

**ARTESANATO OU MEIO DE EXPRESSÃO? NÚCLEOS DE ENSINO DA
GRAVURA - SÃO PAULO, 1950/60.**

**CRAFTS OR MEDIUM OF EXPRESSION? PRINTMAKING LEARNING CENTERS -
SÃO PAULO, 1950/60.**

Maria Luisa Luz Tavora / UFRJ

RESUMO

Em São Paulo, de 1950 até o final dos anos 1960, vários cursos foram criados e concorreram para a ativação da gravura artística. Estes espaços reuniram, entre outros, os gravadores Poty Lazarotto, Renina Katz, Lívio Abramo, Maria Bonomi, Darel Valença e Marcelo Grassmann. Deu-se um trânsito saudável de artistas entre os cursos dos museus cariocas e paulistas, genealogias fundadas no entendimento da gravura como meio de expressão moderno. Lívio Abramo participou de 1953 a 1959, da Escola do Artesanato, do MAM/SP, que visava estreitar a ligação entre as artes plásticas e as artes aplicadas. Aproximar o artista-gravador do mundo real do trabalho coloca em pauta o entendimento do artesanato, questão que ativa o debate sobre os meios e fins da gravura moderna como instrumental de criação, aqui tratada.

PALAVRAS-CHAVE: “gravura moderna”; “Escola de Artesanato”; “Lívio Abramo”; “artes aplicadas”.

ABSTRACT

In São Paulo between 1950 and the end of the 1960s a number of courses were created and contributed to include printmaking. These centers brought together, among others, the printmakers Poty Lazarotto, Renina Katz, Lívio Abramo, Maria Bonomi, Darel Valença and Marcelo Grassmann. This enabled a healthy traffic of artists between the Rio de Janeiro and São Paulo museum courses, genealogies founded on the understanding of printmaking as a medium of modern expression. Lívio Abramo attended the Crafts School of the São Paulo Museum of Modern Art (MAM/SP), which was designed to closely link the fine and applied arts. Bringing the artist-printmaker closer to the real working world raises the subject of understanding crafts, an issue that triggers discussion about the means and ends of modern printmaking as instrumental to creation addressed herein.

KEYWORDS: “modern printmaking”; “Crafts School”; “Lívio Abramo”; “applied arts”.

No eixo Rio-São Paulo, nos anos 1950-1960, deu-se a produção da gravura artística, sua expansão com o ensino e sua circulação e celebração institucional e comercial. Revelou-se fundamental no Rio de Janeiro, o papel dos cursos e de vários ateliês de formação que concorreram para a ativação e consolidação deste meio expressivo.

Igualmente, na cidade de São Paulo, Poty Lazarotto (1950) e Renina Katz (1952/55) ensinaram na Escola Livre de Artes Plásticas no Museu de Arte de São Paulo (MASP/SP); Lívio Abramo participou da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) (1953-59), fundando posteriormente com Maria Bonomi e José Luis Chaves, em 1960, o Estúdio Gravura. Darel Valença e Marcelo Grassmann orientaram a Oficina de Gravura, em 1961, na Escola de Arte da FAAP. Somam-se a esta formação, as ações de Moacyr Rocha, em 1966, na Escola de Belas Artes de São Paulo e as oficinas do Liceu de Artes e Ofícios.

A apropriação expressiva da gravura dava-se nos termos colocados pela arte moderna, resultando das atividades nesses ateliês coletivos, uma produção reconhecida através de premiações em salões, bienais, exposições nacionais e internacionais, e pela literatura crítica. Esta relação estreita entre ensino e prática artística, com a criação e ampliação de espaços de ensino da gravura, deu-se em São Paulo e no Rio de Janeiro.

A ação dos pioneiros deste ensino no Rio de Janeiro se replica em São Paulo pelas mãos de seus alunos. Poty Lazarotto e Renina Katz, ex-alunos de Carlos Oswald no Liceu carioca. Renina também aprendiz da xilogravura com Axl Leskoscheck, no curso da Fundação Getúlio Vargas (1946). Ambos, ex-alunos de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, ele em 1942 e ela, entre 1947-1950. Maria Bonomi, participante do curso inaugural (1959) de Johny Friedlaender e seus assistentes Edith Behring e Rossini Perez, no Ateliê do MAM, em 1959. Também fora aluna de Lívio Abramo, no Rio de Janeiro entre 1948 e 1950. Yllen Kerr o curso de especialização oferecido por Goeldi na ENBA. Darel Valença, ao assumir o ateliê da FAAP (1961), dominava a gravura em metal, premiada em 1953 com Viagem ao País (SNAM), aprendida, em 1946, com Henrique Oswald (1918-1965), filho de Carlos Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Orientara o ensino de

gravura em metal na Escolinha de Arte do Brasil (1951) Introduzira, em 1957, o ensino livre da litografia artística na ENBA, em sala do Diretório Acadêmico. Aprendera com litogravadores profissionais de gráficas antigas. Marcelo Grassmann também aprendera gravura no Liceu carioca com Henrique Oswald e xilogravura com Poty Lazarotto. Moacyr Rocha ex-aluno de Lívio Abramo e de Maria Bonomi, ensinou gravura na Escola de Belas Artes de São Paulo, em 1966. Mário Gruber aluno de Poty Lazarotto no MASP, em 1953, ensinou gravura em metal na FAAP, entre 1961-1964.

Mais poderia ser escrito desta rede de trocas que se formou no campo artístico da gravura das duas cidades. Houve um trânsito saudável de artistas gravadores entre os núcleos de ensino carioca e paulista, interessados na arte moderna. Subjaz às práticas de seu ensino, uma ação que materializa o conceito de “habitus cultivado”, conceito de Pierre Bourdieu que afirma: “todo ensino deve produzir em grande parte, a necessidade de seu próprio produto e, assim constituir enquanto valor ou como valor dos valores, a própria cultura cuja transmissão lhe cabe.” (BOURDIEU, 1982, p. 211-218.) Nessa rede de relações, possibilita-se rebatimento conceitual dos fins e meios da gravura artística.

Em entrevista a Leonor Amarante, Renina Katz reforçou as aproximações aqui descritas entre artistas, ao afirmar seu contato com Maria Bonomi:

[...] Uma vez demos um curso juntas. Ela dizia uma coisa e eu outra, e nós chegávamos ao mesmo lugar. Os alunos ficavam surpresos, não entendiam como era possível. Quer dizer, **nas coisas fundamentais**, a gente está inteiramente de acordo; agora, o modo como chegar lá, cada uma tinha o seu. (KATZ, 1997, p. 15, grifo nosso).

Os Museus de Arte de São Paulo (1947), de Arte Moderna de São Paulo (1948) e do Rio de Janeiro (1948) apostaram em projetos pedagógicos concretizados por suas exposições, dando visibilidade à produção da arte moderna nacional e à criação internacional. Redefiniram, ampliaram e atualizaram as funções do museu como centros de ensino capazes de colocar em pauta as correntes artísticas da arte moderna, através de debates e cursos.

Nestas ações, alternativas às orientações mais tradicionais das instituições oficiais, reaproximariam o artista do público, colocariam em discussão e circulação as

rupturas promovidas pelas vanguardas. Era fundamental a reorganização das bases para uma formação atualizada do artista e a criação do campo artístico para a arte moderna. Estas ações conjugavam o interesse na formação de profissionais especializados que atendessem às demandas comerciais, movidas pela restituição do prestígio artístico do artesanato e sua função econômica.

Com esta perspectiva pedagógica, é criada a Escola de Artesanato, iniciativa do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A abertura da Escola de Artesanato, em 10 de junho de 1952, concretiza seu papel na dinâmica moderna, fruto de um convênio deste Museu com a Prefeitura Municipal. Funcionou inicialmente sob a direção de Nelson Nóbrega, numa casa na Praça Franklin Roosevelt, n. 277, doação de Ciccillo Matarazzo.

Criava-se um curso de História da Arte (orientado por Wolfgang Pfeiffer) - e de desenho (orientado por Antonio Gomide), entendidos como cursos básicos¹. A estes foram integradas “duas oficinas artesanais”, - cerâmica e artes gráficas, cursos com duração de dois anos. Cerâmica com Gian Domenico de Marchis (1893-1967) e gravura orientado inicialmente por Yllen Kerr² (1912-2012). Em dezembro de 1952, Kerr foi substituído por Mario Gruber Correa (1927-2011) que permaneceu até março de 1953 e, por fim, Lívio Abramo (1903-1992) assumiu o curso de agosto de 1953 a março de 1959, quando a Escola encerrou suas atividades.³

Centramo-nos na Escola de Artesanato, uma vez que sua própria denominação favorece algumas considerações preliminares acerca dos meios e fins da gravura artística, na década de 1950/70, produção muito presente no campo das artes plásticas no eixo Rio-São Paulo.

A criação da Escola de Artesanato era celebrada como oportuna por suprir a precária formação técnico-artística necessária ao desenvolvimento industrial da cidade. Em artigo que saudava a criação deste núcleo de ensino, o crítico Ibiapaba Martins (1917-1965) afirmava ter o MAM paulista acertado ao criar um espaço para a prática da arte moderna que se afinasse ao tom dos discursos, debates e discussões, então hegemônicos em sua ação. A seu ver, era preciso trabalhar, fazer arte, pintar. Era necessário o “aprendizado do artesanato”.⁴ Ibiapaba escreveu ainda: “O museu poderia realizar exposições, conferências, o diabo, e isso nada

TAVORA, Maria Luisa Luz. Artesanato ou meio de expressão? Núcleos de ensino da gravura - São Paulo, 1950/60. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.977-988.

valeria para o movimento artístico de São Paulo e do país se não criasse uma equipe de jovens dotados de conhecimentos técnicos.”⁵

Do que o articulista estaria tratando ao colocar a urgência do “aprendizado do artesanato”? Teria sido adequado aos propósitos do ensino e consolidação da arte moderna, a denominação de Escola de Artesanato, núcleo pedagógico ligado às atividades do MAM, instituição com interesse em atualizar o entendimento conceitual da arte que expunha? Igualmente outra questão se coloca: como pensar a natureza da ação de Lívio Abramo frente a sua oficina de gravura. Seria ele um professor do *métier*? Esta noção envolveria “habilidades especiais, hábitos artesanais, truques de mão, regras de composição, cânones de beleza, em resumo, uma tradição específica.” (DE DUVE, 2003, p.98) Por sua vez, a criação moderna entendia a pintura, a escultura e a gravura como exercício instrumental da experiência do artista no mundo. Uma prática inventiva que colocava em questão as regras tradicionais do *métier*, do ofício do artesão. Como situar esta ambivalência proposta pela Escola de Artesanato?

Os objetivos desta Escola eram ambiciosos:

“O objetivo desses cursos, ao lado de despertar nos jovens o amor pelo ofício **artístico**, é o de dar-lhes uma sólida base de conhecimentos, indispensáveis às futuras criações artísticas, cooperando com todos os que trabalham pela melhoria do nível de nossos meios artísticos, fazendo ao mesmo tempo, com que se desenvolva o sentido da estreita **ligação entre as artes plásticas contemporâneas e as artes aplicadas.**”⁶ (grifo nosso).

A Escola do Artesanato pretendia qualificar os artistas para a concepção de novas formas, capazes de conjugar interesses da indústria nascente, no Brasil, nos anos 1950. Com este projeto educacional, aderiu-se à proposta de Walter Gropius, criador da Bauhaus, quando afirma os interesses que imprimiram perfil renovador no ensino da arte, naquela escola alemã:

“Nossa ambição consistia em arrancar o artista criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho, assim como relaxar e humanizar, ao mesmo tempo, a atitude rígida, quase exclusivamente material, do homem de negócios.” (GROPIUS, 1972, p.32)

Ao fundar a Bauhaus, em 1919, Gropius tinha como objetivo “formar pessoas com talento artístico para serem *designers* na indústria, artesãos, escultores, pintores e arquitetos.” (GROPIUS, 1972:39). Para o historiador Giulio Argan, com esta proposta, o fundador da Bauhaus cobrava uma ação concreta renovadora do conceito de arte, “como um fazer humano particular, contra qualquer idealismo estético” (ARGAN, 1990:20). Nas escolas tradicionais, o artesanato fora relegado a uma posição inferior em relação à prática da pintura ou escultura. Ainda destacada por Argan, a renovação pretendida por Gropius levaria a arte a tornar seus os meios da indústria e realizar-se sem passar pela natureza. A produção artística, o artesanato para Gropius tendia, desde o início do século XX, a fundir-se gradualmente à indústria, e nesta nova unidade produtiva, este define seu lugar: “o artesanato será o campo experimental da indústria e, agindo assim, criará as normas para a realização industrial” (apud ARGAN, 1990, p.29).

Diferentemente da academia, a BAUHAUS, escola moderna, restituía o prestígio do artesanato ao oferecer-lhe uma função econômica. Como alerta De Duve “os frutos que foram e ainda continuam sendo produzidos pela árvore da Bauhaus são estranhos híbridos”. (DE DUVE, 2003, p.101) Importa situar as inúmeras questões que subjazem a esta metodologia, proposta de uma ação que se deu num quadro histórico do pós-guerra, de reconstrução cultural e econômica alemã.

No Brasil, nos anos 1950, a aproximação com a argumentação bauhausiana (a criatividade sendo origem da invenção) justificava-se pelo empenho em participar e inserir-se no processo de industrialização ativado pelo projeto de desenvolvimentismo, promotor do crescimento econômico através de políticas governamentais e de uma elite cultural e econômica, incentivadoras da instalação de um parque industrial em São Paulo.

Como derradeiro reduto do artesanato, a gravura vai integrar as propostas de muitos cursos criados nos anos 1950, preocupados em aproximar o artista ao campo industrial. O fundamento da Escola de Artesanato do MAM paulista era justo estreitar as ligações entre a atividade artística artesanal e a formação técnica industrial.⁷ Compromisso com a formação de técnicos profissionais criativos, apostando numa “linguagem visual utópica”. (DE DUVE, 2003, p.100)

TAVORA, Maria Luisa Luz. Artesanato ou meio de expressão? Núcleos de ensino da gravura - São Paulo, 1950/60, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.977-988.

A gravura, por sua natureza de múltiplo, historicamente foi adjuvante de interesses de ordem prática (elaboração de mapas, selos, dinheiro, documentos, ilustração, rótulos, etc.). Por outro lado, nos termos da arte moderna, buscou autonomia desta condição, colocando-se como meio de expressão. Tal interesse foi ativado diante da desvalorização crescente do artesanato face à promoção imperiosa da industrialização da imagem, a partir de processos fotomecânicos de reprodução.⁸ Esta condição é uma conquista destacada por Lívio Abramo, um dos pioneiros da gravura moderna, e orientador da oficina de gravura da Escola do Artesanato. Embora tivesse iniciado a prática da gravura com ilustrações para jornais, Lívio afirmou, posteriormente:

Os gravadores alemães [...] foram os que arrancaram a gravura alemã daquele caminho de **arte auxiliar da ilustração** e fizeram reviver a antiga arte da gravura com o corte nítido da goiva e da faca. Renascia, assim, a xilogravura moderna, iniciada com Munch e outros.” (Abramo:1997, p.46, grifo nosso)

Esta sua declaração soma-se à análise de Michel Melot ao tratar da gravura como forma artística autônoma, pensada na dimensão moderna de instrumental para a criação artística. Afirma o estudioso que a gravura “passou dos ateliês dos impressores para os ateliês dos artistas, das livrarias para os museus e galerias de arte”. (MELOT, 2002, p.10)

Interessante acrescentar que Lívio Abramo fora premiado com Viagem ao Exterior, em 1950, no Salão Nacional de Belas Artes, na seção de Desenho e Artes Gráficas, com a série de ilustrações, 37 xilogravuras de topo, realizadas para o livro pelo Sertão, de Afonso Arinos de Mello Franco, editado em 1949, pelos Cem Bibliófilos do Brasil. A partir desta atuação profissional, comum a outros artistas-gravadores (como Poty Lazarotto, Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Darel Valença, entre muitos) Lívio aderiu aos propósitos da Escola de "despertar nos jovens o amor pelo ofício artístico", além de oferecer-lhes uma "sólida base de conhecimentos" para impulsionar criações com **qualidade artística**.⁹ (grifo nosso).

A questão da “qualidade artística” foi aprofundada por Paul Klee na pedagogia da Bauhaus. Para esse pintor, não se tratava de um valor constante, uma fórmula, ou ainda uma forma perfeita, um sistema estético-formal, mas sim “um valor que cresce e amadurece no tempo interior da existência humana”. (ARGAN, 1990, p.56)

Se por um lado, em São Paulo a proposta de ensino da Escola do MAM, reforçava a gravura como um dos últimos redutos do artesanato das artes gráficas, por outro, no Rio de Janeiro, testemunha-se anos mais tarde, a luta dos artistas-gravadores em relação ao processo de inscrição do Salão de Arte Moderna de 1958. Canal por excelência de celebração e premiação da produção artística nacional, este Salão ainda a sujeitava à classificação hierárquica de técnicas, estratégia tradicional definidora de gêneros.¹⁰

Os artistas-gravadores e os desenhistas deveriam inscrever-se na seção de Desenho e Artes Gráficas. Concorreriam a uma premiação que não poderia se dar, por dois anos consecutivos para a mesma seção. Em 1958, viveram um impasse: em 1956, a premiação fora para um desenhista e, em 1957, para o gravador Darel Valença. Diante desta situação, afinal, quais razões justificariam a inscrição de seus trabalhos naquele Salão se não haveria premiação possível, segundo a recomendação ao júri ?

Face a esta esdrúxula situação, os gravadores uniram-se e apresentaram um abaixo-assinado à Comissão Nacional de Belas Artes, argumentando ser um equívoco a classificação como artistas gráficos e pleiteando mudanças na estruturação das seções:

[...] seja a gravura desligada da seção de Desenho, da qual vem constando até então, e inexplicavelmente, sob o título de **Artes Gráficas**, e corrigindo assim o equívoco, que seja enquadrada, com a autonomia que merece na seção **Gravura**, mencionada no item III, do art. 2º da Lei 1512 de 19 de dezembro de 1951.¹¹

Os signatários do documento¹² embasavam seu pleito na necessária distinção a ser aceita pela organização do Salão, entre artista gráfico e artista gravador, a qual definiria o primeiro como artesão e o segundo como criador.¹³ Todavia, nada foi mudado até a posterior reformulação, nos anos 1970.

Lívio Abramo engajou-se nesta luta, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, à frente dos ateliês de formação em gravura, influenciou muito seus alunos pelo entendimento “de uma mentalidade de gravura”. Os “brancos” e “pretos” e sua relação constituem valores formais essenciais da gravura moderna (xilogravura). O artista explica sua

prática da gravura e se entendia como gravador “marginal”, nem expressionista nem abstrato:

“Daí o corte ter deixado de ser importante para mim e o sinal luminoso sobre o fundo branco ter passado a ser o elemento dominante em minha gravura. Para mim naturalmente, os sinais, a “luz” deixada pelos instrumentos na madeira são a própria linguagem formal da gravura como arte autônoma [...] Procuo tornar minha gravura inteiramente autônoma das outras formas de expressão plásticas.” (Abramo: 1958 p.03)

Quando foi para São Paulo, ao assumir a orientação na Escola de Artesanato por seis anos, a partir de 1953, Lívio Abramo detinha a premiação máxima para a Gravura Nacional recebida na Bienal de São Paulo de 1953. O gravador somava entre muitas, duas premiações simbólicas em sua trajetória artística: uma no Salão do Rio de Janeiro, em 1950 (como artista gráfico) e essa na Bienal paulista de 1953 (como artista-gravador). Separadas por três anos, essas premiações, no contexto das tensões que o campo da gravura experimentava, constituíam pontos de discussões que atravessavam o campo de atuação dos gravadores modernos, nos anos 1950/60: gravura-*métier* versus gravura artística. Artesanato ou meio de expressão?

Lívio Abramo acreditava que em gravura “a capacidade técnica e a capacidade de concepção anda(vam) lado a lado em grau muito maior do que geralmente se supõe” (ABRAMO, 1958:03). Sua “didática artesanal” correspondeu a esse entendimento conforme mais tarde declarou:

O meu método de ensino é o seguinte: desenvolvo as possibilidades de fulano, sicrano, beltrano, então cada um deles vai desenvolver um estilo inteiramente independente. Não ensino uma maneira, desenvolvo as possibilidades de cada aluno. Quando o aluno não apresenta condições, não desenvolvo nada, também. Assim [...] posso dizer com certa satisfação, que não há dois alunos parecidos. (ABRAMO, 1997:89)

O trabalho de Lívio se aproximava do universo da pedagogia bauhausiana, na medida em que operava no sistema da criação livre moderna, oferecendo ao aluno a oportunidade de resolver suas ideias da maneira mais competente do ponto de vista técnico. Na Bauhaus, buscava-se “[...] o reconhecimento e a exata avaliação dos meios de expressão individuais [...] libertando no aluno “as energias criadoras

evitando, no entanto, qualquer impulso numa determinada direção estilística”.
(ARGAN, 1990.p.39)

A reconciliação do mundo dos artistas criadores com o mundo da produção, através da recuperação do artesanato, pressupunha a ideia de que o “artífice convive com a matéria, aprende a conhecê-la, trabalhando-a, transforma-a, torna-a sensível ao seu mundo afetivo e fantástico.” (Argan, 1990, p.37)

Paul Klee entendia que a busca pela “qualidade artística” na produção quantitativa da indústria seria “o produto de uma longa meditação sobre aventura interior, fruto da mais **pessoal, singular e irrepetível** das experiências humanas.” (ARGAN, 1990, p. 56, grifo nosso)

A presença de Lívio Abramo na Escola de Artesanato, interessada que a criação artística informasse com “qualidade sensível” o uso das formas industriais, favorece a compreensão do que Gaston Bachelard destaca sobre o gravador. Para ele, o artista gravador [...] “É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário.” (BACHELARD, 1986, p.52) Sua definição permite-nos compreender a integração moderna proposta entre o artesão e o artista, ao afirmar: “Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação do ofício do gravador [...] pois a imagem visual é associada a uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o ser ativo. Toda mão é consciência de ação.” (BACHELARD, 1986, p.53)

Muitas destas questões constavam da “didática artesanal” de Carlos Oswald, artista pioneiro no ensino e na divulgação da gravura, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, a partir de 1914. Uma genealogia pode ser inferida no fluxo da formação de várias gerações de artistas gravadores. Códigos comuns internalizados orientando as objetivações, as práticas e as representações na rede que constituiu o campo artístico da gravura, nos anos 1950/60.

Menos que salas de alquimias, as oficinas de gravura tornaram-se espaços de discussão atualizada sobre fazer arte e sobre a questão ética da produção artística.

Notas

¹ Os cursos regulares funcionavam diariamente em dois períodos, das 17 às 19 horas e das 19 às 21 horas. Em 1953, o Curso de História da Arte às quintas-feiras, das 18 às 19 horas, passou a ser dado por Pfeiffer no primeiro semestre, e por Sergio Milliet, no segundo. Em 8 de janeiro de 1953, seria oferecido curso de férias de Desenho e Modelagem para jovens de 12 a 18 anos, com duas aulas semanais, às segundas e quintas-feiras, no período da manhã. In Curso de Modelagem e Desenho para jovens. *Folha da Manhã*, Caderno Único. Museus e Galerias, MAM, 7/1/53, p.4.

² Aluno de Goeldi na ENBA. Em 1949, ganhou medalha de ouro no Salão e começou a ensinar no SENAI; em 1952 ganhou prêmio de viagem à Europa pelo MAM-Rio. Na volta, instalou a Seção de Gravura na Escola de Artesanato do MAM /SP; participou da 1ª Bienal de SP. Seu curso foi dedicado à litografia artística aplicada às artes gráficas (paginação de livros e jornais, ilustração).

³ Em 1958, o MAM mudou-se para nova sede no Ibirapuera. Cessava a parceria com a prefeitura paulista. Os professores se negaram a deixar as instalações, criando impasse para a diretoria que decidiu encerrar as atividades da Escola de Artesanato.

⁴ MARTINS, Ibiapaba. *O Museu de Arte Moderna começa pelo começo - a Escola de Artesanato formará profissionais se não formar artistas*. Suplemento do Correio Paulistano, 28/09/1952, pp.8-9.

⁵ MARTINS, Ibiapaba. *O MUSEU DE ARTE MODERNA COMEÇA PELO COMEÇO / A Escola de Artesanato formará profissionais se não formar artistas*. Suplemento do Correio Paulistano. 28 /09/ 1952, pp. 8-9.

⁶ Artes Plásticas. Escola de Artesanato. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Correio da Manhã. 31/08/ 1952. 1º Caderno, p. 11.

⁷ Idem.

⁸ Data do séc. XIX, a formação da Sociedade dos Aguafortistas (1862) e dos Pintores Gravadores Franceses (1889) que destacam as possibilidades expressivas da gravura original, (através das técnicas tradicionais do metal e da madeira). Fizeram parte destes grupos artistas como Manet, Daumier. Em 1923, foi criada a Sociedade dos Pintores-Gravadores Independentes por Laboureur e Dufy, da qual participaram Picasso, Matisse. Em 1938, foi organizada a Jovem Gravura Contemporânea, por Pierre Guastalla, com funcionamento até a atualidade.

⁹ Artes Plásticas. Escola de Artesanato. Museu de Arte Moderna de São Paulo. Correio da Manhã. 31/08/ 1952. 1º Caderno, p. 11.

¹⁰ Seis seções compunham a estrutura dos dois Salões: Pintura; Escultura; Gravura (medalhas); Arquitetura; Desenho e Artes Gráficas e Arte Decorativa, segundo a Lei nº1512, de 19 de dezembro de 1951.

¹¹ Texto reproduzido em Salão Moderno: Querem os gravadores sua autonomia. *Jornal do Brasil*. 19 / 6 / 1958

¹² Documento encaminhado por Vera Tormenta, Oswaldo Goeldi, Carlos Scliar, Roberto de Lamônica, Heloisa Fenelon, Adir Botelho, Poty Lazaroto, Lívio Abramo, Décio Vieira, Dorothy Bastos, A. Amaral, Edith Simens, Olímpio de Araújo, Rossini Perez, Lygia Pape, Tuni Murtinho, Berta Bonart, Siegrid Stefanow, José Henrique Belo, Anna Letyca, Newton Cavalcanti, Otávio Araújo, Maria Eugênia Serrano, Edith Behring e Vera Mindlin, entre outros.

¹³ Além desta questão, desde 1952 até 1958, a seção de Gravura, (entalhe em medalhas), não recebera inscrições.

Referências

ABRAMO, Lívio. *Lívio Abramo- Entrevista com Ferreira Gullar*. Coluna Artes Plásticas. *Jornal do Brasil-Suplemento Dominical*, 19/01/1958, p. 03.

_____. *Gravura Brasileira Hoje: Depoimentos III vol.* - Anna Bella Geiger [et al.] Coordenação Heloisa Pires Ferreira e Maria Luisa Luz Tavora. Rio de Janeiro: Oficina de Gravura SESC Tijuca, 1997. 191 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. 2ªed. Lisboa: Editorial Presença, 1990.143p.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1982. pp.211-218.

_____. *As Regras da Arte*. Gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado- São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 431 p.

DE DUVE, Thierry. Quando a forma se transforma em atitude - e além. *Revista Arte & Ensaios*, n. 10. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003. 148 p.

GROPIUS, Walter. Minha concepção da ideia de BAUHAUS In: *BAUHAUS: Novarquitetura*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. 223 p.

KATZ, Renina. *Renina Katz* – São Paulo: EDUSP, (Artistas da USP, 6). 278 p.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem o Moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999. 293 p.

MELOT, Michel. La rareté genéreuse de l'estampe. In: NORONHA, Jorge de Sousa. *L'Estampe objet rare*. Paris: Ed. Alternatives, 2002.

TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura artística brasileira contemporânea posta em questão: anos 1950/60*. 2000, 387 p. (Tese de Doutorado em História Social/História e Cultura) IFCS/UFRJ. 2000.

Maria Luisa Luz Tavora

Doutora em História Social-IFCS/UFRJ. Pós-doutorado - EHESS/Paris. Professora de História da Arte nos cursos de Graduação e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ. Pesquisa a gravura artística moderna no Brasil, com publicações sobre o assunto, com destaque para a organização da série em 3 volumes: *Gravura Brasileira Hoje: depoimentos(1995/96/97)*. Pesquisadora CNPq. Membro da ANPAP (Representação do Rio de Janeiro), do CBHA, e da ABCA.
E-mail: marialuisatavora@gmail.com