

## **DISCURSO PLÁSTICO-POÉTICO: GRAVURAS ENGAJADAS DE MARÍLIA RODRIGUES E THEREZA MIRANDA**

Maria Luisa Luz Tavora / Universidade Federal do Rio de Janeiro

### **RESUMO**

Marília Rodrigues (1937–22009) e Thereza Miranda (1928) buscaram a arte de gravar nos anos 1960, construindo trajetórias singulares. Nos anos 1970/80, o interesse em praticar transbordamentos na materialidade da técnica, assim como revelar, neste processo, urgência no engajamento com a vida imediata, justificam a aproximação que este texto promove. Para ambas, gravar é viver. Operam e acolhem contágios das práticas gráficas, potencializando o meio expressivo e o repertório imagético na órbita do presente, do vivido. Em Marília, a obra é atravessada pelo debate coletivo sobre a liberdade e o arbítrio. Thereza engaja-se pela conservação do patrimônio histórico arquitetônico. Maneiras poéticas de percepção do mundo para além dos códigos.

### **PALAVRAS-CHAVE**

conexões gráficas; imagens históricas; gravura crítica; engajamento poético.

### **ABSTRACT**

Marília Rodrigues (1937–2009) and Thereza Miranda (1928) were in quest of the art of printmaking in the 1960s, building their own unique paths. In the 1970/1980s interest in breaking the boundaries in the materiality of technique, as well as revealing in this process urgency in engaging in immediate life, justify the approach that this text adopts. For both artists, printmaking is to live. They operate and are infected by the graphic practices, furthering the potential of the expressive medium and imagistic repertoire in the orbit of the present, the living. Marília's work is suffused by collective debate on freedom and choice. Thereza is engaged in conserving the architectural historical heritage. Both poetic ways of perceiving the world beyond codes.

### **KEY-WORDS**

graphic connections; historic images; critical printmaking; poetic engagement.

Marília Rodrigues (1937–2009) e Thereza Miranda (1928) são artistas que fazem parte da geração que buscou, nos anos 1960, a gravura artística como meio preferencial de expressão. Construíram trajetórias singulares neste campo, iniciando uma formação sistemática no Ateliê livre do MAM-Rio, inaugurado em 1959.

Marília, formada pela Escola de Belas Artes de Minas Gerais, ainda em sua terra, interessou-se pelas artes gráficas. Tendo estudado desenho com Haroldo Matos, professor que incentivava a curiosidade dos alunos, a artista credita seu interesse pela gravura a uma exposição de Hans Steiner (1919–1974) realizada em Belo Horizonte, em meados dos anos 1950. Iniciou uma experimentação com a gravura em metal com apoio de Haroldo que colocou em suas mãos um livro de informações técnicas sobre os diferentes processos de gravura. Sem prensa própria, tudo começou na precariedade, mas foi possível gravar algumas chapas. No Rio, já estava inaugurado o ateliê do MAM para onde Marília partiu com uma bolsa de um ano, concedida pelo Museu, para o aprendizado da gravura em metal, com previsão de seu retorno para assumir seu ensino, em Belo Horizonte.<sup>1</sup> Recebeu uma formação plural conforme declarou: “Tive sorte, na medida em que trabalhei com pessoas profissionalmente seguras mas com diferentes enfoques dentro da área específica da gravura e também na maneira de transmitir os seus conhecimentos”.<sup>2</sup>

Marília dedicou-se intensamente a este aprendizado, incluindo neste período, o estudo da xilogravura com Goeldi, em curso de especialização oferecido no espaço da então Escola Nacional de Belas Artes. Goeldi aceitou-a no ateliê, após ver seus desenhos, ainda que não fosse regularmente matriculada como aluna da Escola. Sua formação deu-se, portanto, em dois núcleos de ensino de relevância no campo das artes plásticas da cidade do Rio de Janeiro, naqueles anos. Núcleos cujos orientadores fundavam suas práticas no entendimento da criação livre, em termos modernos, assim como no conhecimento técnico profundo deste instrumento de produção artística. Marília relembra o tratamento recebido de Goeldi ao afirmar: “Apesar de ser um gravador consagrado, um artista muito solicitado, tinha a maior atenção com os trabalhos dos iniciantes”.<sup>3</sup>

Marília não voltou, como o planejado, para Minas, integrando-se à vida e ao ambiente artístico do Rio de Janeiro. Trabalhou na Escolinha de Arte do Brasil, com

seu criador Augusto Rodrigues. Ministrou muitos cursos em outras cidades e, entre 1963 e 1965/6, por indicação de Carlos Scliar e, a convite de Darcy Ribeiro, tornou-se professora assistente da Universidade de Brasília, com orientação no campo das artes gráficas.<sup>4</sup> Proposta de vanguarda, essa universidade foi criada e dirigida por Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira, intelectuais interessados na construção de uma nova ideia de escola de arte. Constituiu, conforme relato de Marília, um momento de seu crescimento e amadurecimento não só como artista mas, sobretudo, como cidadã. A experiência foi interrompida a partir das dificuldades vividas pelo grupo de docentes defensores de posições muito liberais e críticas em relação à repressão política da ditadura que se instalara, em 1964. Marília, como a totalidade dos professores engajados nas propostas educacionais renovadoras, participou da exoneração coletiva. Marília volta para o Rio e desenvolve diferentes atividades no ensino da arte.

Por seu turno, Thereza Miranda, carioca, cursou Filosofia na PUC-Rio, ao mesmo tempo em que frequentava aulas de pintura com Carlos Chambelland, professor da Escola Nacional de Belas Artes, em seu ateliê particular no centro da cidade. Em 1963, a artista inicia sua formação no ateliê do MAM-Rio, ali permanecendo até 1969, sob a orientação de Edith Behring, de Anna Letycia e Walter Marques. Igualmente como Marília, Thereza destaca a importância desta iniciação ao afirmar: “Considero o ateliê do MAM um dos melhores em que já estive. Não só do ponto de vista curricular mas como instalação, como estúdio. Tive a sorte de trabalhar no exterior e não vi nada melhor do que o ateliê do MAM”.<sup>5</sup> Apenas três anos separam esse período de formação e premiações de relevância como o Prêmio de Viagem ao país, arrebatado por Thereza, em 1972, com a gravura *Germinação – Vida III*.

A aproximação que este texto promove entre as duas gravadoras justifica-se não só pela formação de mesma natureza que receberam no ateliê do MAM no Rio de Janeiro, mas, pela convergência de suas produções nos anos 1970/1980. Caracterizam suas obras o trânsito livre entre técnicas, conexões motivadas pelo caráter experimental estimulado nesse núcleo de ensino. Ambas, nestes anos, operam alargamentos conceituais na materialidade da técnica.

Até à década de 1970, Marília passara pelas gravuras intimistas das montanhas mineiras, abissais – verdadeiras abstrações gráficas, num embate direto com o metal-matriz, através da técnica da ponta-seca (fig. 1). Posteriormente, à fase dos frutos e das árvores/fruto corresponderia uma visão telúrica. Nessa década, chegou à série dos pássaros (fig. 2). Estes e os frutos são deslocados e confrontados com outros avizinhamentos, seriando o espaço e criando composições modulares. Tanto nas montanhas quanto nos frutos, a artista inscreve uma narrativa de solidão, aprofundando campos simbólicos e metafóricos. Aproveita as frestas da natureza como oportunidade de subjetivações, criando um clima intimista. Expande os limites aceitos das especificidades das técnicas da gravura no metal e na madeira. Mistura-as. Elabora conexões, subvertendo suas condições de visibilidade. Raciocínios imaginativos e experimentais praticamente opostos. Estranhamento para o campo da gravura.

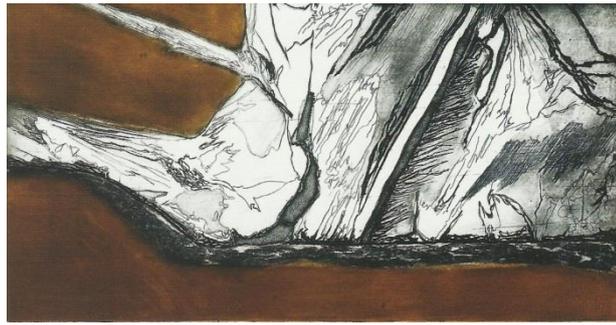


Marília Rodrigues (1937–2009)  
Montanhas, P/A 1961  
Ponta-seca, 65 x 40 cm  
Coleção da artista

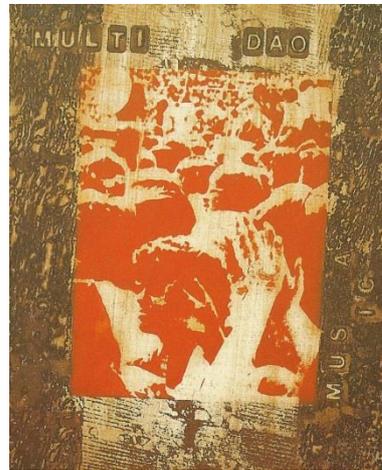


Marília Rodrigues (1937–2009)  
*Marília*, 1973  
Água-tinta, relevo e xilogravura, 69 x 41cm  
Coleção da artista

Quanto à Thereza, seus trabalhos iniciais recebem o título *germinações* (fig. 3) busca intuitiva de estruturas orgânicas reveladoras do mistério da vida. Integram-se nestas obras a vivência do processo de transformação que o ácido proporciona, seu caráter mutante da matéria e o próprio universo biológico no qual Thereza penetra. Natureza cambiante. Nestes trabalhos, revela-se o posicionamento ético que vai sempre nortear a produção da artista: “[...] o que faço com a gravura é a célula humana, isto é, a vida, numa época em que parece sobrar pouco tempo para ela.”<sup>6</sup> Prosseguindo com a preocupação com o ser humano e seu estar no planeta, a artista elabora, nos anos 1970, gravuras nas quais dá lugar às multidões.<sup>7</sup> Estes trabalhos empregam a fotogravura, técnica que aprendera em 1974, no Croydon College of Art, em Londres, com apoio de uma bolsa do British Council.<sup>8</sup> Com Thereza, também se dá o compartilhamento dos recursos técnicos: gravura em metal e fotografia. Seus limites tradicionais são extrapolados, abrindo-se um leque de disponibilidades para a criação de imagens.



Thereza Miranda (1928)  
*Germinação XI*, 1967  
Água-forte e água-tinta, 26 x 50cm  
Coleção Museu de Artes Moderna do Rio de Janeiro

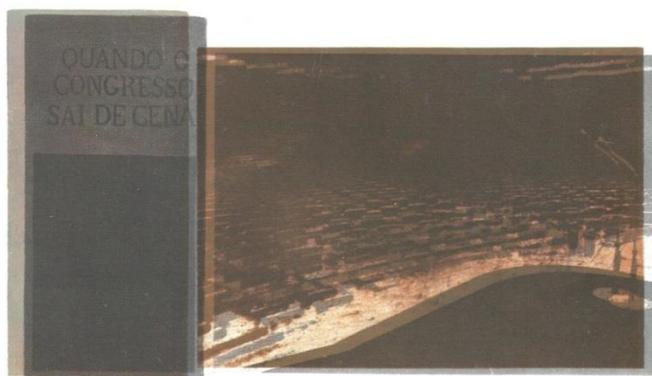


Thereza Miranda (1928)  
Série Multidões II, 1975 (Prêmio 1976)  
Fotogravura, água-tinta e relevo, 48 x 39cm  
Coleção Museu de Artes Moderna do Rio de Janeiro

Marília Rodrigues e Thereza Miranda conquistam uma liberdade face aos recursos gráficos que instrumentalizavam suas imagens. O referido trânsito livre entre as técnicas resulta, nos anos 1970, na exploração da fotogravura, técnica híbrida, tanto na série Registros quanto no conjunto de paisagens urbanas, respectivamente. Ambas elaboram um discurso plástico-poético que integra o conteúdo político das imagens, apropriadas na vivência imediata. As fotomontagens, estratégias visuais utilizadas no início do sec. XX pelos dadaístas, ganharam espaço nas experiências vanguardistas de artistas russos, alemães, italianos, entre outros, e adentram a contemporaneidade como recurso poético.

Marília Rodrigues, nas obras da Série Registros compiladas em álbum de 1977 (fig. 5) revela-se a artista engajada, crítica contumaz ao regime implantado em 1964, interessada

na luta e no resgate da liberdade de ação e expressão. Trata-se de imagens resultantes do aproveitamento de matrizes fotográficas na chapa de metal, com justaposição e sobreposição de imagens recortadas, apropriadas de manchetes e fotos de jornal. Combinação de técnicas. Imagens/denúncia da situação de repressão da cidadania vivida pelo país sob o comando da ditadura militar. Dois anos ainda separariam estas fotogravuras da lei da anistia de 1979. Daí sua contundência. Para o crítico Olívio Tavares de Araújo, “o álbum [...] é uma dos grandes documentos artísticos da época da repressão.[...]”<sup>9</sup> Findam por constituir imagens históricas, discurso plástico poético, reivindicações. Nos anos 1960, no episódio do fechamento da Universidade de Brasília, Marília Rodrigues sofrera com a crise, engajando-se pelo restabelecimento da normalidade democrática no Brasil em seu retorno ao Rio de Janeiro.<sup>10</sup>



Marília Rodrigues (1937–2009)  
*Quando o Congresso sai de cena, 1977*  
Fotogravura, água-tinta, 70 x 32cm  
Coleção da artista

Quando da criação dessas fotogravuras, Marília coordenava o Ateliê de Gravura em Metal na Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1979 além de ser docente e coordenadora do Setor de Artes Visuais do Colégio Andrews, desde 1966.

Em Thereza, revela-se também em suas obras dos anos 1980 o perfil da artista combatente que acredita poder com sua criação intervir no curso das coisas. Ao retornar do exterior, após o gozo da bolsa do consulado britânico e da viagem – prêmio do Salão Nacional de Arte Moderna e, após um tour pela América do Sul, a artista interessou-se em conhecer a cidade de suas raízes familiares. Sua mãe nascera em São Luiz do Maranhão, da qual Thereza escutara curiosas histórias

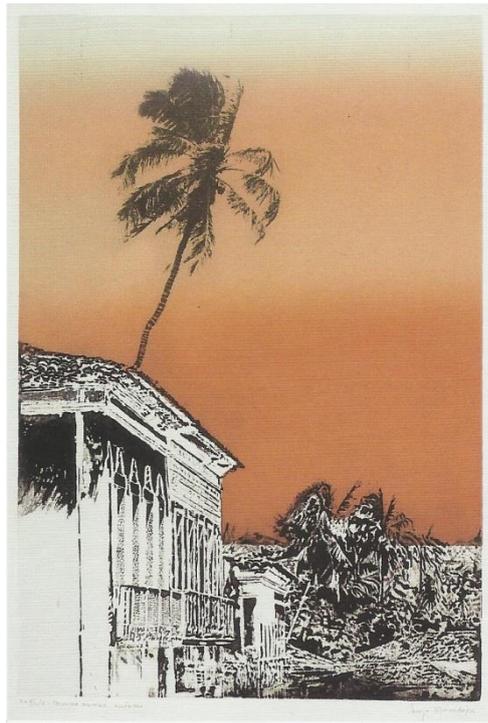
sobre culinária, festas populares, literatura e poesia. Esta busca resultou em registro fotográfico, imagens de sua história pessoal, fixadas com sua câmera em preciosos detalhes, significativa experiência pessoal conforme a artista: “[...] Penso que nossas raízes mais cedo ou mais tarde vêm à tona. [...] Foi o retorno de algo profundamente gravado em mim”.<sup>11</sup>

Todavia, o contato com esse patrimônio subjetivado esbarrou num espaço de vivência coletiva, no qual a artista ao testemunhar o descuido com o conjunto arquitetônico de São Luiz, amplia a tomada da lente para além de sua busca pessoal (fig. 6). Propõe com suas fotogravuras a integração da cidade e sua natureza, consciente de que esta decisão se ancorava nos elementos fundamentais para invocar a identidade, a percepção de si e dos outros. As possibilidades de manipulação da fotogravura favoreceram a criação de Thereza que exclui propositadamente a figura humana de suas paisagens, fragmentando-as para reestruturar e compor o discurso plástico-poético assentado numa atitude ideológica.

Motivada pela preservação daquele patrimônio, a artista fez de sua obra o lugar do apelo em prol da memória. Em depoimento de 1986 afirmou: “Hoje em dia, meu trabalho é mais um registro de nossa arquitetura como uma forma de luta pela nossa memória.”<sup>12</sup> Memória compreendida como “uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de fato uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional”.<sup>13</sup>

O sentimento preservacionista fora-lhe cultivado quando trabalhou com José Mindlin (1914–2010) e Aloiso Magalhães (1929–1982)<sup>14</sup>- personalidades públicas, combatentes pelo respeito ao patrimônio cultural e artístico e interessadas na construção de uma memória nacional.

Nesta série dos anos 1980, que denominamos “paisagens urbanas”, a artista vai ampliar as tomadas para as cidades históricas mineiras, para o Rio de Janeiro, onde morava. Nos anos 1990, volta-se para o espaço natural, Fernando de Noronha, regiões da Amazônia e do Pantanal. Caminha em direção ao equilíbrio entre arquitetura e natureza, propondo “a integração da cidade e sua natureza como elementos essenciais para invocar a identidade, a percepção de si e dos outros”.<sup>15</sup>



Thereza Miranda (1928)  
*Palmeira Solitária – Alcântara – Maranhão, 1979*  
Fotogravura, água-tinta, 50 x 32cm  
Coleção Mauro Viera

Para as duas artistas, gravar é viver. Operam e acolhem contágios das práticas gráficas, potencializando o meio expressivo e o repertório imagético na órbita do presente, do vivido. Em Marília, a obra é atravessada pelo debate coletivo sobre a liberdade e o arbítrio. Thereza engaja-se pela conservação do patrimônio histórico arquitetônico. Maneiras poéticas de percepção do mundo para além dos códigos.

Há um renovado interesse pela gravura com acentuado caráter político, um censo urgente de mobilização pelo aqui e agora. Reafirmam a função política da fotografia que tomada em fragmentos, num jogo de colagens de tempos e espaços distintos, conjuga histórias pessoais, experiências vividas e responsabilidades coletivas. Diluição dos limites dos territórios da gravura e da fotografia. Longe do caráter panfletário que poderia borrar as obras, estamos diante do narrativo em ato criativo, apelos sensíveis e poéticos que ampliam e diversificam a ideia de olhar.

As artistas promovem um modo peculiar de equacionar tradição e contemporaneidade. Situam a gravura como linguagem reflexiva, propondo “o jogo do olho inteligente”.<sup>16</sup> Suas gravuras demandam um olhar atento, um engajamento

poético, que se elabora no intervalo da extensão objetiva da realidade percebida e da profundidade do mundo como experiência do ser.

## Notas

<sup>1</sup> - Marília frequentou em dois turnos os cursos oferecidos por Edith Behring, Rossini Perez, Anna Letycia, José Assumpção de Souza e Walter Marques.

<sup>2</sup> - RODRIGUES, Marília. *GRAVURA BRASILEIRA HOJE: depoimentos*. FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz (org.) Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC/ TIJUCA, 1995, p.42

<sup>3</sup> - Idem.

<sup>4</sup> - Ministrou , em nível de graduação, cursos de Gravura em Metal, Desenho de Observação e Técnicas Artesanais de impressão. Em nível de Pós-graduação, Gravura em Metal.

<sup>5</sup> - MIRANDA, Thereza. *GRAVURA BRASILEIRA HOJE: depoimentos*. FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz (org.)Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC/ TIJUCA, 1996, p. 51.

<sup>6</sup> - MIRANDA, Thereza. Em depoimento a Ruy Sampaio. Thereza ou o mundo da gravura. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 19/9/1972.

<sup>7</sup> - Thereza Miranda recebe o Prêmio de Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Arte Moderna de 1976, com uma gravura da série *Multidões: Multidões II*, 1976.

<sup>8</sup> - Em 1978, a artista buscou aperfeiçoar-se em fotogravura com Margot Lovejoy, no Pratt Institute , em Nova York. Um ano antes fizera um curso de litografia com Garo Antreasian e John Sommers , na Universidade do México.

<sup>9</sup> - ARAÚJO, Olívio Tavares. Marília. *Catálogo de exposição*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1988. s/p

<sup>10</sup> - Beneficiada pela Lei nº 6683, Lei da Anistia de 28/08/1979, Marília viria a ser reintegrada à Universidade de Brasília, em 1988, na categoria de professor adjunto 4.

<sup>11</sup> - MIRANDA, Thereza, *Catálogo Thereza Miranda Gravuras*. São Paulo: Graphus, 1979.

<sup>12</sup> - MIRANDA ,Thereza. *GRAVURA BRASILEIRA HOJE: depoimentos*. FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz (org.)Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC/ TIJUCA, 1996, p.146.

<sup>13</sup> - ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In AMADO, Janaína; MORAES, Marieta(coords.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV,1996, p.94

<sup>14</sup> - Thereza deu colaboração a arquitetos e designers na Mindlin Associados do Rio de Janeiro, por três anos a partir de 1969; também na área de programação visual com Aloiso Magalhães, na PVDI Programação Visual , Desenho Industrial Ltda, de 1971 a 1973.

<sup>15</sup> -, ROUSSO, Henry, obra citada, p. 95.

<sup>16</sup> - Expressão emprestada do crítico Jacob Klintowitz, usada , em 1981, em relação à Thereza Miranda. In Thereza Miranda – paisagens. *Catálogo de exposição*. CCBB, Rio de Janeiro, 1998/1999, p.41.

## Referências

ARAÚJO, Olívio Tavares. Marília. *Catálogo de exposição*, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1988.

BENTO, Antonio. A gravura contemporânea brasileira . In. *Revista Cultura*. Ministério da Educação e Cultura, número especial, 1977.

CATÁLOGO. Marília Rodrigues. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1988.

---

CATÁLOGO Thereza Miranda Gravuras. São Paulo: Graphus, 1979

FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, v.1. São Paulo:ED WMF Martins Fontes, 2011.

FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz (org.) *GRAVURA BRASILEIRA HOJE: depoimentos*. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC/ TIJUCA, vol.1, 1995 e vol.2, 1996.

GONÇALVES FILHO, José Moura. Olhar e memória. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O Olhar*. São Paulo:Companhia das Letras, 1988.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In AMADO, Janaína; MORAES, Marieta(coords.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV,1996.

SAMPAIO, Ruy. Thereza ou o mundo da gravura. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 19/9/1972.

Thereza Miranda – paisagens. *Catálogo de exposição*. CCBB, Rio de Janeiro, 1998/1999.

### **Maria Luisa Luz Tavora**

Historiadora da arte, Doutora em História Social (História e Cultura) IFCS/ UFRJ, com pós-doutorado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales / Paris. Professora de História da Arte da EBA/PPGAV/UFRJ. Co-editora da revista *Arte & Ensaios-PPGAV*. Membro do CBHA, da ANPAP e da ABCA/AICA. Estuda e pesquisa a gravura artística contemporânea no Brasil, com artigos publicados sobre o assunto.