

## ZITA VIANA DE BARROS E MOACYR DE VICENTIS ROCHA:

### A PRODUÇÃO SOB A INFLUÊNCIA DE LÍVIO ABRAMO

**MARIANA DUARTE GARCIA DE LACERDA\***

**RESUMO** Levantamento e análise da produção de Zita Viana de Barros (1930 - 2013) e Moacyr de Vicentis Rocha (1929 - 2000), alunos do Estúdio Gravura, escola de Lívio Abramo para o ensino da gravura entre 1960 e 1962, com a identificação e catalogação dos trabalhos produzidos e a contextualização dessa produção frente ao cenário artístico nacional. A partir da análise dos cadernos e dos estudos realizados no Estúdio Gravura, bem como das obras concluídas no período, foi possível compreender o desenvolvimento do quanto transmitido por Lívio Abramo e a sua influência que, embora moderna por excelência, admitiu o desenvolvimento de obras que discutem de forma incipiente questões próprias do pós-modernismo, como a questão do espaço e da matéria: tratam, acima de tudo, de discussões das racionalidades possíveis da abstração; muito embora adotem um "jogo peculiar" em consonância também a uma forma brasileira independente das categorizações estrangeiras e adotante de uma independência típica.

**Palavras-chave:** Arte Brasileira. História da Arte. Zita Viana de Barros. Moacyr Rocha. Lívio Abramo. Gravura.

**ABSTRACT** Survey and analysis of the production of Zita Viana de Barros (1930 - 2013) and Moacyr de Vicentis Rocha (1929 - 2000), students of the Estúdio Gravura, Lívio Abramo's school for teaching engraving between 1960 and 1962. Identification and cataloguing of works produced therein and analysis of such production in face of the national art scene context. From the analysis developed herein it was possible to understand the development as it was transmitted by Lívio Abramo and his influence, although quintessential modern, admitted the development of studies that discussed issues incipient to post modernism, as the issue of space and matter: treat above all on discussions of possible rationales to abstraction; although they to adopt a 'peculiar game', agreeing also with such Brazilian form free from foreign categorizations and adopter of a typical independence.

**Keywords:** Brazilian Art. History of Art. Zita Viana de Barros. Moacyr Rocha. Lívio Abramo. Engraving.

\* Mestranda em História da Arte pela UNIFESP. Especialista em História da Arte pelo Centro Universitário Belas Artes (2013) e Mestre em Direito das Relações Sociais pela PUC-SP (2008). E-mail para contato: mdglacerda@unifesp.br

## 1. Introdução

Em 1960, em São Paulo, Lívio Abramo, com a assistência de Maria Bonomi, abriu o seu curso de gravura: o Estúdio Gravura. Nesse local, deu aulas e ensinou as técnicas da gravação em madeira e metal para diversos alunos. O objetivo do Estúdio Gravura era ser também um centro de reflexão dessa arte.

A produção realizada no Estúdio Gravura foi feita na chamada época áurea da gravura brasileira, já que "nas décadas de 1950 e 1960, a gravura ocupava cena artística brasileira. Trata-se de um fenômeno que vai se repercutir praticamente na produção dos principais artistas do período"(GRILO, 2007, p.14). Ainda segundo Rubem Grilo, "o momento foi marcado pela bifurcação de caminhos estéticos entre as tendências ligadas ao universo da representação figurativa ou fantásticas e às vertentes abstratas" (idem, p. 14). Que não fosse a melhor arte produzida no Brasil, mito inflado e supervalorizado na época, como sustenta Maria Luiza TÁVORA (1988), as premiações da Bienal ajudaram que fosse, sem dúvida, uma das linguagens mais produzidas e investigadas.

Creditamos o sucesso da gravura nesse período à independência do trio que formava o núcleo da gravura moderna, composto por Lívio Abramo, junto com Osvaldo Goeldi (1895-1961) e Lasar Segall (1891-1957), que, segundo relatos de Goeldi e Abramo, haviam ficado isolados do resto do mundo após a guerra, sem referências. Abramo inclusive reputava o isolamento benéfico, pois se "por um lado sacrificou outras eventuais possibilidades, teve, de outro, o condão de imprimir à moderna gravura brasileira, desde o seu início, características autênticas e autônomas, valores esses que se vê mantendo com a nova geração" (Depoimento registrado em FERREIRA, O. 1994, p. 224).

Nesse sentido, nos propusemos a realizar o levantamento e análise da produção de dois alunos que frequentaram o ateliê, Zita Viana de Barros (1930 - 2013) e Moacyr de Vicentis Rocha (1929 - 2000), durante todo o seu funcionamento entre 1960 e 1962, com a identificação e catalogação das obras produzidas e a contextualização dessa produção frente ao cenário artístico nacional.

O recorte realizado deveu-se ao acesso à produção original desses dois artistas, bem como aos cadernos de estudo das aulas de xilogravura e de calcogravura presenciadas por Zita no Estúdio Gravura.

A pesquisa foi primordialmente documental, por meio da análise dos cadernos e dos estudos realizados no Estúdio Gravura, bem como das obras realizadas no período. A pesquisa foi, também, narrativa, para a exata compreensão da história e formação desse grupo, principalmente através de entrevistas com a Zita Viana de Barros.

A partir do acesso à produção de Zita e Moacyr, bem como de seus cadernos do curso do Estúdio Gravura, que foram catalogados e fichados, adicionado às narrativas coletadas, fizemos a análise crítica da produção, buscando primordialmente evidenciar o desenvolvimento da produção destes dois artistas no período do Estúdio Gravura, qual a influência da obra e do pensamento do Lívio Abramo na mesma e qual a influência dos acontecimentos do pós-modernismo para, enfim, apresentarmos nossa visão sobre a relevância dessa produção e da circulação desse conhecimento. Sem dúvida o trabalho precisou desenvolver um exercício de crítica de arte, na esteira do que defende Rodrigo Naves: "estamos todos meio fadados a ser críticos de arte, para que possamos chegar a historiadores" (NAVES, 2011, p. 18).

Sem negligenciar a influência moderna por excelência de Lívio Abramo, procuramos, então, contextualizar a obra desses dois alunos do Estúdio Gravura frente à produção artística nacional, mediante o cotejamento dessa criação à luz dos manifestos da época e das correntes artísticas vigentes neste período de passagem para a pós-modernidade.

Afinal, no Brasil, o período de 1952 a 1961 foi marcado pelas discussões do concretismo e as racionalidades possíveis da abstração, debates reais entre grupos, escola e movimentos até então inéditos na arte brasileira (NAVES, 2011, p. 17). É muito provável que essa discussão tenha influenciado as reflexões realizadas no âmbito do Estúdio Gravura, liderado por um Lívio cuja produção situa-se entre a figuração e a abstração numa conciliação peculiar desses dois conceitos opostos (Enciclopédia Itaú Cultural, Lívio Abramo).

Certamente, a discussão do abstracionismo, bem como a discussão desenvolvimentista nacional, influenciou toda a produção da época e marcou uma transformação da arte de influência antropofágica para o abstracionismo, pelo qual também passou o próprio Lívio Abramo.

De fato, sua obra foi gradualmente alterada pela abertura às vertentes não figurativas, partindo no início dos anos 1930, da influência do movimento antropofágico, "apresentando formas largas e arredondadas ao estilo de Tarsila do Amaral, com elementos paisagísticos estilizados e deformação dos personagens" (Enciclopédia Itaú Cultural, Lívio Abramo), passando por composições de estilo cubista e do expressionismo alemão para, já nas composições paraguaias, pós-1962, mergulhar na simplificação da forma, em "composições quase abstratas, em que o artista não perde o referencial visual" (Enciclopédia Itaú Cultural, Lívio Abramo).

A pesquisa evidentemente apresentou limitações que buscamos transpor ou contornar. E a primeira delas foi a distância dos acontecimentos na história, que faz com que muitos dos participantes já tenham falecido ou que não estejam em condições de lembrar os fatos passados. Nesse ponto, tentamos contar com narrativas paralelas, da família ou de outros personagens, como frequentadores dos ateliês dos alunos. Por exemplo, para entrevistar a Zita, contamos com a presença de uma de suas sobrinhas, Ana Luisa. Também contamos com a memória do seu primogênito, José Maurício, que cuida com carinho do acervo do pai e da mãe. Mas em troca de e-mails e conversas com Antônio Henrique Amaral, as respostas e questões ficaram perdidas nos meandros digitais e a entrevista não pode ser utilizada.

Outra dificuldade enfrentada é que nem Zita e nem Moacyr permaneceram na carreira de artista - ela ocupando-se integralmente do Magistério e ele da Publicidade -, donde a manutenção desses acervos de uma produção interrompida depois de tanto tempo é uma questão delicada, mesmo com a dedicação do José Maurício. Muitas das obras encontram-se dispersadas pela extensa família e amigos, gente que não se tem mais contato ou que não está mais aqui.

Ademais é preciso concordar com Rodrigo Naves de que há uma dificuldade em cotejar a produção nacional da época, uma vez que

Nossa produção, até meados da década de 1970 [...] foi de fato irregular e esparsa, dificultando por ela mesma a constituição de um meio mais rigoroso e enriquecedor. Todos aqueles que, de um modo ou de outro, lidam com as artes plásticas nacionais por certo já experimentaram a sensação de trabalhar com um material incerto, que, mais do que se apresentar como objeto de análise, muitas vezes parece por em dúvida sua própria existência (NAVES, 2011, p. 16)

O presente artigo, então, fará, no primeiro capítulo, uma breve incursão no que foi o Estúdio Gravura, quem foi Lívio Abramo e a respeito da metodologia de ensino aplicada no Estúdio Gravura, coisa que depreendemos a partir do caderno de estudos que coletamos da Zita Viana de Barros.

Então, feita essa contextualização, passamos a analisar a produção no Estúdio Gravura, propriamente. Os trabalhos finais produzidos por Zita Viana de Barros e Moacyr de Vicentis Rocha no período de frequência ao ateliê, entre 1960 e 1962. Sendo ambos os artistas alunos do início ao fim do Estúdio Gravura, sendo os dois alunos muito próximos entre si e considerando que tivemos acesso a produção original de ambos, optamos por restringir a análise a estes dois alunos para aproveitar o acesso a tão importante material original, aprofundando a análise e a comparação entre as duas produções.

Por fim, concluiremos que tanto o trabalho de Zita Viana de Barros quanto o trabalho de Moacyr de Vicentis Rocha carregam consigo influências dos seus mestres e também a incorporação das discussões pós-modernas, sem, entretanto adotarem faturas que possam ser precisamente encaixadas em qualquer categoria, reforçando a visão de uma "forma difícil", na arte brasileira, tal como apontado por Rodrigo Naves (2011, p. 16). O que em absoluto diminui o valor das produções ora analisadas, ou muito antes ao contrário. A análise delas ajuda a compreender o período incipiente da contemporaneidade, jogando luz em todo o circuito dessa linguagem artística que o mercado à época apontava como importante.

## 2. O Mestre e o Ateliê

Em março de 1960, com a assistência de Maria Bonomi, Lívio Abramo abriu o seu curso de gravura nos fundos da casa do artista tapeceiro Alberto Nicola, na Alameda Gleite, na Santa Cecília, em São Paulo: o Estúdio Gravura, herdeiro da Escola de Artesanato do MAM, onde Lívio havia ensinado gravuras entre 53 e 59, e onde foram seus alunos, entre outros, Maria Bonomi (1935) e Antônio Henrique Amaral (1935).

Artista maduro, que havia iniciado a sua produção em 1926, a essa altura já havia ilustrado livros, participado de inúmeras exposições - dentre as quais a retrospectiva de sua obra no MAM/RJ em 1957 - e já havia se iniciado como professor da técnica. Lívio, que junto com Goeldi e Segall forma "o trio de únicos representantes da gravura moderna, no Brasil" (LEITE, 1965, p. 22) é uma das grandes influências a repercutirem sobre a jovem gravura brasileira (LEITE, 1965, p. 25). É curioso que isso venha de um artista sem qualquer estudo formal, que aprendeu sozinho, usando lâmina de barbear sobre madeira arrancada de um caixote (FERREIRA, I, 1983, p. 22).

Segundo Geraldo Ferraz, inclusive, foi por esse caminho solitário da experimentação que trouxe ao trabalho de Lívio Abramo uma evidente

[I]ntimidade com a obra de arte que persegue, esse porejamento da personalidade no traço interpretativo, essa vitalidade libertada, no enquadramento e na formulação da gráfica. O branco e o preto na sua limitação, o despojamento da artificialidade pictórica que muitos incutem à gravura, a redutora abstração de elementos fáceis na conquista de uma forma, um sentido mesmo do monumental, eis a chave com que Lívio Abramo buscou abrir as varias portas com o saber de artesão que ambicionava. O ofício na humildade sintetizadora do branco e preto lhe deu o meio de traduzir em linhas e formas as coisas que lhe feriam a atenção e a sensibilidade. (FERRAZ, 1955, p. 14)

Havia cursos de gravura em madeira (xilografia), ministrado pelo próprio Lívio, e gravura em metal (água-forte, talho doce, água tinta e ponta seca), ministrados por João Luiz Chaves<sup>1</sup>, a partir dos fins dos anos 60.

---

<sup>1</sup> Gravador brasileiro, nascido em São Paulo, em 1924. Estudou com Friedlander, La Couriere, Dutrou e Hayter na França, segundo verbete com seu nome na Enciclopédia Itaú de Artes Visuais. Retornou ao Brasil em 1960 e ingressou o Estúdio Gravura. Não encontramos dados de sua atuação pós 1962. Segundo Zita,

Desde a Escola do MAM, as aulas de gravura eram intercaladas com aula de história da arte, dadas por Wolfgang Pfeiffer<sup>2</sup>, e por visitas às exposições, coisas que Lívio Abramo levou para as aulas do Estúdio Gravura também.

Segundo Ilsa Kawall Ferreira o objetivo do estúdio era "promover a divulgação e a penetração dos produtos da arte da gravura sob a forma de estampas evocativas, lúdicas e artísticas, etc., no interesse de atingir um público mais amplo" (FERREIRA, I., 1983, p. 115).

Lívio queria promover outras atividades no estúdio: certa vez levou Ernesto Wolf que apresentou muitos livros raros de sua coleção particular. O Prof. Pfeiffer ia diversas vezes fazer palestras sobre História da Arte, ocasião em que havia projeção de slides. Lívio também fazia palestras sobre a história da gravura (FERREIRA, I., 1983, p. 115).

Discutiam-se problemas da arte e da gravura especificamente; essas discussões eram em conjunto. As conversas eram num ambiente cordial, havia o máximo de liberdade de se expor ideias (FERREIRA, I., 1983, p. 115).

No Estúdio Gravura estudaram muitos alunos. De fato, no primeiro semestre, matricularam-se cerca de 35 alunos, dentre os quais Moacyr de Vicentis Rocha e Zita Viana de Barras, Dorothy Bastos, Savério Castelani, Anésia Pacheco Chaves, Ely Bueno, Pedro Seman, Amélia Toledo, Hans Grudzinski, Camila Cerqueira, Tereza Labiola, Hanna Brandt, Miriam Chiaverini, Sheila Braningan e Clélia Cotrim.

"Aprender com Lívio era compartilhar a sua arte, não somente a sua técnica", diz Ismênia Coracy, que foi sua aluna na Escola de Artesanato do MAM, antes dele montar o Estúdio Gravura. Segundo Ismênia, a abstração geométrica

[e]ra uma forma de exercício preliminar das ferramentas na madeira. Lívio Abramo queria que a gente conhecesse bem o material com os quais teríamos que trabalhar: os buris, as goivas, as facas, o tipo de madeira, as tintas [...] essa era um das primeiras lições: dominar o processo da gravura, da

---

na entrevista concedida mencionada, perseguido pela Ditadura, refugiou-se fora do Brasil e nunca mais apareceu.

<sup>2</sup> (Dresden, 1912 - Itanhaém 2012). Formado em história da arte, arqueologia e filosofia nas Universidades de Leipzig, Roma e Munique, onde obteve o Doutorado. Veio para o Brasil em 1948 onde organizou exposições no Museu de Arte de São Paulo, foi Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna (1951 a 1959), Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1978 a 1982) e membro dos Conselhos do MAM e do MAC, em diversos períodos, além de ter sido professor de diversos cursos de artes.

escolha da madeira, do talho à impressão, saber das possibilidades e recursos dos materiais (NEPOMUCENO, 2006, sitio da internet)

O estudo da gravura obedecia às seguintes fases: conhecimento objetivo do material empregado (madeiras, buris, papéis, tintas, metais, ácidos), através da experimentação prática e, em seguida, pelo conhecimento objetivo da gravura, em sua realização formal (FERREIRA, I., 1983, p. 115).

Talvez por haver se desenvolvido "descobrimo as particularidades técnicas da gravura por experimentações sucessivas" (FERREIRA, I., 1983, p. 22-23), tenha dado tanta importância no Estúdio Gravura às experimentações.

Lívio exigia muito da parte técnica, desde o uso dos instrumentos; e no início treinava os alunos em exercícios de cortes e textura na madeira. Evitava que se desenhasse na matriz, procurava que o aluno descobrisse os efeitos próprios do material (FERREIRA, I., 1983, p. 116), muito embora Zita, em entrevista concedida a autora em 10 de abril de 2013, tenha afirmado que os desenhos na matriz eram encorajados pelo Lívio Abramo.

Lívio Abramo, com uma certa frequência, analisava o trabalho de cada aluno, procurando não se restringir aos problemas técnicos e sempre discutir os aspectos artísticos da gravura. Nesses contatos sempre foi muito cuidadoso em não impor a seus alunos nenhum modelo estético, deixando absolutamente livre o caminho da expressão da individualidade (FERREIRA, I., 1983, p. 114).

Segundo Zita, na mencionada entrevista, Lívio era um excelente professor. Entretanto, a chegada de João Luiz Chaves no Estúdio Gravura, para ministrar as aulas de Calco gravura fez com que os alunos migrassem para essa nova técnica, mais necessitada do aparato do ateliê. Isso explica em parte porque a maior parte das obras recolhidas da produção no período, apesar do Estúdio Gravura ser capitaneado pelo xilogravurista Lívio Abramo, apresenta maior quantidade de gravuras em metal.

No caderno das aulas do Lívio Abramo e também as provas de estado<sup>3</sup> da gravura em metal, comentadas pelo João Luis Chaves, pertencente a Zita Viana de Barros que encontramos, é possível verificar o desenvolvimento do quanto era transmitido por Lívio Abramo e o desenvolvimento dos alunos.

No material coletado é possível localizar o aumento da complexidade dos desenhos, que se inicia com imagens quase antropofágicas de folhas e vegetação, até a liberação para um exercício formal. É possível também ver a introdução dos instrumentos na prática da gravura. Os primeiros exercícios apresentam o uso da faca e das goivas até a 8ª aula, quando o buril raiado, marca do Lívio Abramo, é introduzido nos exercícios e quando também abre-se a experiência para essa criação das muitas tonalidades e texturas.

Esses 15 exercícios foram realizados no período de dois meses, mostrando uma atividade intensa. Há gravuras, principalmente no início no qual não havia complexidade nos desenhos, feitas de um dia para outro. E mesmo quando o desenho é complexo, as gravuras não guardam entre si um intervalo maior do que seis dias. A julgar pela qualidade da impressão, verifica-se não só uma proposta exigente do professor Lívio Abramo, mas também uma dedicação extrema dos alunos.

Nas provas de estado das aulas de João Luiz Chaves, a mesma intensidade de atividades é demonstrada. As provas não têm mais de dois dias de diferença, o que, no processo da calcografia mostra um trabalho bastante dedicado. As anotações nas provas dão conta dos tempos e quantidades de morsuras para a realização de cada prova e algumas contam também com os comentários do professor, no que se refere à qualidade do verniz, traço, morsura e entintagem.

---

<sup>3</sup> Provas de Estado são as impressões realizadas para definição da matriz. São por essas impressões intermediárias que o artista gravador pode alcançar os resultados pretendidos na gravura.

### 3. O Contexto

Como já mencionamos, a produção realizada no Estúdio Gravura foi feita na época áurea da gravura brasileira, momento "marcado pela bifurcação de caminhos estéticos entre as tendências ligadas ao universo da representação figurativa ou fantásticas e às vertentes abstratas" (GRILO, 2007, p. 14), época, entre 1955 e 1965, que José Roberto Teixeira Leite (1965) chamou de fastígio. Nessa época, surgiram diversas gerações de artistas-gravadores em São Paulo, no Rio de Janeiro e em outras capitais.

Segundo Maria Luisa Luz Távora (1988, p. 54) houve um verdadeiro surto produtivo da técnica, caracterizado por uma "mobilização dos críticos e artistas-gravadores em torno de seu 'saber misterioso'", mais do que por um movimento coeso e assim caracterizado.

Desde os anos 50, cursos, ateliês coletivos e mesmo os clubes de gravura de inspiração política, auxiliaram na expansão do interesse em torno de uma "preocupação com o conhecimento íntimo de todo o processo artesanal que a gravura envolve como fator indispensável à sua qualidade artística" (TÁVORA, 1988, p. 47-48).

Assim, curiosamente, a gravura, que era considerada "gênero subalterno, mera complementação para o aprendizado artístico de pintores" (TÁVORA, 1988, p. 45), passa a ter seus aspectos artesanais retomados, numa produção de "gravura original", com o artista assumindo a própria criação formal de seu trabalho (TÁVORA, 1988, p. 48). De alguma forma, essa dominação pelo artista de todo o processo de seu trabalho, num contexto de dificuldades de falta de material próprio que caracteriza a produção artística brasileira, mescla-se com o próprio discurso sobre a obra, segundo Maria Luiza Távora, e a produção passa a apresentar qualidades que ultrapassam os limites da técnica, afinando-se:

Com o realismo social que caracterizou a geração de artistas do pós-guerra, através dos clubes de gravura, cuja produção pretendia colocar-se a serviço de alterações estruturais. Integrou-se no ambiente de abstração, ajustando-se à onda internacional informalista, contribuindo para a renovação da gravura da gravura Brasileira ainda presa à produção de seus pioneiros. Finalmente, expandiu-se permitindo diferentes pesquisas de ordem estética (TÁVORA, 1988, p. 54)

Sobre essa libertação da gravura como forma autônoma no período, Ilsa Kawall Ferreira aponta os seguintes fatores como determinantes:

Sua valorização em alguns salões da década de 30; a atuação de alguns críticos como Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado e Quirino da Silva; a ampliação do mercado da arte com o advento das Bienais; a valorização da gravura por Sérgio Milliet que, na seção de arte da biblioteca Municipal, iniciou um acervo de desenhos e gravuras; a atuação dos gravadores pioneiros, como Lívio e Goeldi, e da geração de gravadores dos anos 40 - Marcelo, Otávio, Fayga, Potty e vários outros - que, gradativamente, através do seu trabalho, a tornavam conhecida. (FERREIRA, I., 1983, p. 103)

Para Lívio Abramo, as causas desse surto estavam presentes

na natureza mesma [da gravura], que é uma atividade artística experimental por excelência. Esse desenvolvimento deve-se justamente ao caráter novo que a gravura traz, que é o de experimentar novos materiais e assim obter novas possibilidades de expressão e linguagem artística. Isso deveu-se em parte ao aparecimento de alguns gravadores que aguentaram duro, mesmo diante da indiferença geral... até que surgissem novas gerações de gravadores [...] incentivavam um número bastante grande de jovens artistas que posteriormente se lançaram nesse novo caminho. Grande parte da responsabilidade por essa obra cabe ao Goeldi. [...] *há outro* motivo, qual seja, o de que a gravura é um meio de comunicação muito mais imediato com o grande público, justamente porque é mais barato (Apud FERREIRA, I., 1983, p. 104).

Entretanto, receberam mais atenção da crítica aqueles ligados ao neoconcretismo, como Ivan Serpa, Ligia Clark, apesar de os membros do Estúdio Gravura igualmente participarem das exposições internacionais juntamente com os membros do Neoconcretismo, como a exposição Young Brazilian Art, na Demarco Gallery, Inglaterra em 1968, na qual expuseram Zita Viana e Moacyr Rocha, juntamente com Hélio Oiticica e mais 13 artistas. Zita e Moacyr, inclusive, participaram também de exposições internacionais nos Estados Unidos (1965 e 1967), Cuba (1967) e Paraguai (1966).

A questão do tratamento diferenciado corresponde a possível preconceito da crítica com a arte informal, com base na ideia de que a abstração só encontrava sua razão de ser em um tratamento formal, da qual trata

Maria Luisa Luz Távora quando problematizando a gravura de Fayga Ostrower. Segundo a autora, o "abstracionismo no Brasil precisa ser problematizado a partir de outros ângulos de visão, propiciadores de uma discussão que retire a abstração informal dos limites a que foi confinada pela geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da arte abstrata de matriz construtiva" (TÁVORA, 2005, p. 4). E sem dúvida a gravura no Brasil - até pela força da geração anterior, formada por Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi e Lasar Segall - respondeu mais às questões ligadas ao expressionismo, sendo os gravadores "tocados mais pela abstração de caráter lírico, sensível" (TÁVORA, 1988, p. 46).

Neste sentido, a produção de Zita Viana de Barros e Moacyr de Vicentis Rocha são emblemáticas.

#### **4. A Produção no Estúdio Gravura**

##### **4.1. Zita Viana de Barros (1930 - 2013)**

Pintora e gravadora, começou seus estudos de arte ainda nos anos 50, fazendo aulas de pintura e desenho com George Nasturel (Romênia, 1904 - Estados Unidos, 2000), formado na Academia Livre de Pintura, no Instituto de Artes e Arqueologia de Paris, em 1946, tendo participado, no Brasil, da Primeira Bienal de Arte Moderna de São Paulo. Depois desse período, ingressou no Estúdio Gravura. Paralelamente aos estudos de desenho, pintura e gravura, cursou o normal e passou a dar aulas como professora primária.

Em sua entrada no Dicionário das Artes Plásticas no Brasil (PONTUAL, 1969), são mencionados a medalha de Bronze no Salão Paulista de Arte Moderna de 1963 e o prêmio Aquisição na edição de 1964 do mesmo Salão. Aponta também o segundo prêmio de gravura no IV Salão de Trabalho de 1965 e de sua participação na exposição Arte Brasileira Atual, em diversas cidades da Europa, em 1965. Registra também a sua atuação no Núcleo dos Gravadores de São Paulo.

José Roberto Teixeira Leite no seu "A Gravura Brasileira Contemporânea" (1965) a inclui dentre os expoentes da nova geração de gravadores, os principais gravadores brasileiros de menos de 35 anos.

Em 1968 esteve presente na Young Brazilian Art, coletiva organizada pelo Royal College of Art na Demarco Gallery, junto com diversos artistas brasileiros, dentre os quais Hélio Oiticica, Iberê Camargo, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Antônio Henrique Amaral e Maria Bonomi. Produziu até cerca de 1972, mesma época em que fora contratada para gravar as matrizes da Tarsila do Amaral já no fim da vida. O Magistério exerceu até a sua aposentadoria, muitas vezes dando aulas de artes na escola que montou com as irmãs, Maria Luiza e Lia, na Bela Vista.

É um desafio categorizar seus trabalhos como sendo parte de algum dos movimentos da época. Não se trata de abstracionismo lírico ou informal, pois não são marcantes em seus trabalhos as questões de cor e liberdade de forma. Tampouco seus círculos possam ser determinados como geométricos, porque não o são, carregados de gestualidade no desenho que são. Seus trabalhos são de grande investigação sobre a luz e o espaço e, por isso, talvez possam se relacionar com os trabalhos de Oiticica da mesma época, os Metaesquemas, que serão investigações de novas estruturas espaciais, ou mesmo os tecelares de Lygia Clark. O trabalho da Zita, porém não se desdobra e não renuncia também qualquer das discussões do neoconcretismo. De qualquer forma, seus trabalhos espelham um tanto as discussões do período, marcado pelas discussões das possíveis racionalidades da abstração, e os frequentes exercícios formais nas que marcavam as obras feitas no Estúdio Gravura.

Nesse sentido da busca espacial, Zita também se aproxima do caminho percorrido por Renina Katz, a quem "sua gravura propõe a abstração, mas a contemplação detida demonstra ter sido tomado o caminho da paisagem, a qual, como natureza, não a abandona nunca" (KOSSOVITCH e LAUDANNA, 2000 p. 14). E é digno de nota como desde os exercícios incipientes apresentados no caderno de estudos, já há uma demonstração inequívoca do apreço da Zita pela linha orgânica, e pela construção de espacialidades.

As texturas que obtinha muito se aproximam das pesquisas da época, não só da fatura mais característica do Lívio Abramo e do uso preciso do buril raiado para obter os tons cinzas, mas também, no metal, seus trabalhos refletem um tanto dos Carretéis do Iberê Camargo, feitos também por volta dos anos 60. De fato, José Roberto Teixeira Leite (1965, p. 39) menciona que Camargo não sentiu "como tantos de seus colegas, a sedução da cor, compreendendo a gravura em sua conceituação ortodoxa, como um severo jogo de preto e brancos" e nisso Zita também se aproxima. Realmente, no Estúdio Gravura foram muitos os que enveredaram por uma pesquisa de cor, ou pelo uso de pigmentos, como, inclusive, o próprio Moacyr Rocha.

Foi, sem dúvida, uma artista singular, pertencente a uma geração muito importante na formação da arte brasileira. Sua trajetória guarda forte relação com a memória desse período.

#### **4.2. Moacyr de Vicentis Rocha (1929 - 2000)**

Moacyr também já havia iniciado seus estudos antes do seu ingresso no Estúdio Gravura. Havia estudado pintura com Joan Ponç (Barcelona, 1927 - Saint-Paul de Vence, 1984), pintor catalão considerado como um dos grandes representantes do Surrealismo na Espanha, e frequentou o ateliê de Di Cavalcanti. Havia também estudado cinema no Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Segundo Rosa Carvalho, Moacyr Rocha foi visto pela crítica

como um artista sensível, lírico, criativo e dono de uma técnica aprimorada que resulta em composições de formas puras e jogos de cores. Foi um artista que soube harmonizar a *técnica pictórica e gráfica* com a *figuração* de seus temas fantásticos: viagens lunares, peixes e vegetações sugeridas como se fossem de outro mundo. (CARVALHO, 2010, p. 178)

Dessa experiência com o surrealismo, Moacyr decidiu que "[q]ueria fazer em gravura o que fosse impossível" (CARVALHO, 2010, p. 179). Nesse sentido, as suas figuras fantásticas eram propósito para a pesquisa de textura e relevo na calcografia. Fica claro nessa produção ainda incipiente, o

percurso da pesquisa da textura que parte da matriz, feita com pedaços de juntas de motor em verniz mole e atinge o papel, na impressão em relevo sem tinta.

Essa pesquisa traz para a gravura a questão da matéria, discutida pelo abstracionismo informal. Como ser possível fazer, mediante o uso da prensa, uma arte matérica? Ao usar o relevo, seja no processo de gravação da matriz, seja na própria impressão, Moacyr é bem sucedido nessa proposta. E nesse sentido, mantém-se nesse caminho do surrealismo e o uso da cor na impressão vem a reforçar essa pesquisa, como se a cor fosse um material revelador dessas estratégias usadas na gravação e na impressão.

Moacyr parece, com seu discurso do impossível, querer fazer o que não era feito. Talvez estivesse tratando do microcosmos do Estúdio Gravura, entretanto, pesquisas similares eram realizadas principalmente por Edith Behring no Rio de Janeiro, cuja obra se apresenta, segundo Mayara Laudanna

[q]uase sempre resolvidos em tons rebaixados, seus metais tendem a fazer as formas cair sobre outras formas, as cores, sobre outras cores, as texturas, sobre outras texturas. A composição da gravura é resultado do processo como soma de impressões, valorizando-se os efeitos de transparência sobre as texturas, as formas e as cores (KOSSOVITCH, Leon et. al., 2000, p. 17).

Assim, vê-se que, apesar de estar presente e frequentar o Estúdio Gravura, Moacyr pouco traz de Lívio Abramo, diferentemente de Zita. As suas influências são anteriores à sua entrada no estúdio, como o Juan Ponç e o surrealismo espanhol e parecem permanecer nessa seara, trazendo consigo o informalismo da pintura matérica que também se desenvolvia na Europa à época, por Antonie Tàpies, por exemplo, ainda que dele não haja qualquer traço no trabalho de Moacyr.

Moacyr une assim o tema dos arlequins, tanto desenvolvido pelos pintores espanhóis, como Joan Miró e Pablo Picasso, este último especialmente na fase azul, e a questão da materialidade. Essa junção, que soa deslocada, tem muito da 'esquisitice' da forma apontada por Rodrigo Naves, que caracteriza a arte brasileira.

Entretanto, é evidente o amadurecimento obtido nesse local de circulação de ideias e experiências que foi o Estúdio Gravura e onde acabou por consolidar-se gravador. Foi nesse momento, inclusive, que começa a participar de exposições de projeção como o Salão Paulista de Arte Moderna cuja participação se deu pela primeira vez na décima edição em 1961.

Em sua entrada no Dicionário das Artes Plásticas no Brasil (PONTUAL, 1969), aponta suas participações no X, XI XII, e XVI Salão Paulista de Arte Moderna (Menção Honrosa em 1962 e Segundo Prêmio Governo do Estado em 1963), do II ao IV salões do trabalho (de 1963 a 1965, primeiro prêmio de gravura em 1963), I Bienal Americana de Gravura (Santiago CH, 63), I EJGN (64), I Salão de Arte Contemporânea de Campinas (65, medalha de ouro em Gravura), Arte Brasileira Atual, XX e XXI Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte (65 e 66, prêmios de aquisição) e Gravadores de São Paulo (Galeria 4 Planetas, 66). Expôs individualmente no Museu de Arte de São Paulo. Presente no acervo do MAM de São Paulo, Museu de Arte de Belo Horizonte e do MAC Campinas.

Sua produção também é emblemática do período e também nos ajuda a por luz sobre os debates realizados na época.

## **5. Conclusão**

No presente trabalho realizamos o levantamento da produção de Zita Viana de Barros (1930 - 2013) e Moacyr de Vicentis Rocha (1929 - 2000), realizada no Estúdio Gravura, escola de Lívio Abramo para o aprendizado de xilo e calco gravura entre 1960 e 1962.

Junto de seus arquivos pessoais, encontramos o caderno de estudos da Zita, com o registro de todas as aulas de Lívio Abramo uma série de provas de estado realizadas na aula de João Luiz Chaves, bem como uma série de quinze obras acabadas dos dois artistas. São 10 xilo e calco gravuras feitas pela Zita e 5 calco gravuras de Moacyr.

Da análise dos cadernos e dos estudos realizados no Estúdio Gravura, foi possível compreender o desenvolvimento do quanto era transmitido por Lívio Abramo e a própria influência do artista. A introdução dos temas e dos instrumentos praticamente seguiu o mesmo caminho que o próprio Lívio Abramo no desenvolvimento de seu trabalho, partindo de imagens com frequente citação ao antropofagismo, imagens amplas, pouco detalhadas, arredondadas. Gradativamente, a introdução do buril raiado vai permitindo o detalhamento e, o que parece ser paradoxal, a abstração das imagens experimentadas.

A influência de Lívio Abramo é moderna por excelência, como um dos expoentes do modernismo brasileiro que foi. Entretanto sua atuação como professor se deu nesse início do pós-modernismo, ou ainda, numa fase de transição, que fica evidente no tratamento dado nos trabalhos desses dois alunos que elegemos como exemplo. As obras de Zita e Moacyr discutem de forma incipiente as questões que explodiram no período subsequente, como a questão do espaço (na obra da Zita) e da matéria (na obra de Moacyr). Ou seja, ainda que os dois alunos aqui estudados não tenham sido representantes de desdobramentos posteriores, até por haverem interrompido sua trajetória, são coerentes com os manifestos da época e das correntes artísticas vigentes neste período de passagem para a pós-modernidade: tratam, acima de tudo, de discussões das racionalidades possíveis da abstração.

Entretanto, penso que ambas as produções carregam em si a particularidade da forma de que trata Rodrigo Naves:

A primeira constatação [da razão da pouca consideração ou ressonância dos trabalhos de arte brasileira] [...] foi a timidez formal de nossos trabalhos de arte. A produção moderna internacional, escusado dizer, se caracterizou por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos. [...] Algo significativamente diverso ocorre com a arte brasileira. Grande parte dos trabalhos realizados entre nós incorpora sem dúvida as mudanças modernas, mas com um viés todo particular. As obras se veem envolvidas numa morosidade perceptiva que reduz a força de seu aparecimento. Cores, formas, linhas, têm uma certa autonomia e já não precisam se ocultar por entre os seres que figuram. No entanto essa independência conduz quase sempre a um jogo peculiar, em

que faturas, formas e dimensões parecem se ocupar consigo mesmas, adiando indeterminadamente sua definição visual. Sua leveza e revolvimento são também um descompromisso com a exterioridade (NAVES, 2011, p. 18-20).

Tanto o trabalho de Zita quanto o trabalho de Moacyr carregam consigo influências de seus mestres e também a incorporação das discussões pós-modernas, entretanto, os dois artistas adotam esse "jogo peculiar" que resulta em seus trabalhos estarem e não estarem, ao mesmo tempo, nos movimentos encontrados. As obras de Zita pertencem ao abstracionismo lírico embora não carreguem em si todas as características desse movimento, dele se distanciando. Moacyr fica entre o surrealismo e a busca da materialidade, mas não está entre os surrealistas e tampouco entre os do abstracionismo informal de pesquisa da matéria.

É como se a arte brasileira pudesse tudo ao mesmo tempo nesse descompromisso com a exterioridade. Se isso dificulta a compreensão da arte, também a enriquece, pois temos de lembrar que essas categorias históricas de movimentos da modernidade e pós-modernidade está ligada a uma visão um tanto eurocêntrica da arte. A análise de trabalhos que ficaram à margem das discussões acadêmicas da época reafirma a visão de que a forma brasileira é independente das categorizações estrangeiras e que adota sim uma independência típica.

A independência fica evidente na comparação da produção de Zita e Moacyr. Ambos alunos de um mesmo professor - os dois com uma trajetória individual semelhante até então, mas com origens artísticas distintas - dois colegas de aula que eram muito próximos, tendo inclusive se casado, e que apresentam produções completamente distintas nas suas técnicas, preocupações e procedimentos. Era de se esperar, entre duas produções tão próximas, uma troca de experimentos e de experiências que, de alguma forma, aproximassem a produção. Entretanto, isso não ocorre entre Zita e Moacyr. Ocorre sem dúvida essa troca entre Zita e Lívio Abramo.

Foi curioso que a todo o momento durante essa pesquisa - na realização do recorte, do tema, no levantamento histórico e nos relatos - sempre apareceu a questão da definição do artista e da arte, propriamente. Tanto

Zita quanto Moacyr abandonaram a carreira de artista - ela ocupando-se integralmente do Magistério e ele da Publicidade e do desenho gráfico. Entretanto, creio que o ineditismo de suas carreiras para o mundo da arte não significa que foram menos artistas. Muito ao contrário, a manutenção desses acervos, mesmo que de uma produção interrompida há tanto tempo é uma questão de recuperação da memória de um tempo importante e da forma como tais assuntos eram introduzidos na produção brasileira contemporânea.

## 6. Referências

CARVALHO, Rosa Cristina Maria de. Arte e psiquiatria: um diálogo com artistas plásticos no Hospital Psiquiátrico de Juqueri, in: ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 165-180, jul.-dez. 2010, disponível em [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/l\\_reilly.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF21/l_reilly.pdf), acessado em 06.05.2013,

Enciclopédia Itaú Cultural, *Lívio Abramo*, disponível em [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_verbete=2476&cd\\_item=1&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2476&cd_item=1&cd_idioma=28555), acessado em 21 de outubro de 2013

FERRAZ, Geraldo. Lívio Abramo. Coleção Artistas Brasileiros Contemporâneos, nº5. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955

FERREIRA, Ilsa Kawall Leal. Lívio Abramo. 1983. 149f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo

FERREIRA, Orlando C. Imagem e letra. 2ed. São Paulo: EDUSP, 1994

GRILO, Rubem. A gravura brasileira na coleção Kornis. IN: A Gravura Brasileira na coleção Mônica e George Kornis (catálogo), 2007, p. 12 a 17

KOSSOVITCH, Leon e LAUDANNA, Mayra. Sobre o político. In: Gravura Brasileira. São Paulo, 2000

KOSSOVITCH, Leon et. al. Gravura: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000

LEITE, José Roberto Teixeira. A gravura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: 1965

NAVES, Rodrigo. A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

NEPOMUCENO, Margarida. Aprender com Lívio era compartilhar a sua arte. Entrevista de Ismênia Coracy. In: Revista Cores Primárias - Jornalismo especializado em história das artes visuais, junho de 2006, disponível em [http://www.coresprimarias.com.br/ed\\_2/ismenia\\_livio\\_p.php](http://www.coresprimarias.com.br/ed_2/ismenia_livio_p.php), acessada em 17 de abril de 2013

PONTUAL, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969

TÁVORA, Maria Luisa Luz, "A gravura brasileira - anos 50/60- como um movimento: gênese de um mito", GÁVEA. Revista de História da Arte e Arquitetura, nº 5, Rio de Janeiro, abril de 1988, pp 40-56

\_\_\_\_\_, "Fayga Ostrower e a gravura abstrata no Brasil", Artigo apresentado no seminário Vanguarda e Modernidade nas artes no Brasil e no exterior, Departamento de Artes Plásticas da Unicamp, 2005, disponível em [http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos\\_pdf/maria\\_luiza.pdf](http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf), acessado em 24.03.2013