

## A GRAVURA DE MARÍLIA RODRIGUES, ANOS 60: MÚLTIPLOS DE TENSÃO E INTERIORIDADE

Maria Luisa Luz Tavora – EBA/UFRJ

Marília Rodrigues (1937-2009), mineira, teve o privilégio de vir para o Rio de Janeiro e integrar-se simultaneamente aos dois importantes núcleos de ensino da gravura artística, aqui criados: o da Escola de Belas Artes, onde trabalhou com Goeldi em xilogravura e o Ateliê livre do MAM cuja experiência possibilitou-lhe contato com a técnica do metal. Suas pesquisas levaram-na a misturar xilogravura e o metal, em um mesmo trabalho, colagens com fragmentos gravados, recortes da chapa transformada em módulos e uso de clichês gerando um hibridismo salutar e inquietante. Tensão, mistério e dor habitam as montanhas, os pássaros, os frutos, gravuras que Marília, falecida em abril deste ano, realizou nos anos 60. Tais obras constituem exemplos de singularidade da trajetória da gravura artística contemporânea no Brasil.

Palavras-chave: gravura artística brasileira – anos 1960 – Marília Rodrigues

*Marília Rodrigues (1937-2009) was born in Minas Gerais, had the privilege of coming to Rio de Janeiro, and at the same time be part of the two major art print teaching centres created here: School of Fine Arts, where she worked with Goeldi on woodcuts, and the Free Studio of MAM (Museum of Modern Art) whose experience brought her in touch with etching techniques. Her research led her to mix woodcuts and etching in the same work, collages with etched fragments, cuttings from the plate transformed in modules and the use of emboss to produce salutary and disturbing hybridism. Tension, mystery and pain inhabit the mountains, birds, and fruit in the prints created in the 1960s by Marília, who died in April this year. These works are examples of a unique movement in contemporary art prints in Brazil.*

*Key words: Brazilian art prints – the 1960s – Marília Rodrigues*

Marília Rodrigues, nascida em Belo Horizonte, em 1937, teve o privilégio de vir para o Rio de Janeiro e integrar-se simultaneamente aos dois núcleos de ensino da gravura artística, promotores do entendimento da gravura como instrumento de criação artística: o da Escola Nacional de Belas Artes, onde trabalhou com Goeldi em xilogravura e o Ateliê livre do MAM, onde a orientação de Anna Letycia, Rossine Perez, Edith Behring possibilitou-lhe a familiaridade expressiva na técnica do metal.

Antes de vir para o Rio, em 1960, Marília recebera prêmios com seus desenhos no Salão de Belo Horizonte, em 1956. Desde adolescente que

se expressava através deste meio. Foi o seu desenho, aprendido, com Haroldo Mattos, naquela cidade, que lhe abriu as portas do curso de gravura do MAM, através de uma bolsa de estudos de um ano. A orientação de Haroldo, embora filho do proeminente artista acadêmico Anibal de Mattos, era mais aberta aos ventos renovadores. A influência de Guignard, com o método do desenho em lápis duro dava outro tom a seu ensino. Tinha-se que dominar o traço sem o quê o erro ficava marcado no papel. Em Belo Horizonte, Marília experimentara diferentes técnicas, como a xilogravura, cuja curiosidade impulsionava para o desvendamento, numa formação pautada pelo liberalismo didático.

Seu interesse por gravura em metal veio a partir de uma exposição de Hans Steiner (1919-1974), muito didática, na qual estavam apresentados lado a lado às gravuras, suas matrizes e os diferentes estados de execução. A curiosidade motivou-a realizara tentativas na técnica. Haroldo Mattos, emprestou-lhe um livro contendo as fórmulas e procedimentos que nortearam as precárias experiências iniciais com impressões em prensa de encadernação. A notícia da abertura do Ateliê livre do MAM-Rio, em 1959, mobilizou-a para a busca de uma formação correta da técnica pela qual se entusiasmara. Foi uma decisão acertada pois por toda a década de 60, participou de inúmeros certames onde conquistou premiações de peso, culminando em 1970, com o disputado Prêmio de Viagem ao País<sup>i</sup>. Entre 1963 e 1965, em Brasília, fez parte da equipe que com Darcy Ribeiro criaria uma universidade de vanguarda, a UNB, experiência interrompida pelo regime militar<sup>ii</sup>.

A gravura de Marília durante a década de 60 passou por inúmeras experiências que conjugaram a ponta-seca, a água-tinta, o relevo, colagens com fragmentos gravados, recortes da chapa transformada em módulos e uso de clichês. Suas pesquisas levaram-na a trabalhar com a xilogravura e com a técnica do metal em um mesmo trabalho, num hibridismo, que manifestava sua posição de liberdade em relação à tradição gráfica, entre nós. Não havia restrições para quem sempre considerou a atividade artística antes de tudo uma procura.

A compreensão da gravura como instrumento de criação artística, condição a partir da qual os jovens gravadores dos anos 60, como Marília, realizavam suas experimentações, estivera em pauta no final da década de 50.

Em debate público realizado pelo Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, (1957/1958),<sup>iii</sup> a discussão lançada sobre os fins e meios da gravura artística resultava da incorporação naqueles anos pelas práticas artísticas, do espírito especulativo. Tal incorporação refletia e exigia um outro posicionamento em relação ao *métier* e à formação do artista-gravador.

Marília Rodrigues iniciou-se em ponta-seca com Anna Letycia e esta seria a técnica dominante em seus primeiros trabalhos, nos anos 60, as paisagens mineiras. Ainda em preto e branco, estes trabalhos transmitem com o aveludado, que a técnica possibilita, a ambiência mineira, complexos imaginários, imantados dos segredos vividos pela artista. As gravuras obscuras são invadidas por um certo mistério que nelas flutua. *Montanhas abissais, Minas como assombração*, observa o crítico Olívio Tavares de Araújo<sup>iv</sup>. Não fora pelos títulos, estas gravuras resultam abstratas, registro da força da artista, superfícies maculadas por uma trajetória densa e tensa. Certa vez Marília declarou: *... não me considero uma técnica em outra coisa que não seja a dor*<sup>v</sup>.

Quando Marília procurou a orientação de Goeldi, no ateliê da Escola Nacional de Belas Artes, recorda-se das palavras do mestre após ter observado seus desenhos: *se a moça tem nervos, vamos trabalhar com ela*<sup>vi</sup>. Goeldi por certo percebeu nos trabalhos da futura aluna, um desejo de exprimir um desassossego existencial em termos sombrios. Era uma alma expressionista que o procurava e que foi por ele acolhida. Olívio Tavares de Araújo aproximou-se muito desta alma ao afirmar:

*O que me impressiona [...] em Marília [...] é o empenho vital, físico de unhas e dentes com que ela se entrega à luta. Reencontra-se nesta uma força contida mas feroz, uma vontade de transbordar-se absoluta, um apelo visceral à abertura do diálogo.*<sup>vii</sup>

O contato com Goeldi, em muito é responsável por este clima de suas primeiras gravuras. A partir de recordações pessoais alquimicamente transmutadas, a artista elabora um cenário onde as montanhas nos colocam como viajantes do desconhecido. Construções instáveis animadas por uma grafia que busca um sentido urgente na memória, experiência de vida, um mundo oculto cheio de segredos. Lugar de reminiscências, as montanhas

perdem a escala física da natureza e ganham um caráter de intimidade em sua gravura (II.1). A distância da paisagem é anulada. Penetra-se nelas mesmo que não se queira. Trata-se da problematização de um tempo introspectivo, uma interioridade escancarada (II.2). Um tormento guia esta mão laboriosa que tira da força gráfica o seu grito que ecoa na superfície trabalhada.

Das montanhas de Minas, Marília parte para outros mundos cujas árvores, frutos e pássaros configuram espaços onde um clima de estranhamento domina a expressão gravada. Persiste uma apaixonada comunhão com a natureza a lembrar que por sua veias corre o sangue da neta de índia paraguaia. As relações das formas figurativas é subvertida como o são as imagens do inconsciente. Em **Árvore Fruto**, de 1965 (II.3), a cor sépia, ainda que baixa, contribui para dar consistência às imagens criadas pela artista, o sentido telúrico. Símbolo das relações entre a terra e o céu, ali estão colocadas a morte e a regeneração. A árvore geometrizada, elegantemente trabalhada, contém no interior desta geometria folhas que definem um movimento irregular que lhe dá vida. Torna-se mágica. Em relevo, em turbilhonantes configurações, as folhas dinamizam o espaço da árvore do qual um grande fruto está sendo expelido. O nascimento e o dinamismo da vida estão poeticamente abordados.

A figuração em Marília problematiza sua existência: o enfrentamento da solidão. Sem filhos por opção, a artista está diante de si, refletindo o ritmo da natureza, explorando formas ligadas à fecundidade da natureza, gravando árvores - símbolos do desenvolvimento da família, numa história pessoal onde sabe ter quebrado o fluxo da genealogia. Afirma nesta ausência uma presença refletida: a árvore /útero está a expelir o fruto. O não-lugar nesta renovação dá gênese ao espaço gravado tensionado.

Em **Árvore Pássaro**, 1966, (II.4) Marília acrescenta à combinação árvore e fruto, o pássaro. O fruto está liberado da árvore. A espacialidade da composição tem a amplitude de um tempo mágico. O mundo animal e vegetal se encontram, se interligam. O pássaro, subvertido em suas relações de grandeza com os outros elementos da natureza, reporta-se a modelos interiores. Diz Marília:

*Realmente para mim, o pássaro não descreve aquele que existe no mundo natural. Trabalhei sobre ele para [...] dar-lhe uma forma que é aquela que passou a existir em meu universo interior[...]Poderia dizer que é o pássaro como essência; o pássaro como comportamento; o pássaro como visão mágica.<sup>viii</sup>*

A figura da ave é recorrente na obra de Marília em trabalhos a partir desta época, assim como a dos gatos em década posterior. A artista interessa-se muito por estes animais (Il.5 e 6). No seu processo de trabalho, muito lê sobre os animais que usa em sua gravura. Desenha-os exaustivamente até que, numa segunda etapa, passa, como diz, para a racionalidade da gravura. Ao final, o pássaro gravado não pertence a nenhuma família específica, mas é a ave que conjuga poeticamente as vivências da artista: *Eu desenho criteriosamente tudo. Quando eu solto a mão, a cabeça já está solta. Então são as séries...*<sup>ix</sup>

A ave, como os demais elementos da composição estão profundamente ligados à terra. A artista cria em sua gravura a possibilidade da simultaneidade da visão interior e exterior: as raízes aparentes da árvore e sua copa com as folhas em relevo, os frutos enterrados e a ave com suas patas à maneira da raízes. Há uma margem definindo a superfície onde estão distribuídos esses elementos. Depois de interpretar os pássaros que estudou, a artista chega à forma que existe em seu universo interior. *E o meu pássaro é uma outra visão do pássaro, a partir do momento em que ele não é descritivo, posto seja discursivo, em minhas composições*<sup>x</sup>. Somente o pássaro a ultrapassa.

Estaríamos diante de uma metáfora da liberdade? Certamente, mas os pássaros de Marília, diferentemente dos da gravadora Isabel Pons, não remetem às imagens aéreas, a infinitos. Com corpos e patas pesados quer pelo grafismo tenso de que são portadores, quer pela superfície grumosa obtida pela ação do ácido, com a luminosidade aplacada por certa penumbra, estes ligam-se à terra. As raízes são transparentes, é preciso visualizá-las. O pássaro com “patas-raízes” é a pura imagem poética da liberdade e prisão, pertencimento ao ar e a terra, dialética tensionada, interioridade devassada. A circularidade da vida, o micro e o macro, revelam-se na dominante das formas, do fruto e da árvore.

Em 1963, Marília transferiu-se para Brasília, onde desenvolve experiência inovadora como artista e como educadora. O entusiasmo desta vivência manifesta-se com a exploração do repertório de árvores e frutos, vistos separadamente mas unificados numa mesma superfície, e a introdução da cor em seu trabalho. Inicialmente os tons sombrios até a apropriação das cores mais luminosas. Além do preto e branco, habitam suas gravuras o azul, o roxo, o amarelo, o vermelho e o verde. Conjugava a xilo e o metal. Aconselhavam-na a abandonar a gravura e voltar-se para a pintura. Permanecia o preconceito com relação ao uso da cor na gravura, ranço da fase realista-expressionista da gravura brasileira dos anos 40/50. Marcelo Grassmann mesmo, em 1958, afirmara que, face à complexidade do processo demorado e seletivo da aplicação da cor em gravura, o gravador não possui a experiência da cor.<sup>xi</sup>

A gravura **O grande fruto vermelho** (II.7) insere-se nas considerações desta fase. Em 1966, a artista voltara para o Rio, após episódio dramático da demissão coletiva dos professores da UNB. Esta obra de 1967 caracteriza o início da vida no Rio: os frutos soltos. O caminho aberto por Anna Bella Geiger, com seus vermelhos-sangue, encontra múltiplas direções. A ousadia de todo o espaço gravado em vermelho responde à necessidade da nova temática. O fruto isolando-se da árvore e do pássaro abre-se para novas significações. Tal mudança foi assim compreendida pelo crítico Olívio Tavares: *Os bichos e os pássaros são o lado ameaçador, o id sombrio, e os frutos são o lado receptivo e construtor, matricial, gerador e fecundável*<sup>xii</sup>. Os elementos que compõem a gravura de Marília conhecem uma abordagem cíclica. Em momentos posteriores ela retoma os pássaros, os frutos, deslocados e confrontados com outros avizinhamentos, seriando o espaço chegando à composição modular dos anos 70. *Considero profundamente emocionais os sucessivos pretextos de minhas criações.*<sup>xiii</sup>

A gravura de Marília integra-se à questão do retorno à figura praticado pelo restante das artes plásticas brasileiras, nos anos 60. Através da figuração são colocados e discutidos os problemas que afetam o homem tais como a liberdade política, a solidão urbana, a questão social, a integridade física e a permanência da vida, os objetos da memória pessoal. Tanto as propostas prendem-se ao subjetivismo da abstração informal quanto deslocam-se para

uma atitude mais objetiva diante da realidade existencial. Poderíamos, no caso de algumas obras dos gravadores, aqui incluída a de Marília Rodrigues, retomar o que diz Tadeu Chiarelli a respeito da gravura de Darel Valença: *estes artistas produziram obras tendentes à abstração. Ou seja abstratizantes*<sup>xiv</sup>, e completamos, indiferentes à problemática que o binômio abstração-figuração implicava. Promoveram uma integração orgânica entre os dois campos imaginativos possibilitada pelo próprio processo do trabalho que demandou a inclusão da figura. Assim se deu com Marília Rodrigues e outras gravadoras como Anna Bella Geiger( na fase visceral), Isabel Pons,( com os pássaros azulões) e com Thereza Miranda( fase das germinações ).

O capítulo do retorno à figura não será completo se os estudos não se debruçarem sobre a experiência realizada na gravura em metal pelos artistas que atuaram no Rio de Janeiro, nos anos 60.

Marília Rodrigues faleceu em abril deste ano. A questão gráfica marcou sua obra. Fazer gravura para ela era um programa de vida. Personalidade atormentada pela consciência de atuação no mundo, engajada, habitou suas obras, universo denso de tensão e interioridade.

---

<sup>i</sup> - Em 1961, a artista apresentou-se no Salão do Museu de Pernambuco, obtendo Primeiro prêmio em desenho; no XVII Salão Municipal de Belas Artes de Belo Horizonte, com premiação em gravura ; conquistou o Prêmio de Aquisição e a Medalha de Prata no III Salão de Curitiba. Em 1963, recebeu o Prêmio Aquisição no XII Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio e, no ano seguinte, o mesmo prêmio no Salão do Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte. Em 1966, recebeu o Prêmio de Aquisição no Salão de Abril, no Rio de Janeiro e na II Exposição da Jovem Gravura Brasileira, promovido pelo Museu de Arte Contemporânea / EDUSP. as premiações seguiram com esta intensidade por toda a década de 70.

<sup>ii</sup> - Sobre o assunto ver PIRES, Heloisa , TAVORA, Maria Luisa Luz. *Gravura Hoje depoimentos*, vol. I, 1995:111-112.

<sup>iii</sup> - Sobre o assunto ver: TAVORA, Maria Luisa Luz. Mesa- redonda pública: idéias sobre a gravura brasileira, 1957/1958. Revista *INTERFACES*. Centro de Letras e Artes da UFRJ, 1995:41-53.

<sup>iv</sup> - ARAUJO, Olívio Tavares. *Catálogo*. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro, 1988

<sup>v</sup> - RODRIGUES, Marília. *O Globo*. 10 / 10 / 1977.

<sup>vi</sup> - Em *Depoimento* à autora. Rio de Janeiro. 16 / 9 / 96.

<sup>vii</sup> - ARAUJO, Olívio Tavares. *Catálogo*. Fundação Cultural do Distrito Federal , 30/04/1967.

<sup>viii</sup> - RODRIGUES, Marília. Entrevista a Hugo AULER. *Correio Brasiliense*, caderno 2 , Brasília, 04/08/1977.

<sup>ix</sup> - RODRIGUES, Marília. Em *depoimento à autora*. Rio de Janeiro, 16 / 9 / 96.

<sup>x</sup> - RODRIGUES, Marília . Em depoimento citado a Hugo AULER.

<sup>xi</sup> - GRASSMANN, Marcelo . Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 12/01/1958, p. 3.

<sup>xii</sup> - ARAUJO, Olívio Tavares de. *Catálogo* Exposição MNBA, Rio de Janeiro, setembro de 1998.

<sup>xiii</sup> - RODRIGUES, Marília. Em depoimento citado a Hugo AULER.

<sup>xiv</sup> - CHIARELLI, Tadeu. A ordem, o caos: a representação da cidade como metáfora da arte abstratizante no Brasil. *Anais V Congresso Brasileiro de História da Arte*. CBHA / USP / ECA São Paulo, 1995. P. 274.

Maria Luisa Luz Tavora ensina História da Arte nos cursos de Graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA / UFRJ. Doutora em História Social (História e Cultura) IFCS/UFRJ; Pós-Doutora pela EHESS / Paris; Membro da ANPAP, do CBHA e da ABCA / AICA; Pesquisadora CNPq; estuda e pesquisa a gravura artística contemporânea no Brasil.