

ISSN: 2176-5960

PROMETEUS FILOSOFIA
CÁTEDRA UNESCO ARCHAI VIVA VOX
Dezembro de 2016 volume 9 ano 9 n. 21

ISSN: 2176-5960

mar azul
mar azul marco azul
mar azul marco azul barco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul
mar azul marco azul barco azul arco azul ar azul

**BREVE COMENTÁRIO SOBRE O ARTIGO “GRAVURA E DESENHO” DE
FERREIRA GULLAR**

Renato Rodrigues da Silva
PhD Doutor em História e Crítica da Arte pela Universidade do Texas
Professor da UNIRIO

RESUMO: Ferreira Gullar (1930 -2016) publicou o artigo intitulado “Gravura e Desenho” no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (*SDJB*), em 11 de novembro de 1956. Estamos apenas no segundo mês do seu trabalho de cinco anos como editor da seção de artes visuais do encarte, que se tornou órgão oficioso do Neoconcretismo anos depois. A excepcionalidade desse artigo deve-se não somente à sua idade, pois ele tinha vinte e seis anos, como também à qualidade da análise, que distinguiu dois tipos psicológicos – o do gravador e do desenhista – em função dos meios de expressão.

PALAVRAS-CHAVE: Ferreira Gullar. Gravura. Desenho. *Sdjb*.

ABSTRACT: Ferreira Gullar (1930-2016) published the article entitled "Engraving and Drawing" in the Sunday Supplement of the Jornal do Brasil (*SDJB*) on November 11, 1956. We are only in the second month of his five year work as editor of the section of Visual arts of the booklet, which became the unofficial organ of Neoconcretism years later. The exceptionality of this article is due not only to his age, for he was twenty-six years old, but also to the quality of the analysis, which distinguished two psychological types - that of the engraver and the designer - according to the means of expression.

KEYWORDS: Ferreira Gullar. Engraving. Drawing. *Sdjb*.

Ferreira Gullar (1930 -2016) publicou o artigo intitulado “Gravura e Desenho” no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (*SDJB*), em 11 de novembro de 1956. Estamos apenas no segundo mês do seu trabalho de cinco anos como editor da seção de artes visuais do encarte, que se tornou órgão oficioso do Neoconcretismo anos depois. A excepcionalidade desse artigo deve-se não somente à sua idade, pois ele tinha vinte e seis anos, como também à qualidade da análise, que distinguiu dois tipos psicológicos – o do gravador e do desenhista – em função dos meios de expressão.

A definição dos tipos psicológicos não deve distrair o leitor, pois o texto já fazia parte da renovação modernista que transformou a arte brasileira depois da II Guerra Mundial. Com a vitória do abstracionismo (geométrico e informal), um segmento da crítica nacional acreditou na autonomia do objeto, cujas características eram definidas por categorias constituídas, tais como pintura, escultura, gravura, desenho, arquitetura, etc.

Gullar editou uma xilogravura abstrata de Lívio Abramo junto ao artigo, mas sua análise não mencionou o nome de nenhum artista. Seja como for, o conhecimento que tinha da prática artística era admirável, aceitando então a incumbência de resenhar exposições para o *SDJB*. De fato, o crítico teve um contato quase cotidiano com a produção de gravadores e desenhistas brasileiros, sempre procurando entender a natureza dos meios expressivos. Nessa oportunidade, sublinhamos as descrições das “visões” de determinados elementos plásticos, tanto no primeiro como no último parágrafo, o que nos sugere seu método analítico. Tratava-se de um *approach* definido de baixo-para-cima, que depurava empiricamente os dados visuais para produção de julgamentos estéticos gerais – e devemos ressaltar o valor desse método, pois ele percorreu o caminho de um ponto ao outro com uma acuidade que o distingue da crítica nacional, geralmente caracterizada pelo “impressionismo” das análises, ou – ao contrário – pelo apriorismo teórico.

Dado esse método, Gullar empregou as noções de linha, espaço e suporte artístico para analisar comparativamente a gravura e o desenho. Para o “desenhista, a linha é ‘contorno’ e, apesar de submissa ao objeto, é possível vê-la como um elemento independente tanto deste quanto do fundo onde ele se insere. Na xilogravura, a linha é dispensável: o gravador pode impor o objeto ao fundo branco como uma mancha”. Portanto, a linha do desenhista não pertence ao objeto: ela é arbitrária, intrinsecamente

ativa, autoconfiante e serve para dinamizar a expressão visual. Em contraste, o xilogravador aproxima-se mais do objeto que do espaço circundante, que chega a ser representado, em casos extremos, como “uma forma materializada,” numa economia artística que se baseia no trabalho solitário – e devido às dificuldades inerentes ao meio, esse artista termina por descreditar da própria realização. Marcando essa oposição, o crítico analisou a gravura em metal como um meio-termo.

Depois de refletir sobre as diferentes características da linha, Gullar considerou que o espaço mostra-se virtualmente abstrato no desenho, uma vez que o sistema de linhas é mais do que visual, sendo na verdade “uma teoria do mundo visual.”¹ Por outro lado, o espaço apresenta-se como um elemento tátil na xilogravura, quase ao ponto de provocar a imobilidade do artista, isso porque “confiando mais na mão que no olho, mais no tato do que na mente, ele põe à prova a mão e argumenta com ela, usando-a. O que a mão realiza pode ser bom ou mau – mas não é mentira.” Assim, essas análises desvelam uma oposição que fundamenta a argumentação teórica: enquanto o xilogravador requisita uma superfície material para seu trabalho, o desenhista elabora seu sistema visual “sobre uma superfície sem entraves, na superfície da superfície,” como se a linha encostasse nesse suporte apenas para transformá-lo num elemento perene. Ora Gullar analisou a experiência sensível da superfície na xilogravura, ora especulou sobre a existência de um suporte virtualmente imaterial no desenho.

A diferenciação entre os suportes do desenho e da xilogravura percorre todo o argumento, apoiando as análises da linha e espaço – logo no primeiro parágrafo do artigo, Gullar diferenciou uma prática artística realizada “sobre uma folha em branco ou mesmo sobre uma chapa recoberta de betume” e outra “na madeira”. Contudo, é justamente nesse parágrafo que o crítico também revelou o ponto de unificação das suas análises, referindo-se à perspectiva: “num estágio rudimentar da expressão visual, tanto o desenhista quanto o xilogravador tentam criar no plano imagens de objetos tridimensionais.” Assim, sua avaliação do desenho e da xilogravura decorre de uma teoria geral da pintura, evidenciando que a descrição dos suportes daqueles meios baseia-se respectivamente no plano de

¹ Mas Gullar não chegou a transformar o espaço do desenho em uma entidade matemática, uma vez que entendeu que o “desenho não tem nada a ver com a razão,” pois é antes de tudo uma ação. Esse aspecto é importante porque demonstra que ele alicerçava suas análises na observação empírica dos meios.

projeção e na superfície pictórica dados pela perspectiva. Anos depois, Gullar buscou no artigo “Gravura e Desenho” os elementos que permitiriam a criação do Neoconcretismo, sublinhando que Lygia Clark tinha então conferido independência à superfície da pintura.² Mas essa é outra estória.

O link para o referido artigo de Ferreira Gullar, no arquivo JB, é o seguinte:

http://memoria.bn.br/DocReader/030015_07/67609

² O crítico escreveu: “Dissemos que a superfície é o elemento primeiro e fundamental da expressão de Lygia Clark. Entenda-se por isso que, em sua pintura, a superfície não é usada como apoio para alusões ou representações: LC se detém na superfície como tal, para expressá-la em si mesma, por si mesma, na sua pureza de *realidade imediatamente percebida*.” Gullar, “Lygia Clark, Uma Experiência Radical,” *SDJB*, 21 março de 1959. Na passagem, a expressão em itálico é do autor.