo o intrincado e moroso processo de organização de uma mostra gigantesca, que culminou com a efetiva abertura da Bienal Internacional.

**Imagem 3** - Catálogo impresso para a 1ª Bienal Internacional de São Paulo



**Fonte** - Coleção do pesquisador



Chama-nos a atenção, na organização do catálogo, a reconhecida e perpetuada hierarquização das técnicas em artes visuais: em primeiro lugar, a pintura, com três representantes brasileiros; em segundo lugar, a escultura, com outros três representantes; e em terceiro lugar, a gravura, com dois representantes: Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo.

Machado (1951, p. 18-19) esclarece que havia um “núcleo central da exposição”, constituído pelas seções de pintura, escultura e gravura, especialmente pensadas para tratar das obras dos artistas nacionais, além das 21 representações estrangeiras que compareceriam ao evento.

Depois dos textos de abertura do catálogo, seguem-se as apresentações formais do ministro, do presidente da Bienal e de seu diretor artístico.

Na sequência estão as “Normas Gerais” presentes no regulamento do certame, segundo o qual o prêmio concedido para a gravura era menor do que o para as cadeiras de pintura e escultura – ao menos, os valores para gravador estrangeiro e nacional eram compatíveis entre si.

Há, então, as regras para exposição internacional de arquitetura, festival internacional de cinema e concurso de composição musical.

Lívio Abramo fazia parte do júri, como delegado do presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Assim, tendo em vista que o artista dispunha de profundo conhecimento sobre a gravura, a técnica tinha um representante excelente na Bienal, o que garantiria a ela que fosse lembrada pelos anos que se seguiram.

Aos 48 anos, sendo um artista experiente na área da gravura, Lívio Abramo certamente intercedeu por essa técnica durante a Bienal. Seria leviano afirmar que não houve minimamente um aconselhamento e/ou qualquer tomada de posição do artista em questão e em relação à direção e à realização do certame no que tange à área da gravura de arte brasileira.



Lívio pertencia, à época, a uma casta ainda pequena de gravadores; muitos se conheciam e se respeitavam mutuamente; portanto, é natural que houvesse forte vontade do conselho e da direção da instituição, da qual o gravador fazia parte, para que se abrisse espaço à técnica da gravura no evento em questão.

**Imagem 4** - Cartaz da 1ª Bienal Internacional de São Paulo<sup>6</sup>



**Fonte** - Coleção particular

Sabe-se, por exemplo, que nem todas as normas museológicas de segurança foram cumpridas à risca, mesmo em se tratando de um evento de

---

<sup>6</sup> O catálogo da Bienal Internacional de São Paulo informa que Antônio Maluf (1926-2005), vencedor na categoria cartaz, utilizou o pseudônimo Milo 106. Segundo o texto da página 36, “pelas qualidades fundamentais [...] que o diferenciam dos demais, não obstante as deficiências de ordem secundária que apresenta”.



tamanha envergadura. Há algumas fotografias da época que mostram esculturas originais sendo carregadas à mão para o interior dos salões, o que representa uma transgressão às normas internacionais museológicas. Por outro lado, verificam-se focos de profissionalismo no catálogo ora em análise, no qual está dito, ao visitante comum, como foram tratadas as fichas técnicas das obras de arte apresentadas, inclusive as da gravura.

Quando não haja outras indicações, entende-se que as pinturas são em óleo sobre tela. Havendo algumas delegações remetido na mesma relação as gravuras e os desenhos, são eles arrolados juntos na presente lista de obras. Sempre que possível os desenhos vão indicados por “d” e as gravuras por “g”. Os desenhos são, salvo indicação em contrário, a lápis sobre papel. (SÃO PAULO, 1951, p. 43)

Deste excerto depreende-se que gravura e desenho eram tratados como técnicas de naturezas diferentes e que, portanto, não podiam ser confundidas. No entanto, houve, segundo a direção do evento, a vinda de trabalhos sem fichas técnicas aprofundadas, o que dificultou o entendimento global dos conjuntos.

O uso de “sempre que possível” comprova que a produção do evento não reconheceu com certeza todos os grupamentos de obras de arte que participaram da exposição. Em relação aos desenhos, percebe-se que são, em sua maioria, sobre papel e que a organização da Bienal se deu ao trabalho de indicar a matriz de desenhos realizados sobre outras bases.

Em relação às medidas das esculturas, a organização do evento esclarece que delas “menciona-se apenas a altura” (I BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1951, p. 43). Atitudes como essa deixam a desejar no que se espera das informações sobre objetos tridimensionais presentes no acervo de museus e/ou exposições de arte. Para esses elementos, hoje, é obrigatória a informação de altura, largura e profundidade.



O catálogo da Bienal conta com uma extensa relação de artistas brasileiros e estrangeiros selecionados para a participação no evento, dispostos em uma seção denominada “Artistas admitidos pelo júri”. A importância dada a cada um deles comprova que se manteve a mencionada hierarquia entre as técnicas artísticas, envolvendo a pintura, a escultura e a gravura (vista no mesmo nível do desenho). Entre esses artistas estão os que se expressavam por meio de mais de uma técnica, o que requereu deles a escolha por uma, a depender de sua preferência, para figurar na exposição e no catálogo.

Um nome no conjunto de pintores chama a atenção: Henrique Carlos Bicalho Oswald (1918-1965), filho do mestre gravador Carlos Oswald. Como se lê à página 45 do catálogo, Henrique Oswald prefere se juntar à equipe da pintura, e não à da gravura. O fato de eleger a pintura na Bienal é curioso, pois, até onde é possível saber, a gravura era a técnica base de seu ofício, haja vista que, em 1947, ele atuava como professor da técnica de gravura no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro em substituição a seu pai, que por muitos anos exerceu o ofício na mesma instituição.

O talento de Henrique Oswald como gravador foi premiado em 1948, no Salão Nacional de Belas Artes, como consequência de seu empenho e da maturidade de sua gravura. O artista admirava sobremaneira tal técnica e, segundo sua biografia, retomou o ofício de gravador-professor de 1959 a 1965, quando se fixou em Salvador, na Bahia, como livre-docente da cadeira de gravura de talho-doce, água-forte e xilografia da Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia (UFBA).

Toda a história dele com a gravura torna ainda mais inusitada sua escolha pela pintura como representante de sua obra para um evento da relevância da Bienal. Talvez, ao optar pela pintura, o artista almejasse uma premiação maior, já que os valores eram diferentes para cada técnica. Porém,





não há indícios que levem a alguma certeza sobre o assunto. Não existem, também, reproduções de sua obra na Bienal.

## **HIERARQUIAS DE GÊNERO NO CATÁLOGO DA BIENAL**

Quanto à seção de gravura, reunida à técnica do desenho como equivalentes, foram escolhidos 33 nomes, entre homens e mulheres. No entanto, o número masculino supera o feminino em todas as categorias artísticas, o que reflete a dominância masculina nas artes nos anos 1950.

A concorrência na Bienal se deu entre artistas homens, havendo uma única exceção: a homenagem à escultora mineira Maria Martins (1894-1973), na página 48, como artista brasileira convidada. Ainda assim, o catálogo não se preocupa em divulgar o sobrenome dela.

Pelo visto, por muito tempo o papel da mulher, na seara das artes plásticas, não foi o de protagonista. Isso ocorre não pela falta de brilhantismo e tenacidade das mulheres, mas porque o que sempre existiu foi um apagamento do ofício feminino nas artes visuais em favor da classe masculina, aceita como profissional.

Cabia às mulheres, a classe silenciada, se conformarem com certas decisões, muitas vezes arbitrárias, que partiam do alto escalão em direção às instituições voltadas ao ensino formal das belas-artes. Exemplo disso é a alcunha de “artistas amadoras” que perseguia as mulheres, nos meios de comunicação, ao final do século XIX e início do século XX. Felizmente, esse tipo de tratamento foi se tornando insustentável a partir de um esforço contínuo das próprias mulheres em conquistar um espaço que, por muitos anos, lhes foi negado.



Defendemos que as belas-artes (ou mesmo as artes aplicadas e/ou outras concepções contemporâneas intituladas “artes conceituais”, a partir dos anos 1960) sempre foram “morada” de qualquer ser humano francamente sensível, independentemente de sexo, raça, posição social ou religião.

É no exercício dialógico com as obras de arte, por meio das narrativas e da estética, que podemos apreender a sua historicidade, compreender o movimento processual da história e estabelecer possíveis interpretações. Obras de arte são, sim, fruto do seu tempo, e, independentemente de quando foram produzidas, elas ainda têm muito a nos dizer. (CHARTIER, 1990, p. 12)

Na relação que o catálogo faz de gravadores e desenhistas participantes da Bienal, uma artista se destaca: Fayga Ostrower (1920-2001), pintora, ilustradora, desenhista, teórica da arte, professora e gravadora polonesa radicada no Rio de Janeiro. Ela inicia seu caminho como artista em 1934, quando se casa e se muda para o Brasil. Em 1943, recebe menção honrosa no afamado Salão Paulista de Belas Artes, dando início a uma carreira promissora, grande parte na área da gravura.

Fayga dividia-se entre o casamento, a atenção aos dois filhos e a sua obra. Seu percurso sempre foi de uma verdade cativante e, mesmo seguindo uma carreira árdua, que logo deixou a gravura com características figurativas, não tardou a embarcar em uma poética totalmente abstrata, por mais que lhe dissessem para fazer o contrário. Seu trabalho é um verdadeiro exemplo de talento e persistência naquilo em que se acredita. Em 1950, já era cultora da arte abstrata, e desse meio não se distanciou mais.

Em 1951, a artista e seu marido se naturalizam brasileiros. O trabalho dela apresentava uma categoria e um exercício composicional para a arte abstrata a que raramente se pode equiparar. Isso coloca Fayga em um patamar invulgar entre nossos melhores gravadores.



Em 1957, é laureada com o grande prêmio nacional de gravura na Bienal Internacional de São Paulo e, em 1958, ganha uma nova grande premiação: o prêmio internacional de gravura na XXIX Bienal de Veneza.

Em meados dos anos 1950, Fayga passa a conceber a arte como puramente linguagem e espaço, acrescentando que, ao ter compreendido Cézanne, compreendera o Cubismo... que dele adviera, apesar de ela mesma nunca ter se tornado cubista... E que, no impasse a que havia chegado, Cézanne trouxera a solução. E esta compreensão a levou diretamente para a arte abstrata. (GEIGER, 2006, p. 8)

### **NOTÓRIOS GRAVADORES NA 1ª BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO**

No conjunto dos gravadores apresentados pelo catálogo da Bienal, alguns artistas têm de ser mencionados, pois, por meio do desenvolvimento longo de suas poéticas, compunham irrefutáveis exemplos do melhor da nossa gravura.

Esses artistas são Marcello Grassmann (1925-2013), certamente um dos maiores exemplos de gravura expressionista brasileira; o alemão Karl Heins Hansen (1915-1978), que posteriormente passa a assinar Hansen-Bahia, direcionando quase toda sua obra a uma homenagem ao estado baiano e à sua população; Poty Lazzarotto (1924-1998), que participou da Bienal com apenas 27 anos; Aldemir Martins (1922-2006), cearense que escolhe São Paulo como local para desenvolver e dar continuidade à sua magnífica obra; Manoel Martins (1911-1979), que inicia sua carreira como ourives, para então ingressar na seara das artes visuais; Caciporé Torres (1935-), que possui um trabalho relevante no terreno da escultura e é um gravador pouco resgatado, mas que apresenta uma gravura e uma ilustração de grande qualidade; e, por fim, o



pintor, desenhista, caricaturista, ilustrador, gravador e militar carioca Fortunato Câmara de Oliveira (1916-2004).

Fortunato, quando da realização da Bienal, tinha 35 anos e havia sido discípulo de mestre Oswaldo Goeldi na década de 1940. Isso se reflete na xilogravura do aluno, que apresentava certa dramaticidade por influência de Goeldi. No trabalho de Fortunato percebe-se o total domínio das goivas e dos buris na luz e sombra da obra reproduzida na Imagem 5, uma vez que o ponto de atração da gravura é justamente o desenrolar da briga de galo em uma visão de cima para baixo.

Em complemento à atuação como artista, Fortunato, que era piloto de combate, fazia ilustrações sobre a carreira militar, sem se limitar a ela. O artista também desenvolveu trabalhos como ilustrador para assuntos relativos às artes visuais, contribuindo com seu traço para capas de livros infantis e didáticos.

Ele ainda produziu charges e um livro sobre o aeronauta Santos Dumont (1873-1932). Entre seus marcos notáveis está a criação da insígnia do primeiro grupo de aviação de caça – pertencente à corporação da Força Aérea Brasileira (FAB) –, intitulado “Senta a Pua!”, datado de 18 de dezembro de 1943.

Em 1948, Fortunato muda-se para Porto Alegre e, como artista da gravura e de ilustração, conseqüentemente passa a ter contato com os participantes do Clube de Gravura de Porto Alegre<sup>7</sup>, capitaneado pelo

---

<sup>7</sup> O Clube de Gravura de Porto Alegre foi um grupo de artistas-gravadores localizado no Rio Grande do Sul e formado na década de 1950. O grupo obteve importante participação na renovação das artes gráficas do estado, com repercussão nacional. Estava ligado aos preceitos do realismo socialista e foi inspirado no *Taller* de Gráfica Popular do México (TGP, ou ateliê mexicano de gravura), fundado em 1937 pelo artista mexicano Leopoldo Méndez (1902-1969), então diretor da Oficina Gráfica Popular (1937-1952). Segundo Linhares e Padilha e Perigo (2021), o grupo “estava ativo até o ano de 2018, sendo provavelmente o coletivo artístico mais duradouro da América Latina e provavelmente se mantendo ativo até 2020. Seu endereço até o momento desta investigação é localizado na Rua Dr. M. Villada 46, bairro Doctores, na Cidade do México”.



desenhista, pintor e gravador Carlos Scliar (1920-2001), com quem mantinha amizade.

Essa atuação colaborou para que expusesse, na Bienal Internacional de São Paulo, a gravura intitulada *Rinha* (Imagem 5), bastante alinhada aos preceitos do Clube de Gravura, que estava menos interessado em estéticas importadas e mais afeito a temas próximos à realidade da população brasileira. O Clube dava foco sobretudo à realidade local, profundamente comprometido com os preceitos defendidos pelo realismo socialista.

**Imagem 5 - Rinha**



**Fonte -** Coleção do pesquisador

O precursor Lasar Segall contribui, à página 53, com nove trabalhos. Não há indicação se eles poderiam se tratar de gravuras. No conjunto apresentado, há somente uma indicação clara à obra *Condenados*, de 1950-1951, que é posta como um “Tríptico”. Segall não se encontra na relação de pintores aceitos para a Bienal Internacional de São Paulo, figurando apenas



no conjunto de artistas brasileiros convidados, na página 48. Uma única outra obra, que está presente na exposição com o texto “Figura da série - O mangue”, pode ter sido um desenho dele.

Segall faz parte do raro conjunto de gravadores que, em 1921, contribuiu para a história da gravura, com a publicação do álbum *Litografias Bübüe*. O envolvimento do artista com tal técnica vinha de antes, já que, em 1919, ele e outros expressionistas alemães, como Otto Dix (1891-1969), fundam o *Dresdner Sezession Gruppe*. Além disso, um ano antes, também na Alemanha, Segall publica o álbum intitulado *Uma criatura dócil*, de 1918, baseado na obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821-1881), com cinco litografias.

Segall figura como um ponto luminoso e central para se compreender a influência de artistas estrangeiros na história da gravura no Brasil, porque é notável sua expressão artística por meio de litogravuras, calcogravuras e xilogravuras. Apesar disso, assim como acontece com Oswald, ele privilegia a pintura, e não a gravura, para representá-lo na Bienal, seguindo os preceitos aceitos pelas belas-artes.

É fundamental destacar que Segall é mais um artista que escolhe o Brasil para dar continuidade à sua obra. Muda-se definitivamente para São Paulo em 1923.

### **LÍVIO ABRAMO E OSWALDO GOELDI: DOIS EXPOENTES DA GRAVURA NACIONAL**

A Bienal Internacional de São Paulo oferece uma visibilidade única, em seus salões, para dois grandes representantes da gravura nacional, que são Lívio Abramo e Oswald Goeldi. A seguir, um pouco da biografia dos artistas e de sua participação no evento.



A Bienal delimitou uma sala especial para os trabalhos do gravador, desenhista, ilustrador e pintor Lívio Abramo. A composição da sala ficou a cargo do arquiteto carioca Oscar Niemeyer (1907-2012). Para a seleção das obras do autor, foram pensadas uma pintura (aquarela), desenhos e gravuras. Todos os trabalhos, nas suas diversas técnicas, estavam datados de 1935 a 1951, sendo divididos em conjuntos de linóleos, bicos de pena, litogravuras e xilogravuras.

Ao todo, no catálogo figuraram 42 obras de Lívio Abramo, e a publicação os divide apenas em conjuntos de xilogravuras e desenhos, sem mais esclarecimentos. Alguns apresentam a técnica, outros não; o tamanho das obras também não é divulgado, apenas os anos de produção de cada uma.

Apesar de haver, em todo o catálogo da Bienal, fichas técnicas falhas, a divulgação do trabalho de grande referência dentro da área da gravura demonstra a importância dada ao artista pelo certame, bem como à técnica da qual ele fazia uso. É relevante destacar, inclusive, o reconhecimento dado ao trabalho árduo e devotado à gravura como o executado por Lívio Abramo. Pensar em uma sala para essa técnica é manter a poética em foco, em um alto patamar conquistado a duras penas ao longo dos anos, nos quais, intermitentemente, se buscou a aceitação da gravura.

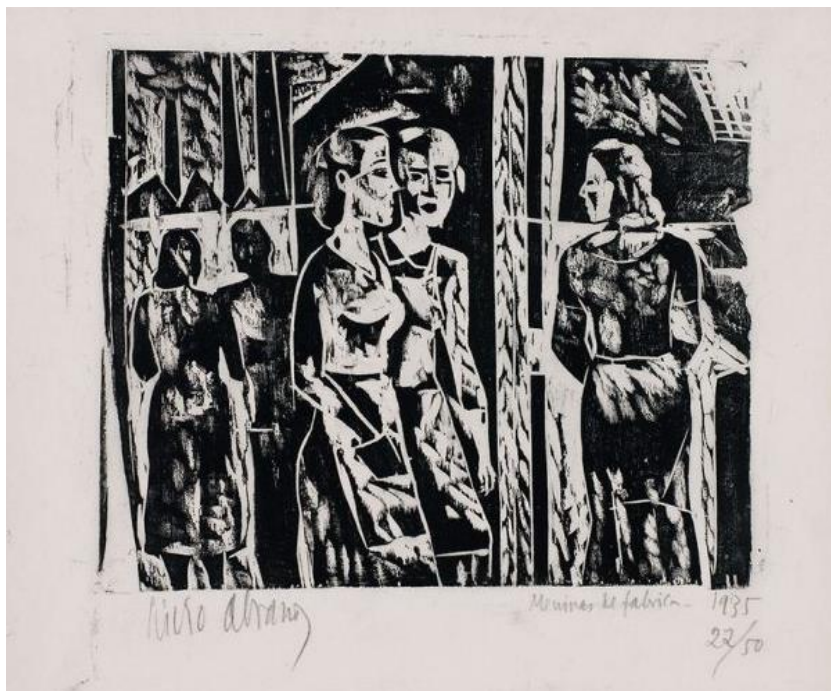
O trabalho intitulado *Meninas de Fábrica*, de 1935, reproduzido na Imagem 6, estava na relação apresentada por Lívio Abramo na sala pensada em sua homenagem. Parece que, pela primeira vez, esse tão relevante conjunto abriu-se ao alcance de público tão vasto e diferenciado.

A obra *Meninas de Fábrica* é análoga a algumas apresentadas por artistas expressionistas do início do século XX: Otto Mueller (1874-1930), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Max Hermann Pechstein (1881-1955), Erich Heckel (1883-1970), Kal Schmidt Rottluff (1884-1976), Emil Nolde (1867-1956) e o incensado Edvard Munch (1863-1944). A relação com os outros



artistas se verifica nos cortes impactantes no lenho, com a presença viva das regiões de luz e sombra, e o detalhe do encavo, que deixa perceber o corte preciso na madeira, fazendo-se uso, por vezes, dos veios da madeira como recurso gráfico e visual diferenciados.

**Imagem 6** - Meninas de fábrica



**Fonte** - Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)

A aparência deixada pelo trabalho do buril e da goiva em *Meninas de Fábrica* é a mesma que caracteriza os trabalhos de muitos dos gravadores aqui citados. Isso prova a influência da gravura expressionista alemã na poética de Lívio Abramo.

Em 1929, perambulando pelas ruas e avenidas de São Paulo, em busca de emprego, entra em uma sala sem saber o que esperar. Lá, acontece um evento que iria orientar todo seu trabalho: uma exposição de gravuras expressionistas alemãs. Os gritos de dor, a paixão e a intensidade das peças despertam





a atenção do paulista. Inspirado com tudo aquilo, chega em casa e produz sua primeira xilogravura, utilizando como ferramenta nada mais do que uma gilete. (AGÊNCIA PAPOCA, 2021)

Lívio Abramo receberia, no mesmo ano em que ocorreu a Bienal, o prêmio “Viagem ao exterior”, concedido pelo Salão Nacional de Belas Artes. Por essa razão, o artista foi à Europa o começou a frequentar o ateliê de Stanley William Hayter (1901-1988), artista inglês que figura no catálogo da Bienal Internacional como colega gravador, na página 47 da publicação. Nesse período, o brasileiro aperfeiçoa sua técnica da calcogravura.

Como um artista que se expressa por meio da gravura desde 1926, Lívio Abramo figura como um dos maiores expoentes da gravura paulista, elevando, a partir de sua obra, a gravura brasileira ao patamar de qualidade em que ela se encontra até hoje.

Nas páginas 56 e 57 do catálogo da Bienal encontram-se xilogravuras de Oswaldo Goeldi, premiado como melhor artista gravador daquela época. São gravuras datadas de 1937 a 1951, somando 46. Essa expressiva mostra dos trabalhos de Goeldi, que era desenhista, gravador e professor, mostra um expoente dos artistas circulantes no eixo Rio-São Paulo.

As gravuras de Goeldi expostas na Bienal estavam dispostas, no catálogo, de maneira não cronológica, uma vez que há trabalhos das décadas de 1930, 1940 e 1950 reunidos de maneira aleatória. Além disso, todas as gravuras foram feitas na madeira, como mostra o excerto a seguir: “Todos os trabalhos são gravados em madeira, em preto e branco ou cores. Concorro a todos os prêmios. Autorizo reproduções para qualquer fim. Todas as estampas são tiradas à mão e em legítimo papel japonês”. (I BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1951, p. 57)

Na Bienal, mestre Goeldi foi surpreendido com a premiação. Já como artista de longa e profícua carreira na área da gravura, trouxe para esta



técnica o esforço de um profissional profundamente comprometido com a causa das artes visuais, sobretudo com a gravura brasileira. À época da premiação, ele expressou sua felicidade acerca da honraria: “Que surpresa foi a minha ao receber a notícia de tão alta distinção, com 65 anos fora da moda e ainda premiado. Parece um sonho! É verdade que sempre acreditei em contos de fadas”. (GOELDI, 2020, p. 87)

De forma humilde e até tímida, Goeldi passou com desenvoltura pelos meandros da xilogravura, da qual se tornou mestre.

O homem brasileiro popular e trabalhador estava em seu foco, e a natureza nunca fugiu de sua admiração. Goeldi foi um artista expressionista em uma época em que não havia, no país, entendimento sobre o movimento. Por isso, seu trabalho circulou apenas nos meios específicos das artes visuais, principalmente entre aqueles que admiravam a gravura. Com algumas honrosas exceções, seu trabalho era denso, dramático e bastante afinado às gravuras expressionistas alemãs. Conseqüentemente, em sua época, nunca atingiu a grande massa.

O trabalho exposto na Imagem 7, *Geleiros*, esteve na exposição da Bienal e é uma das exceções mencionadas, estando repleto de luz, cor e uma composição bastante convidativa.



### Imagem 7 - Geleiros



Fonte - Associação Artística Cultural Oswaldo Goeldi

As páginas restantes do catálogo da Bienal tratam de outros artistas que tiveram seus trabalhos aceitos pelo corpo diretivo. Da página 81 em diante encontram-se a relação e os trabalhos em desenho e gravura dos artistas selecionados. Esse importante conjunto nos proporciona o conhecimento do que exatamente foi exposto na Bienal e por quem.

Sobre os artistas de gravura internacionais, os primeiros a serem apresentados são os da França, que conta com seis representantes. Sucessivamente, as produções artísticas de cada país vão sendo mostradas, sendo a maioria delas pertencente à área da gravura.

Ao final da publicação há uma série de reproduções em preto e branco de imagens de artistas brasileiros e estrangeiros, de maneira a, grosso modo, ilustrar o texto até ali impresso. Como não há ficha técnica completa em nenhuma das reproduções, não se pode afirmar que existam gravuras entre o conjunto de pinturas e esculturas.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O panorama apresentado pela gravura como participante ativa no cenário das artes visuais em plena década de 1950, mais especificamente na Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna, está de acordo com um período de melhor aceitação da técnica em nosso país. É fundamental destacar que a referência é a um núcleo privilegiado desse mesmo Brasil, tão desigual e imenso, que obrigava artistas-gravadores de outras regiões a circularem pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo em busca de aceitação, reconhecimento e comercialização de seus trabalhos.

A Bienal Internacional reforçou o valor da gravura brasileira e a colocou no mesmo patamar da gravura estrangeira, sem que uma pesasse sobre a outra.

Os gravadores brasileiros mantiveram vivo o seu compromisso com a técnica e, sobretudo, consigo próprios após a Bienal. Depois do evento, seguiram na caminhada, conquistando para si prêmios nacionais e internacionais, bem como espaços dignos e contínuos na mostra da técnica aqui focalizada.

A produção contemporânea de arte gravada, que hoje toma conta do país, é um feliz reflexo, assim cremos, dos anos de labuta e divulgação do ensino e da aprendizagem da arte gravada, por meio de variado número de mestres-professores.

Em muitos casos, eles também eram artistas-gravadores, que a Bienal Internacional de São Paulo se responsabilizou tão bem por revelar e evidenciar.



## BIBLIOGRAFIA

AGÊNCIA PAPOCA. *O Expressionismo dramático e delicado de Lívio Abramo*. In: Laart. São Paulo, 25 mar.2021. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/livio-abramo/>. Acesso em: 22 mai.2024.

BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, 1., 1951, São Paulo, SP. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: catálogo. São Paulo: MAM, 1951.

CHARTIER, Roger et al. *A história cultural: entre práticas e representações*. V. 1 Lisboa: Difel, 1990.

DUTRA, Antônio Aristides Corrêa et al. *Revista Pauta Geral estudos em jornalismo*. Anotações para uma cartografia dos quadrinhos não ficcionais e do jornalismo em quadrinhos, v.8, p.1-26. Ponta Grossa (PR): 2021.

GEIGER, Anna Bella. *Os Caminhos de Fayga Ostrower*. Rio de Janeiro: Catálogo da Caixa Cultural do Rio de Janeiro, 2006.

GOELDI, Lani. *Oswaldo Goeldi: repaginando a história*. 1ª ed. Taubaté (SP): Editora da Autora, 2020.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

MACHADO, Lourival Gomes. *1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Catálogo (199 páginas + reproduções). Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Rio de Janeiro, 1951.

MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX*. 2ª ed. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

OLIVEIRA E SILVA, Virgínia de Fátima. *A gravura de Henrique Oswald: do ensino à produção de arte*. Dissertação de mestrado em artes visuais. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009.

REVISTA VITRUVIUS. *O pavilhão da Primeira Bienal do MAM - SP*. 2016. Disponível em:



<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/17.195/6177>.

Acesso em: 13 mar. 2023.

SILVA, Fernando Santos da. *Tecituras interdisciplinares: diálogos entre educação, arte e história da cultura*. 1ª ed. Curitiba: Appris, 2020.

SOBRINHO, Francisco Matarazzo. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Rio de Janeiro, 1951.

*Data de envio:* 11/09/2023

*Data de aceite:* 14/02/2024