



ANNA LETYCIA: RASTROS DE VIVÊNCIA NA (RE)CONFIGURAÇÃO DO LEGADO MODERNO NA GRAVURA ARTÍSTICA

Maria Luisa Tavora. EBA/UFRJ /ANPAP

RESUMO: Anna Letycia Quadros (1929) faz parte da segunda geração de artistas que se dedicou à gravura, participando desde os anos 1950/60, da (re)definição do papel e dos fins da gravura na ótica moderna. Com formação em gravura em 1954 com Iberê Camargo, tendo frequentado parte do curso de Friedlaender no Ateliê Livre do MAM-Rio (1959), passou a compor o quadro docente desta oficina, coordenada por Edith Behring por toda a década de 60. Sua pesquisa funda-se na exploração de signos da natureza-frutas, tatus, caracóis, formigas,-acervo existencial recolhido e potencializado de subjetivações. Sua biografia e produção integram-se na constituição do *campo artístico* (Bourdieu) naqueles anos, quando uma rede de agentes culturais promoveu, legitimou e celebrou a ativação da gravura artística, no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: gravura moderna - campo artístico - Anna Letycia

ABSTRACT: Anna Letycia Quadros (1929) belongs to the second generation of artists devoted to printmaking, participating since the 1950s-1960s in (re)defining the role and objectives of printmaking from the modern viewpoint. She graduated in printmaking in 1954 with Iberê Camargo, attended part of the Friedlaender course in the Free Studio of the Rio de Janeiro Museum of Modern Art (MAM-Rio) in 1959, and then throughout the 1960s was a member of the teaching staff of this workshop coordinated by Edith Behring. Her research is based on exploring signs of nature – fruit, armadillos, snails, ants – an existential collection acquired and enhanced with subjectifications. Her biography and production belong to the *field of art* (Bourdieu) from those years when a network of cultural agents promoted, legitimated and celebrated the start of art printmaking in Rio de Janeiro.

Key words: modern printmaking – field of art - Anna Letycia

O Rio de Janeiro ocupou posição de destaque, como centro emergente e irradiador da produção da gravura artística nos anos 1950 e por toda a década seguinte. Capital do país, tal papel foi definido sobretudo pela criação de diferentes oficinas, num processo de divulgação e expansão da gravura iniciado por Carlos Oswald, em 1914, no Liceu de Artes e Ofícios-RJ.

Tais oficinas e cursos,¹ no pós-guerra, desdobraram a ação desse artista promovendo a gravura como forma expressiva, revelando-se agentes da tensão criada entre a permanência de valores tradicionais da técnica e a atualização do

perfil profissional do gravador, a partir de caminhos poéticos singulares. O revigoramento desse meio de expressão, a partir dos anos 1950, é ainda fruto do reconhecimento profundo da atuação isolada de Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo e Lasar Segall, quer como artistas quer como orientadores de núcleos de ensino, desde os anos 40.

Outros agentes, na especificidade de suas ações, deram visibilidade à arte da gravura, no âmbito de sua produção, reprodução e circulação,² situação destacada pelo crítico Ferreira Gullar ao afirmar, em 1958: [...] *a gravura, por razões quaisquer, tomou o primeiro plano de nossa vida artística e se fez objeto de discussão.*³

Esse processo de ativação foi promovido pela segunda geração de gravadores, da qual faz parte a artista Anna Letycia Quadros (1929) personagem atuante. Sua obra é parte constituinte dos modos de existência da gravura artística em suas (re)configurações e (re)adaptações em um amplo campo de trocas, na rede de tensões e de modos de sua sobrevivência.

Ativa nesta arte, no aprendizado institucionalizado, no seu ensino e nas lutas políticas pela conquista e ampliação dos canais de celebração constituídos como os salões de Arte Moderna, transitou e continua atuando com desembaraço pelas mais diferentes instâncias constitutivas do sistema das artes.

Seu contato inicial com a arte foi com o desenho. Anna Letycia privou de um ambiente familiar onde o desenho era lugar comum, sua irmã também desenhava. Sua formação de artista iniciou-se nos anos 50, no Rio de Janeiro, para onde se mudara após o falecimento de sua mãe, em 1943. Nasceu em Teresópolis, em 1929, onde viveu toda a infância e parte da adolescência. Tornou-se, em 1947, taquígrafa da Assembleia Legislativa. Três anos depois ligava-se à Associação Brasileira de Desenho, onde davam aulas artistas como Quaglia, Bustamante Sa, Barbosa Leite, Aldo Malagolli. Desenho e pintura foram seu caminho enquanto frequentou essas aulas, que incluíam saídas pela cidade nos fins-de-semana.(Santa Teresa, cais do porto e estaleiros abandonados de Niterói)

As aulas desta Associação constituíam ensino alternativo à Escola Nacional de Belas Artes. Tendo sempre Bustamante Sá como seu orientador mais próximo, aceitou seu conselho e foi estudar desenho anatômico e modelo vivo na Sociedade

Brasileira de Belas Artes, após o horário de trabalho. Bustamante orientava a aluna, temeroso que o seu trabalho, desenhos e pastéis muito pessoais, perdessem a espontaneidade. A atividade noturna na Sociedade ajustava-se perfeitamente à disponibilidade da artista, cuja jornada de trabalho na Assembléia Legislativa estendia-se até as 17 horas. Em 1952, Anna Letycia teve a oportunidade de aprofundar seus estudos com o artista francês André Lhote que veio ao Rio de Janeiro para um curso de três meses, no atelier de Manoel Santiago, na Rua das Laranjeiras. Este contato significou um reforço a uma orientação moderna, tributária dos questionamentos das vanguardas européias.

O aprendizado da gravura em metal, da qual veio a tornar-se uma das principais divulgadoras tanto através do ensino quanto de sua produção artística, aconteceu em 1954 com Iberê Camargo, com quem estudava anteriormente pintura e desenho. Iberê dava aulas em seu apertado ateliê, na Lapa. Em 1953, este artista passou a ensinar gravura no Instituto Municipal de Belas Artes, no local onde veio a funcionar posteriormente a Escola de Desenho Industrial, na rua Evaristo da Veiga. Anna recorda: [...] *ele parou praticamente de dar aula de pintura, parou de dar aula de desenho e me carregou pra aula de gravura.*⁴

O interesse pela gravura levou-a também a buscar orientação em xilogravura com Goeldi, na Escolinha de Arte do Brasil, em 1957. Após algumas tentativas, identificou um interesse maior pela gravura em metal. Não tardou chegar-lhe o reconhecimento, através de premiações tanto para a pintura que ainda fazia, quanto para a gravura que iniciara sob a orientação de Iberê Camargo.⁵

Em 1959, Anna frequentou parte do curso inaugural do Ateliê Livre do MAM-Rio, sob a orientação do gravador franco-alemão Johnny Friedlaender. Com o retorno do gravador europeu para a Europa, Edith Behring assumiu à frente dos trabalhos no ateliê do MAM, contando com a assistência de destacados gravadores e ex-alunos do próprio ateliê: Rossine Perez (1959-61); **Anna Letycia** (1961-63 de 1965- 69); Milton Ribeiro (1960 -61); Roberto Delamônica (1963 - 65); José Assumpção Souza e Walter Gomes Marques (1964 - 71)⁶

Foi muito positivo o papel do ateliê do MAM-Rio para a gravura artística, força formadora de hábitos, tendo produzido a necessidade de seu próprio produto,

seguindo o que assinala Bourdieu em relação às instituições de ensino da arte. Muitas alianças foram estabelecidas com o MAM-Rio em seu projeto original de consolidar a arte moderna integrando a produção artística e o ensino de arte. No projeto de divulgação da arte da gravura, cursos foram integrados às inúmeras exposições no exterior, patrocinados pela Divisão Cultural do Itamaraty que também promovia o intercâmbio com artistas estrangeiros em mostras no MAM-Rio. Essas ações provocaram um intenso fluxo de troca,⁷ do qual participou ativamente Anna Letycia.⁸

Artista plural, Anna embora se concentrasse na gravura, continuou a praticar a pintura através de cenários e de figurinos que elaborava para Maria Clara Machado, no Tablado,⁹ além de fazer ilustrações. Seu nome está ligado à reativação da gravura artística de maneira estreita como afirmou o crítico:

Nascida em Teresópolis em 1929, Anna chegou ao apogeu em meados da década de 60 – junto portanto com o próprio apogeu da gravura brasileira que na época fazia sucesso aqui e no exterior, graças a uma produção intensamente brilhante.¹⁰

A gravura de Anna Letycia, dos finais dos anos 50 e dos anos 60, desenvolveu-se em torno de um repertório temático que incluiu frutas, plantas, formigas, cavalos, caracóis e tatus. De sua vasta produção, destacaremos, em nossa abordagem, a fase inicial, de 58 a 61, na qual o caráter intimista de sua gravura revela-se pelo tratamento singular emprestado à composição.

Em Caracol, de 1958 (Il 1), temos o início da exploração de uma forma que caracterizará o trabalho da artista da segunda metade dos anos 60 em diante, período que dos caramujos restarão apenas espirais, volutas que dinamizarão a Série Caixas e as Composições Geométricas. O caracol, resgatado de sua infância livre em contato com a natureza está apresentado numa dimensão na qual Anna opera uma inversão própria daqueles que se comunicam através da poesia. Embora a gravura seja de pequeno porte, o caramujo, diminuto em sua verdadeira relação com o mundo, desponta dominante com certa luminosidade no espaço para ele criado, ao ser deslocado para o mundo das profundas lembranças e reminiscências pessoais. O caráter simbólico das dimensões aqui deve ser considerado. Tratado em nuances que vão do negro aos cinzas luminosos, o sentido de intimidade está

dado, não só pela escolha do motivo, mas pelo tratamento que desconsidera contrastes violentos. Reina a delicadeza de um silêncio dividido com o observador. O movimento de enrolar-se em si mesmo, única possibilidade oferecida pelo risco espiralado da concha, anuncia segurança e repouso. Esse clima de intimidade material que somos levados a experimentar pela proximidade que a artista nos coloca do caracol tem no poeta-filósofo a expressão exata: *Quão espaçoso é esse espaço interno; quão repousante essa atmosfera íntima.*¹¹ O sentido de repouso revela-se plasticamente pelo cuidado que a artista teve de superpor o centro da espiral que constitui o caracol com o centro geométrico do retângulo que o contém, espaço que o acolhe. As diagonais deste retângulo encontram-se no ponto em que nossos olhos constroem o centro sugerido pelo movimento helicoidal de uma linha contínua também ela encaracolada. Há acordo entre as duas formas cujas estruturas não guardam na realidade similitudes.

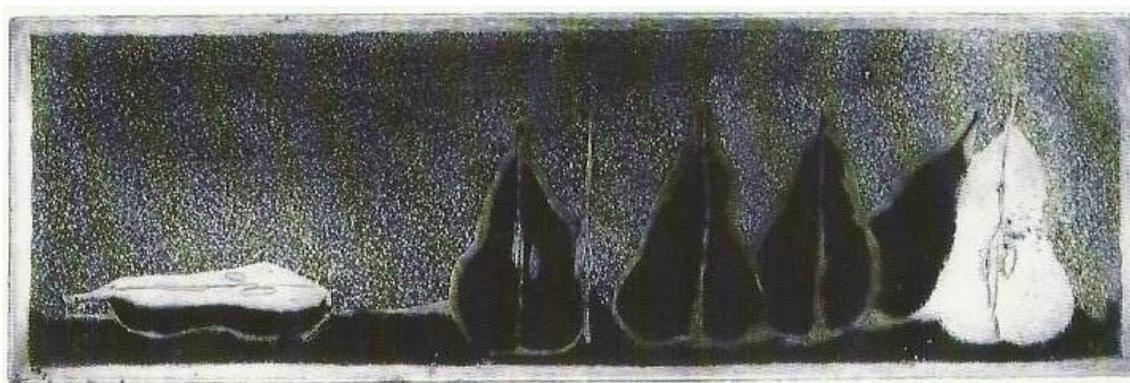


II 1 – CARACOL, 1958. Água-tinta, água-forte e relevo em preto e branco., 14,7x23,5cm. Coleção da artista.

Em Peras (II.2), de 1959, o clima intimista e de repouso permanece. Como as maçãs e peras de Cézanne, as frutas de Anna Letycia cumprem modernamente o papel de criação do espaço no qual o artista, através delas, se densifica. Suas peras pertencem à natureza e também à sua consciência. Na composição, de dominante horizontal, a artista explora a oposição do preto com o branco e da direção horizontal com a vertical. O primeiro contraste é responsável pela apreensão da totalidade do trabalho, de canto luminoso para canto luminoso. O segundo promove o equilíbrio da composição, nada universal. A meia pera da esquerda tem seu eixo na horizontal, num equilíbrio assimétrico com três peras inteiras e sua metade cujos núcleos estão na vertical. Uma pera inclinada, negra como as outras,

dá ao conjunto, tênue mobilidade. Por contraste à luminosidade do branco ao qual se avizinha, seu negro parece mais profundo. No conjunto das frutas, o negro lhes imprime uma maior solidez substancial. A gravura cuidadosamente pensada foi lentamente maturada. O olhar busca conjugar as metades. Para tal, experimenta a superfície grumosa, onde a luminosidade se insinua para dinamizá-la. As peras de Anna Letycia despertam-nos um estado de ânimo gravemente contemplativo.

Muito acertadamente escreveu o crítico sobre as naturezas-mortas de Anna: [...] *o segredo poético de Anna Letycia é conferir a essas figuras e a essas naturezas mortas uma sobriedade de deformação ou melhor de metamorfose, espiritualizando o objeto, mercê de uma atmosfera que ora lembra Morandi [...]* ¹²

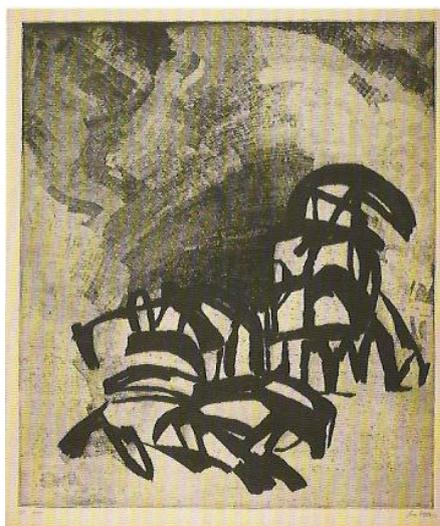


II 2. Peras, 1959. Água-forte e água-tinta em preto e branco. 16x49cm. Coleção da artista

Giorgio Morandi (1890-1964) aprofundou os ensinamentos de Cézanne de estabelecer identidade entre pintura e consciência. Morandi também elege o objeto como termo de mediação da identidade entre ele e o mundo. Para Argan ele *realiza figurativamente o espaço partindo do conceito de espaço, o espaço não como conceito abstrato mas como realidade vivida, existência.*¹³ Os objetos de Morandi, como as maçãs de Cézanne são como que por eles acariciadas. O mesmo observa-se em Anna Letycia.

Em **Tatus**(II 3), de 1961, composição toda trabalhada na técnica da pontaseca, podemos observar a graduação para o aveludado dos negros que compõem os esqueletos dos tatus. A composição explicita ainda os tempos diferentes da ação da artista sobre a chapa, denunciando o longo tempo de entrega. Reminiscências da infância, as formas dos tatus sofreram simplificação, às impressões primeiras de sua infância, Anna operou transformações. Na busca de ordem, a artista eliminou o

acessório em função de estruturas essenciais. Dos tatus, os cascos e os perfis se integram numa quase caligrafia oriental. Reencontro com uma desenhista cujo aprendizado de início da carreira foi refinado. O desenho como expressão. Anna afirma ter preferência pelas técnicas diretas do metal, a ponta-seca e o buril que mais tarde foi aprender na Casa da Moeda. [...] *Me interessa ficar diante do metal*¹⁴ afirma repetidas vezes a artista, o que significa querer imprimir-lhe força, fazer do espaço gravado o registro do embate do artista com a matéria dura que devolve à estampa uma certa suavidade.



II.3 Tatus, 1961. Ponta-seca em preto e branco. 58,7 x 49,5cm. Acervo do MNBA.

Nesta gravura, os tatus estão se liberando no espaço para o qual definem o ritmo de seus esqueletos como resquícios da vibração que se sente no espaço. Em outras duas obras, também intituladas Tatus, ambas de 1961 (II 4 e 5) estes estão aprisionados pelas superfícies negras, um equivalente da terra que encima os túneis por eles cavados. As linhas são transformadas em superfícies sombrias.



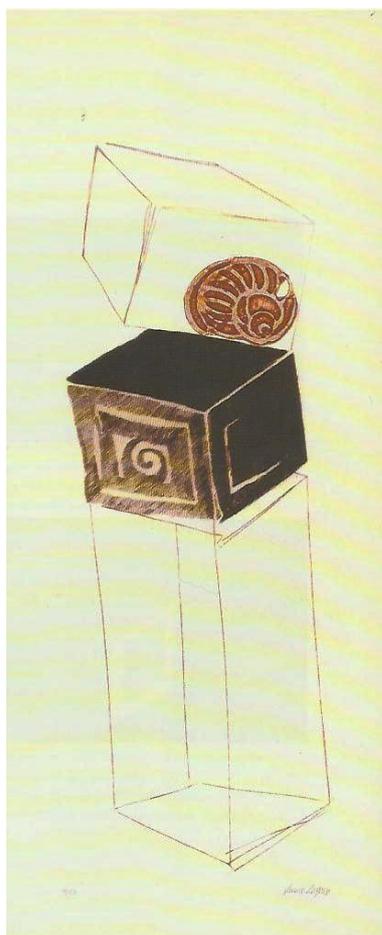
Il 4 Tatus, 1961. Água-tinta e ponta-seca em preto e branco, 46 x 33,5cm. Coleção da artista.



Il 5 tatus, 1961. Água-forte e água-tinta em preto e branco, 32 x 55 cm. Coleção da artista.

A imaginação de Anna permite ao observador a simultânea visão do dentro e do fora. Na gravura de dominância vertical, o peso da massa negra é maior, ainda que mantenha com sua granulosidade espaço de respiração. Os tatus, em defesa, amontoam-se para resistir. A forma circular revela o sentido de aninhamento. Na composição com dominante horizontal, cresce a área na qual os esqueletos dos tatus dinamizam o espaço. A trama resultante da superposição destas formas cria uma cortina intransponível. Tornam-se pertinentes à gravura de Anna as palavras do filósofo-poeta quando diz: [...] *a imaginação não é mais que o sujeito transportado às coisas. As imagens trazem a marca do sujeito.*¹⁵

O interesse de Anna por seres escondidos, arraigados à terra é a marca de seu temperamento introvertido, de seu desejo de atravessar as aparências em busca da profundidade das coisas e dos seres, possibilidade da tradução de sentidos. A espacialidade das gravuras da artista é amalgamada pela vivência. Tomando uma distância criativa do quintal de sua infância, Anna Letycia dele se aproxima e recolhe elementos para uma expressividade artística ligada ao trabalho com a forma. Seres ou lugares onde a imaginação se refugia. Da segunda metade dos anos 60 em diante, dos caramujos restarão espirais e volutas estruturadoras da espacialidade da Série Caixas (Il. 6).



Il 6 caixas- 1979 -. Ponta seca e relevo, 60 x 20 cm P.A/10. Coleção da artista.

A matriz recortada assume-se como forma em uma nova estruturação que possibilita um infundável jogo imaginativo. A cor e a matéria, a exploração de relevos ganham sentidos no espaço gravado de Anna Letycia. Sensibilidade e técnica informam-se mutuamente. Suas experiências como a de outros artistas, nos anos 1950/60, mobilizaram os diferentes agentes do campo artístico da gravura para a

discussão sobre a elaboração de suas práticas e a definição de seus fins. Anna realiza os postulados de Cézanne, referência capital da modernidade em pintura, para quem o espaço é a realidade experimentada pela consciência, o espaço percebido é um tecido contínuo entre o ser e o mundo.

NOTAS

¹ - Curso de Desenho e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas/ 1946; Ateliês da Escola Nacional de Belas Artes/1951; da Escolinha de Arte do Brasil/1952; do Instituto Municipal de Belas Artes/1953 e do Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro/1959.

² - Evidenciamos o complexo sistema de relações constitutivas para a compreensão das práticas e representações artísticas, proposto por Pierre Bourdieu em *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982, pp. 99-178.

³ - GULLAR, Ferreira. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 26/1/1958, p.3.

⁴ - Em depoimento gravado à autora. Rio de Janeiro. 8/04/1997.

⁵ - A artista participou dos Salões de Arte Moderna de 1954, 1955 e 1956, e no de 1957 recebeu Isenção de Júri; no de 1958, Prêmio de Viagem ao País. Fora aceita nas Bienais de São Paulo de 1954 e 1956 e na de 1959 conquistou o Prêmio de Aquisição; em 1962, ganharia o Prêmio Viagem ao Exterior sendo aceita neste ano na XXXI Bienal de Veneza; em 1963, foi laureada com o Prêmio de Melhor Gravador Estrangeiro na Bienal de Paris, ganhando o direito de ter Sala Especial na Bienal de 1965; Prêmio RESUMO JB de 1966.; Sala especial na II Bienal da Bahia, em 1968.

⁶ - O funcionamento deste ateliê por dez anos constituiu uma face da luta de muitos artistas para proporcionar condições para a atividade do artista gravador, esforço marcado, um ano antes, em 1958 por uma reivindicação junto à Comissão Nacional de Belas Artes. Em documento no qual constavam entre outras, as assinaturas de Goeldi, Abramo, Scliar, Edith Behring, **Anna Letycia**, Adir Botelho e Lygia Pape, solicitavam os artistas a reestruturação das categorias do Salão Nacional de Arte Moderna, definidas pela lei 1512 de 19/12/51 que o criara. Face ao esvaziamento da seção 3 (Gravura em medalhas e moedas), que não apresentava trabalhos desde 1952 e, considerando que a seção 5 integrava Desenho e Artes Gráficas, com alternância de premiações, sendo ali considerado artista gráfico o artesão, compreensão distanciada do perfil contemporâneo do artista gravador, os signatários reivindicaram o desligamento da gravura da seção do Desenho passando a ocupar a seção 3, carregando para esta o perfil atualizado do gravador. A reivindicação não foi atendida. Explica-se a polêmica em torno do ateliê do MAM, fruto da compreensão do novo papel do gravador na arte moderna, ideia abraçada por muitos artistas brasileiros atuantes no período. Sobre o assunto ver TAVORA, Maria Luisa Luz.,1999.

⁷ - Na década de 60, período de funcionamento pleno do Ateliê livre do MAM-Rio, estão registradas mais de 40 exposições nacionais e internacionais de gravura. Na década de 70, com a saída de Edith Behring e Anna Letycia da orientação daquele espaço, registram-se 19 exposições. Nos anos 80 serão 6 mostras. Chega-se aos anos 90 com a gravura presente em apenas 14 mostras.

⁸ - Anna recebeu apoio para ministrar cursos na PUC de Santiago/Chile (1961) e na Fundação Guayasmin em Quito/Equador (1968).

⁹ - A Bruxinha que era azul, 1958; O Cavalinho Azul, em sua primeira montagem, em 1960; Maroquinhas Fru-Fru, em 1961; O médico à força, de Molière, em 1962,(premiação); Arlequim Servidor de dois patrões de Goldoni, em 1965; Piquenique no Front, de Arrabal, em 1966 e As interferências, de Maria Clara Machado; Comédia de Erros de Shakespeare (direção de Barbara Heliodora); O Diamante do Grão-Mogol, de Maria Clara, em 1967.

¹⁰ - ARAÚJO, Olívio Tavares de. Irresistível poder de sedução *Isto é*, São Paulo. 14 / 8 / 85, p. 12

¹¹ - BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.11.

¹² - ANDRADE, Geraldo Edson de. *Folha da Manhã*. São Paulo. 9 / 11 / 1958.

¹³ - ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Editor, v. 2, 1983, p.598.

¹⁴ - Em depoimento citado, 1997.

¹⁵ - BACHELARD, Gaston. Obra citada, 1990, p. 3

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno. 1770-1970*. Valencia: Fernando Torres Ed. v.2, 1983.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo:Perspectiva, 1982.

FERREIRA, Heloisa & TAVORA, Maria Luisa Luz (org). *Gravura Brasileira Hoje: depoimentos*. SESC Regional do Rio de Janeiro. SESC/ARRJ, v.1,1995.

TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão*.IFCS / UFRJ 1999, (Tese de doutorado).

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 na Escola de Belas Artes/UFRJ nos cursos de Graduação e no PPGAV, de cuja revista *Arte & Ensaios* é atualmente co-editora. Estuda e pesquisa a gravura artística contemporânea no Brasil, com artigos publicados sobre o assunto.