



O INFORMALISMO E O ITAMARATY: UM ESTUDO A PARTIR DO ACERVO ARQUIVISTA DO INSTITUTO ROSSINI PEREZ

THE INFORMALISM AND THE ITAMARATY: A STUDY BASED ON THE ARCHIVE COLLECTION OF THE INSTITUTO ROSSINI PEREZ

Dhomícia Nunes de Andrade¹
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO

Entre as décadas de 1960 e 1980, o Itamaraty patrocinou exposições de arte brasileira no contexto internacional. Essas exposições destacaram gravuras abstratas informais, como as de Rossini Perez e Edith Behring. De acordo com a revisão bibliográfica, somada à pesquisa em fontes primárias e secundárias realizada no acervo arquivista do Instituto Rossini Perez, investiga-se a relação entre o Ministério das Relações Exteriores e o informalismo, sugerindo-se que a gravura contemporânea abstrata informal foi impulsionada pelo Estado devido ao seu potencial de destaque internacional, posicionado com certa neutralidade política frente às outras artes produzidas nas décadas referidas.

PALAVRAS-CHAVE

Abstracionismo informal. Gravura informal. Ministério das Relações Exteriores. Itamaraty. Arte brasileira.

ABSTRACT

Between the 1960's and the 1980's, the Itamaraty sponsored Brazilian art exhibitions abroad. These exhibitions showed informal abstract prints, such as those by Rossini Perez and Edith Behring. According to the bibliographical review, in addition to research on primary and secondary sources carried out in the archive collection of the Instituto Rossini Perez, the association between the Ministry of Foreign Affairs and the informalism is investigated, pointing to the possibility that contemporary informal abstract engraving was promoted by the Estate due to its potential for international prominence, standing with a certain political neutrality compared to other arts produces in the aforementioned decades.

KEYWORDS

Informal abstractionism. Informal print. Ministry of Foreign Affairs. Itamaraty. Brazilian art.

¹ Graduanda em Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, (UFRN). Aluna Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Campus Universitário Lagoa Nova, RN, 59078900, Natal - RN. Interesse na área de Teoria, História e Crítica de Arte. E-mail: dhomicia.nunes.028@ufrn.edu.br. Lattes ID: <https://lattes.cnpq.br/3521031560054331>. Natal, Brasil.



Precedentes artísticos e políticos

Durante as décadas de 1960 a 1980, o Ministério das Relações Exteriores (MRE) do Brasil, também identificado como Palácio do Itamaraty, promoveu exposições de arte brasileira na Europa, Ásia e América do Sul. A prática da promoção de arte pelo Estado é, de fato, muito antiga e comum. Mas, nesse período, de acordo com a observação do acervo arquivista reunido no Instituto Rossini Perez (IRP), localizado no Rio Grande do Norte, houve um recorte específico da arte incentivada pelo governo. As obras são, de forma geral, gravuras abstratas informais. O presente artigo tem como objetivo evidenciar essa relação entre o MRE e a arte abstrata informal nos anos 1960 a 1983, investigando as possíveis motivações do Estado brasileiro. Considerando esse momento, vale observar os precedentes históricos e culturais:

Antes do golpe militar, em 1964, a década começou com artistas privilegiando programas voltados para temas populares nacionais, tais como os Centros Populares de Cultura - um projeto cujo objetivo era o fomento de cultura em favelas, fábricas e universidades - e a difusão de uma arte revolucionária populista. (CALIRMAN, 2012, p. 5).

Em contraponto a esse movimento, os artistas que se encontravam fora do contexto de enfoque popular, influenciados pelas obras da delegação suíça apresentadas na I Bienal de São Paulo (1951), passaram a explorar o abstracionismo geométrico. Tais experimentos não foram imediatamente aceitos pelo público, visto que ainda demandaram certo tempo para se desenvolverem até que o gosto popular se adaptasse à nova visualidade. Passado o período de críticas mais intensas, que se concentravam na querela figuração *versus* abstração, e, finalmente, com a afirmação do abstracionismo no sistema e no mercado de arte, os últimos anos da década de 1950 foram marcados pela consolidação do movimento no Brasil, representado pelos grupos Ruptura (São Paulo, 1952) e Frente (Rio de Janeiro, 1954), que tinham abordagens diferentes da teoria concretista, mas se sustentavam em cima de visualidades similares.

As diferenças entre os grupos concretistas de São Paulo e do Rio têm sua origem na interpretação teórica e prática que cada um



deles fez de sua inserção nas questões internacionais da arte concreta. (COCCHIARALE *et al*, 1987, p. 16).

O grupo carioca, liderado por Ivan Serpa, desde sua origem, se formou menos normativo, com maior espaço e incentivo à produção experimental individual conectada com a expressão. Os paulistas, ao contrário, tinham uma visão mais fechada da teoria concreta, aproximando a obra de arte ao conceito de produto e seguindo as orientações do concretismo de Max Bill¹.

Além desses dois grupos, havia artistas que trabalhavam com o abstracionismo informal, explorando cores e formas irregulares em obras que privilegiavam a expressividade. Muitas vezes descritos como tachistas², os artistas trabalhavam com maior expressão individual, dispondo do acaso de manchas depositadas na tela.

Na abstração informal, o artista assume tanto a subjetividade do homem soberano, seu poderio, assim como sua fraqueza e seu desencanto. A gestualidade, expressão de uma atitude, apresenta-se como um fato artístico, e a energia passa a ser uma das grandes invenções do informalismo. (TAVORA, 2009, p. 334).

Os artistas que produziam nessa estética tangenciam a discussão teórica concretista, não se localizando no núcleo duro do debate teórico e tendo um comportamento menos combativo que as outras correntes abstracionistas. Edith Behring, que trabalhava com a visualidade informal, descreve em entrevista (COCCHIARALE, 1986) que nunca houve sequer uma tentativa de sistematização teórica do grupo informalista como resposta às provocações dos concretistas.

Nos anos 1960, o movimento concreto já havia sido questionado e superado, especialmente pelas suas pretensões de objetividade e distanciamento ideológico entre arte e vida. O contexto pós-guerra mundial e as inquietações da vida em progresso geraram um retorno da subjetividade. Assim, o trabalho estritamente geométrico havia perdido espaço para um pensamento abstracionista que privilegiava a intenção criadora do artista, elaborado com menos planejamento e mais consciência, designado, de forma geral, como abstracionismo informal. Tal movimento não foi classificado enquanto grupo, visto que os artistas que produziam nessa estética privilegiavam concepções menos rígidas e mais pessoais de arte.



Somado ao cenário artístico descrito, o contexto político da época circula o momento de disputas que marcaram a prévia do regime ditatorial, assim como o próprio governo militar, que durou de 1964 a 1985. Considerando a "pluralidade de interesses ativos na área cultural" (DURAND, 2001, P. 66), bem como o uso histórico da arte como propaganda de Estado, é possível concluir que esse fomento à arte foi algo benéfico ao governo. Uma "relação simbiótica" entre o MRE e as artes, desde os anos 1930, é apontada por Breno Faria, quando o Ministério, durante o regime ditatorial instaurado por Getúlio Vargas, teve a intenção de se beneficiar com a propaganda da arte moderna, a fim de atingir seus objetivos econômicos e políticos (FARIA, 2022, p. 13-14).

Sugere-se que, a partir da década de 1960, houve uma atualização desse objetivo, que seguiu pautado pelo discurso de progresso e modernização, mas, dessa vez, utilizando-se da efervescente arte abstrata brasileira. Dessa forma, combinaram-se os interesses dos artistas aos do próprio governo, que desejava, como entendido por Ricardo Brito, "ascender ao mundo desenvolvido para dele se emancipar" (Brito, 1985 *apud* COUTO, 2000, p. 205). Nessa dinâmica política, a cultura é utilizada como agenciador de "*soft power*", que é caracterizado por ações de poder exercidas por influência, atraindo seus desejos, em vez de os operar ativamente. "Ele [*o soft power*] surge da atratividade da cultura, dos ideais políticos e das políticas de um país" (Joseph Nye, 2004 *apud* FARIA, 2022, p. 14.).

Assim, compreende-se que a arte impulsionada pelo MRE servia como vitrine internacional, propagando a visão de presente idealizado e a projeção de futuro desejado, ideologicamente identificada com o capitalismo, que se encontrava em renovação. As "ideologias construtivas", descritas por Roberto Brito como uma estratégia comum aos países da América do Sul no período referido, exploram uma tradução visual desse pensamento de progresso capitalista e trabalham uma estética tecnicista e industrial. Sobre o assunto, Ferreira Gullar comenta em entrevista que

A utopia de uma linguagem internacional surge inclusive geometricamente, por que é uma época de valorização da razão em contraposição à guerra, que é a expressão da paixão, do irracionalismo e da violência. [...] Então há uma tendência, uma



posição que coincide com esse espírito de abstração e de racionalização. (COCCHIARALE *et al*, 1987, p. 87)

Tal pensamento visual esteve mais evidente no movimento concreto, porém, visto que o concretismo não conseguiu manter sua dominância a partir da década de 1960, justamente por não sustentar a dimensão sentimental aflorada com a experiência humana vivida no contexto da guerra, o abstracionismo que se seguiu acabou herdando algumas de suas relações políticas. Com pinceladas de individualidade, expressividade e uma possível sutileza ideológica, as obras abstratas informais, muito expressivas na gravura contemporânea, ganharam bastante espaço institucional, recebendo financiamento do governo brasileiro para exposições internacionais.

Relação MRE e gravura contemporânea informal

Em um retorno histórico, destacam-se episódios em que a cultura brasileira foi divulgada no exterior, tais como: na era Vargas, o convite feito pelo Ministério ao austríaco Stefan Zweig para escrever seu livro "*Le Brésil, Pays d'Avenir*" (FARIA, 2022, p. 23), a ser traduzido e publicado em outros países. Breno Faria descreve que

[...] voltando para a década de 1930, a partir do Brasil, vemos a preocupação do Itamaraty com a recepção de intelectuais e artistas estrangeiros no país e a tentativa de instrumentalizar a repercussão dessas visitas. (FARIA, 2022, p. 20)

Nesse episódio, o agenciamento do discurso é feito pelo olhar do outro, colocando o Brasil em uma posição de passividade. Há, assim, menos controle do que vai ser destacado e publicado. Ainda nos anos 30, vale destacar que outras iniciativas de divulgação do Brasil no exterior aconteceram sem ligação direta com MRE³. Em contraste com o histórico apresentado, nos projetos desenvolvidos pelo MRE a partir da década de 1960, apresentados a seguir no presente artigo, há a predominância de narrativas feitas por brasileiros.

Ao analisar folhetos e catálogos de exposições financiadas pelo Itamaraty no período entre 1960 e 1983, presentes no arquivo documental do acervo do IRP, foram detectadas similaridades estéticas nas obras apresentadas em exposições na



Europa, na Ásia e na América do Sul. Na Europa, o levantamento apontou quatro exposições na Alemanha Ocidental: *Brasilianische Künstler der Gegenwart* (Imagem 1) ou *Artistas Brasileiros Contemporâneos* (Kassel, 1962), *Kleine Ausstellung Brasilianischer Kunst* ou *Pequena Exposição de Arte Brasileira* (1962, Hamburgo), *Brasilianische Graphik der Gegenwart* ou *Gravura Brasileira Contemporânea* (Oldenburg, 1964), *Brasilianische Kunst heute* ou *Arte Brasileira hoje* (Bonn, 1966), além de uma na França, chamada *Graveurs Contemporains du Brésil* ou *Gravadores Contemporâneos do Brasil* (Paris, 1982). Na Ásia, uma mostra foi identificada no Japão, chamada *Brazilian Prints Show* ou *Show de Impressões Brasileiras* (Tóquio, 1966). Na América do Sul, as duas exposições verificadas se concentram nos anos 1980: *Grabadores Contemporâneos de Brasil* (Imagem 2) ou *Gravadores Contemporâneos do Brasil* (Buenos Aires, 1980) e *Jornadas Culturales del Brasil* ou *Jornadas Culturais do Brasil* (Cali, 1983).

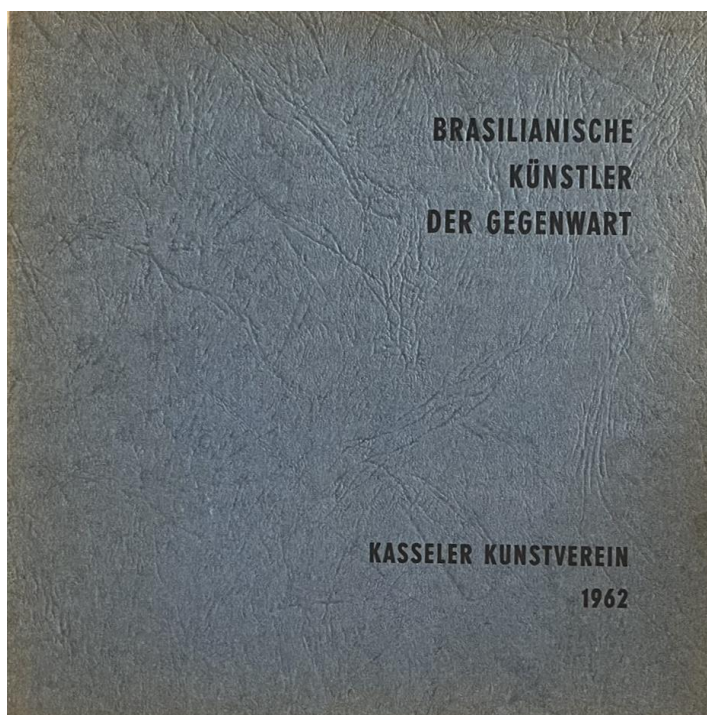


Imagem 1: Capa catálogo *Brasilianische Künstler der Gegenwart*, 1962. Fonte: Acervo Instituto Rossini Perez.

Além dessas, destacam-se as mostras *Moderne Brasiliaanse Kunst* ou *Arte Moderna Brasileira* (Países Baixos, 1960) e *Brasilianische Tage* ou *Dias Brasileiros* (Ingelheim am Rhein, 1970), que não apontam a participação do Ministério de Relações



Exteriores ou das Embaixadas Brasileiras, mas, pelo caráter panorâmico presente nas duas mostras, que possuíram um bom volume de obras, é possível *desconfiar* de um auxílio do Itamaraty no agenciamento de tais exposições.

Vários artistas que expuseram nessas mostras, como Flávio Shiró, Isabel Pons, Fayga Ostrower, Arthur Luiz Piza e Edith Behring, trabalhavam a gravura a partir da estética do abstracionismo informal e com motivos de interesses pessoais, como o próprio Rossini Perez, presente em todas as mostras mencionadas.



Imagem 2: Capa catálogo *Grabadores Contemporâneos de Brasil* (1980), gravura de Emanuel Araújo (s/d). Fonte: Acervo Instituto Rossini Perez.

Somadas às exposições citadas, foram observadas mais quatro mostras individuais de Rossini impulsionadas pela embaixada do Brasil na Alemanha Ocidental: em Bonn (1961), Hamburgo (1962), Bielefeld (1962), Dusseldorf (1962); e uma em Roma, em 1980.

Rossini Perez, nascido no Rio Grande do Norte, foi um artista que viveu um intercâmbio cultural entre o Nordeste e o Sudeste do Brasil, produzindo em várias



linguagens mas, especialmente, pela técnica de gravura. No Rio de Janeiro, onde começou sua caminhada de consolidação artística, foi aprendiz de Friedlaender⁴, no ateliê de gravura do Museu de Arte Moderna. Também foi aluno de Oswaldo Goeldi⁵ e Iberê Camargo⁶, que o inspiraram nos aspectos expressivos e na tendência abstrata. Em suas obras (Imagem 3), o artista retrata novelos, linhas, nós, manchas e paisagens em processo de simplificação formal, chegando à estética abstrata. As imagens produzidas apresentam narrativas visuais passíveis de identificação nacional⁷ e projeção internacional, visto que o abstracionismo gozava de visibilidade e valorização mundial naquele momento. Justamente por suas escolhas formais e temáticas, as obras de Rossini não possuem conotação política evidente, diferente do trabalho de muitos artistas da época. A neutralidade discursiva pode ter sido um dos motivos para que sua parceria com o Itamaraty tenha permanecido tão frutífera. Ademais, mesmo produzindo por outras linguagens e com outras temáticas, sua investigação abstracionista perdurou por toda sua vida, mantendo um grau considerável de regularidade visual e ideológica.

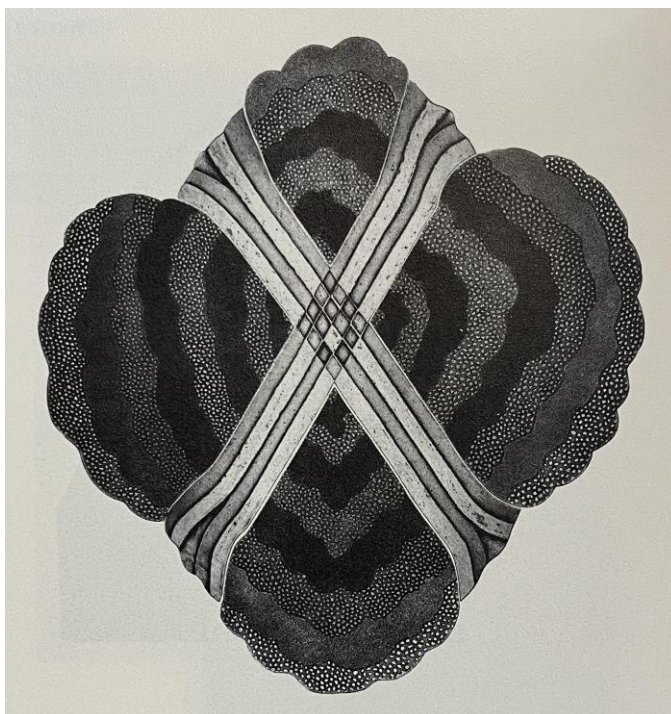


Imagem 3: Rossini Perez, *Angolana*, s/d, 52 x 48cm. Fonte: *Catálogo Grabadores Contemporâneos de Brasil*, 1980.

Além de Rossini, destaca-se Edith Behring (imagem 4), que também trabalhou com Friedlaender, tanto na oficina do MAM, quanto no ateliê do artista, na França.



Em Edith Behring a revelação da matéria se dá por outros caminhos, numa atividade obstinada dentro do ateliê. A artista investiga os próprios meios da gravura, com a abordagem matéria. (TAVORA, 2009, p. 337)

Ao explorar a matéria do metal, Behring imprime texturas e formas que, ainda que tenham uma estrutura dominante, se expressam pela não regularidade formal presente no pensamento abstrato informal. Por isso, as obras de Edith apresentam o mesmo potencial politicamente neutro presente na obra de Rossini. Behring está presente em pelo menos quatro das mostras coletivas citadas, assim como Fayga Ostrower.

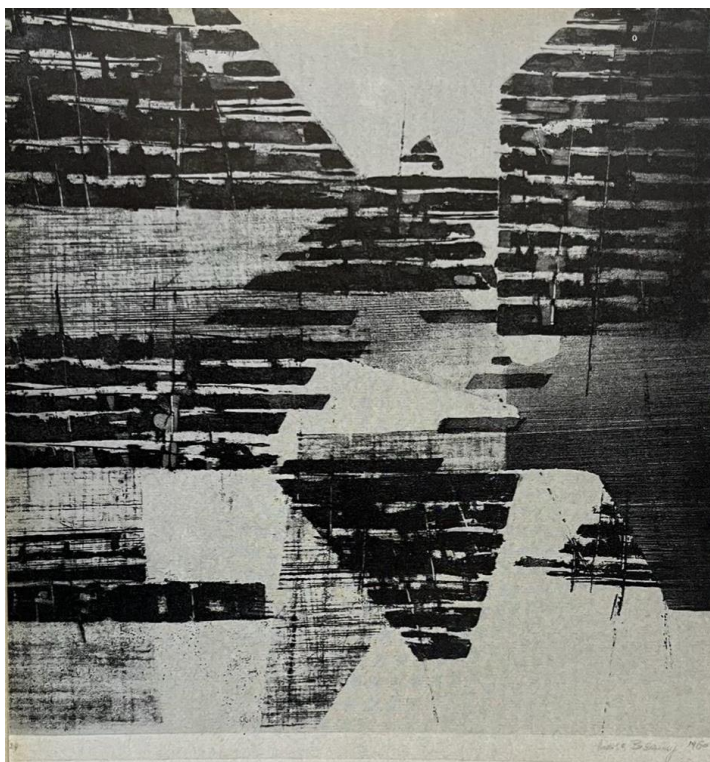


Imagem 4: Edith Behring, Nº 8, 1960. Fonte: Catálogo *Brasilianische Künstler der Gegenwart*, 1962.

Adjacente ao contexto citado, com importante currículo no ensino da gravura, destaca-se a artista Lêda Watson. Nascida em Niterói, Rio de Janeiro, Lêda também iniciou sua experiência com gravura em metal ateliê do MAM, sob orientação de Friedlaender.

A artista credits a seu mestre franco-alemão uma importante contribuição no seu aprendizado no domínio das mais variadas técnicas da gravura em metal, que a auxiliaram na execução de seu processo criativo e no desenvolvimento de sua poética. (REIS, 2021)



Inspirada pela vegetação do cerrado, mesmo à distância, quando produziu no ateliê de Friedlaender na França durante 3 anos, Lêda cria formas orgânicas sofisticadas que habitam, por vezes, o limiar entre o abstrato e o figurativo (imagem 5).



Imagem 5: Lêda Watson L'oiseau et le feu. Fonte: REIS, 2021.

Ao casar-se com Sérgio Watson, que manteve uma extensa carreira ligada ao Itamaraty, a artista teve uma via de contato direto com o MRE que a proporcionou alguns convites para ministrar cursos de curta duração e oficinas em países como Peru, Costa Rica, Venezuela e Panamá (REIS, 2021). Tais informações evidenciam um outro formato de divulgação, por parte do Itamaraty, da gravura informal brasileira, dessa vez, por meio da educação.

A relação construída entre Rossini Perez e o MRE mudou durante o tempo, mas se manteve, mesmo após a instauração do regime ditatorial em 1964. O artista foi convidado, por volta de 1974, a reabrir o ateliê de gravura da UNB (fechado no contexto do AI-5 em 1968), figurando em um relaxamento na censura ditatorial (FORTE, 2017, p. 1327). Além disso, a convite do Itamaraty, Rossini abriu e conduziu uma oficina de gravura no Senegal em 1974, vindo a se repetir em 1977-



1978 (MOURA, 2022, p. 152). As oficinas eram financiadas em conjunto pelos dois governos envolvidos, o ditatorial brasileiro e o de Senghor, Presidente senegalês. Entende-se que essa iniciativa tinha o propósito de estabelecer novas relações de confiança entre os países, com objetivo econômico. A comunicação entre as nações, estabelecida pela troca artística facilitada pela política de enfoque cultural estabelecida pelo governo de Léopold Sédar Senghor, poderia fortalecer os laços entre os governos. Além disso, sugere-se uma afinidade, de cunho autoritário, que conectaria o regime ditatorial brasileiro ao governo senegalês, visto que o governo de Senghor, ainda que democrático, perdurou por 20 anos, sugerindo um possível agenciamento da máquina estatal.⁸

Ademais, vale destacar duas ocorrências verificadas nas correspondências do artista. Primeiro, há um convite, feito pelo então Presidente Geisel, direcionado a Rossini em 1977, que o invita a almoçar no Palácio do Itamaraty com o presidente e sua esposa. Segundo, em uma carta atribuída ao ano de 1981, ele relata que foi convidado, novamente pelo Itamaraty, a implantar uma oficina de gravura similar a do Senegal, mas, dessa vez, na Nigéria. No corpo da carta, Rossini pede descrições sobre o cenário artístico nigeriano, sondando a viabilidade do projeto. Contudo, não foi possível identificar indícios da realização da oficina.

Ressalta-se que não é intenção do presente trabalho aproximar o posicionamento ideológico de Rossini com o do governo ditatorial. É importante frisar, inclusive, que, durante 12 anos da ditadura no Brasil, o artista sequer morava no país, visto que residia na Europa. Rossini teve uma relação de mútuo interesse com MRE, aproximando-se e afastando-se das oportunidades à sua disposição. Nenhuma das atividades desenvolvidas por Rossini com apoio do Itamaraty indicam uma propaganda cega do governo, mas, ao contrário, apontam maior vantagem do artista, que recebia visibilidade e patrocínio, mantendo-se por meio de sua arte. Ainda assim, é possível assumir que a escolha de levar Rossini para o continente africano, com a função de movimentar uma escola de arte, esteve relacionada à forma e o conteúdo apresentados em suas obras.

O programa estético de Rossini, embora bastante expressivo, mantinha uma linha ideológica politicamente neutra, não combativa e, por isso, bem aceita e ativamente



difundida pelo governo. Esse perfil estético possibilitou que Rossini trabalhasse sob a tutela das instituições de governo, pregando um pensamento expressivo e potencialmente transformador, mas não explicitamente revolucionário. Outros artistas, como Cildo Meireles, elaboraram um trabalho no percurso contrário, a partir do espaço marginal em direção ao centro institucional, como no projeto "Inserções em circuitos ideológicos" (1970). As obras de Cildo e de artistas que trabalhavam temáticas similares, como se sabe, eram abundantes, mas objetivamente censuradas, enquanto as tendências artísticas politicamente mais neutras receberam patrocínio e visibilidade internacional.

Além da visualidade das obras de Rossini, Edith e de seus colegas gravadores informais apresentarem potencial de comunicação internacional e estarem, de certo modo, em estado de imparcialidade para o programa ideológico da ditadura brasileira, acredita-se que suas obras reúnem alguns aspectos que as posicionam como herdeiras de uma tradição modernista brasileira, muito valorizada institucionalmente.

A primeira metade do século XX foi marcada pela busca essencial da arte verdadeiramente brasileira. Investigações modernistas de temática nacionalista, assim como a valorização da produção artística popular, foram agenciadas nessa busca de uma identidade nacional que contemplasse o país e o povo brasileiro. A partir da segunda metade do século, com a intensificação dos diálogos internacionais, outros objetivos e desejos foram estimulados na comunidade artística, variando a produção nacional e, como sugere Tadeu Chiarelli (1995), libertando-a o suficiente para que os resultados gerassem originalidade. O historiador também aponta que

A partir dos anos 1980, os artistas não apenas dialogam conscientemente com a arte do passado, mas reconhecem a legitimidade da mesma e a qualidade de muitos de seus produtores, sejam eles modernos, modernistas, barrocos, eruditos ou populares. (CHIARELLI, 1995, p. 24).

A obra informal de Rossini, Edith e seus colegas – diante de circunstâncias politicamente adversas, mas mediáveis – se localiza, então, entre as investigações nacionalistas do início do século e a produção dos neoconcretos, que



"despreocupados com qualquer compromisso exterior de fazer arte nacional, se internacionalizam de forma radical mas crítica" (CHIARELLI, 1995, p. 15). As obras impulsionadas pelo Itamaraty no período referido são, assim, a propaganda do experimento abstrato informal, ação que colaborou com o ainda recente processo de internacionalização da arte brasileira.

O processo de abstração da forma, que parte do visível rumo à sua estilização, é apontado como uma comunicação que "cria formas novas de princípios velhos" (COCCHIARALE *et al*, 1987, p. 21). Essa descrição apoia a hipótese de identificação do governo com tal estética, visto que a visualidade do informalismo, muitas vezes, parte do mundo concreto. Combina-se, assim, o histórico interesse do Estado na arte nacional com uma linguagem identificada com os processos de renovação política capitalista internacional.

O cenário descrito não evidencia apenas a valorização de um modelo de arte – politicamente "neutra" – pelo Estado nacional, mas aponta, também, a invisibilidade de produções artísticas politicamente críticas. Hoje, analisando a história da arte brasileira desse período, entende-se que as tendências mais potentes de arte brasileira são, justamente, as que se desenvolviam a despeito da censura ditatorial, tendo a crítica política e institucional como mote.

A relação entre o MRE e os artistas do abstracionismo informal foi frutífera, portanto, para esses dois agentes. Mas tal casamento também ajudou a abafar os desenvolvimentos em arte contemporânea que questionavam os limites e o contexto do sistema de arte no Brasil no período da ditadura.

Destaca-se que a concentração de mostras na Alemanha Ocidental, especialmente entre 1962 e 1966, não escapou às observações da pesquisadora. Sabe-se que, historicamente, à exceção dos períodos das Guerras Mundiais, o Brasil manteve relações diplomáticas constantes com o país alemão (OLIVEIRA, 2011, p. 4). Além disso, pode-se considerar que a Alemanha, devido ao seu destaque nas experiências de arte contemporânea, seria um lugar propício para a internacionalização da arte brasileira. Tal investigação, de caráter mais específico, pretende ser discutida em continuidade ao presente trabalho.



Por fim, vale destacar que o texto aqui presente apresenta resultados parciais da pesquisa proposta, que segue em curso com o objetivo de analisar mais atentamente as exposições citadas, assim como explorar o acervo do Instituto Rossini Perez em busca de outros materiais que corroborem com ou modifiquem a hipótese aqui apresentada.

Referências

CALIRMAN, Cláudia. **Arte brasileira na ditadura militar: Antônio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Editora Réptil, 2013.

CHIARELLI, Tadeu. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. **Porto Arte** v. 6 n. 10 p. 15-25, 1995. <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27550> Acesso em 19 abril 2024

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

COISAS do Brasil. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro. 14 de agosto de 1936, seção Registro, disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_12&pagfis=43731 acesso em 18 junho 2024

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 58, p. 203 - 213, 2000. <https://novosestudos.com.br/produto/educacao-58/> Acesso em: 30 abril 2024

DURAND, José Carlos. Cultura como objeto de política pública. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, 15 (2), p. 66 - 72, 2001. <https://www.scielo.br/j/spp/a/fHHZxHX7XDrdPYTMypGQRzd/?lang=pt> Acesso em: 19 abril 2024

FARIA, Breno Marques Ribeiro. **O Itamaraty e o moderno: O Ministério das Relações Exteriores e as artes visuais e arquitetura em meados do século XX**. 2022. 277 p. Tese (Doutorado em Artes) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

FORTE, Graziela N. Mestre da gravura brasileira: 60 anos da arte de Rossini Perez (1955 - 2015). In: **JORNADA DE PESQUISA PPG UNESP: 2a edição internacional, 2017**. São Paulo. 2017. p. 1319 – 1332. https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=mNyvtZAAAAAJ&citation_for_view=mNyvtZAAAAAJ:TQgYirikUclC Acesso em: 30 abril 2024

MOURA, Sabrina. **Arqueologia da criação: uma imersão no acervo-ateliê de Rossini Perez**. Santana de Parnaíba, SP: Vasto, 2022.

MOURA, Sabrina. **"De volta para onde nunca estive": Arte africana e diáspora na Bienal de Dacar (1992 - 2012)**. 2020. 333 p. Tese (Doutorado em História da Arte) -



Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

OLIVEIRA, Ione de Fátima. Leituras sobre a cooperação entre o Brasil e a República Federal da Alemanha (1960-1982). **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH** São Paulo, julho, 2011. <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/32-snh26?start=1620> Acesso em: 19 abril 2024

REIS, Julio Cesar dos. LÊDA WATSON: A HISTÓRIA E O ENSINO DIDÁTICO DA GRAVURA EM BRASÍLIA. In: **(Re)existências: anais do 30º encontro nacional da ANPAP**. Anais. João Pessoa(PB) ANPAP, 2021. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/30ENANPAP2021/382945-LEDA-WATSON--A-HISTORIA-E-O-ENSINO-DIDATICO-DA-GRAVURA-EM-BRASILIA> Acesso em: 12 junho 2024

TAVORA, Maria Luisa. Poéticas informais na gravura artística: Rio de Janeiro - anos 50/60. **XXIX Colóquio CBHA**, 2009. p. 331 - 339
<http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/index.html> Acesso em: 30 abril 2024

Notas

¹ Max Bill foi o sucessor do suíço Theo van Doesburg na vanguarda da estética concretista europeia. Sua obra, chamada "Unidade Tripartida", foi premiada na I Bienal de São Paulo (1951). Antes da vinda do artista para a Bienal, já havia experimentações geométricas no Brasil, especialmente por Ivan Serpa, que ganhou um prêmio na mesma Bienal. Mas destaca-se que a efervescência ao redor da delegação suíça foi um dos pontos marcantes na história da consolidação do abstracionismo geométrico no Brasil.

² O termo "tachismo" é derivado da palavra *taches*, que significa manchas, em francês e é, muitas, vezes, usado de modo pejorativo.

³ Um exemplo a ser citado é a exposição "Coisas do Brasil" (1936) realizada em Munich, Alemanha. Na conferência de abertura da mostra, foram apresentadas músicas do folclore e poesias do modernismo brasileiros, e, nas paredes, foram exibidas pinturas de Bruno Lechowski e Oscar Rothkirch, que apresentavam as paisagens do Brasil, especialmente do Rio de Janeiro (http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_12/43731). O evento, organizado por Theodor Heuberger - *marchand* de origem alemã que atuou no Rio de Janeiro e em São Paulo - orientou o discurso na via contrária, do Brasil para o exterior, o que confere maior controle do que será exibido. Contudo, os artistas citados são, respectivamente, alemão e polonês, denunciando a manutenção da valorização do olhar estrangeiro sobre o país. A mostra, que não tem envolvimento conhecido do MRE, segue a mesma linha de ação e pensamento do Itamaraty.

⁴ Johnny Friedlaender (1912 - 1992), artista alemão renomado pelo seu trabalho abstrato feito com gravura em metal, foi convidado a abrir, em 1959, o ateliê de gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

⁵ Goeldi (1895 - 1961) trabalhava, principalmente, com xilogravura e gravura em metal. Filho de imigrante suíço, trazia em suas obras uma forte carga expressionista.

⁶ Iberê Camargo (1914 - 1994) foi um artista gaúcho que fez carreira no Rio de Janeiro. Com um número expressivo de trabalhos bidimensionais, fundou o curso de gravura em metal do Instituto Municipal de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde foi professor de Rossini Perez.

⁷ A identificação nacional, nesse caso, se refere aos objetos e visualidades do dia-a-dia que inspiraram as obras do artista.



⁸ Essa interpretação se baseia em informações advindas da tese de doutorado da dra. Sabrina Moura (2020) e da palestra "Rossini Perez e o rizoma da abstração transnacional brasileira", ministrada por Abigail Lapin Dardashti na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2023). De acordo com Sabrina Moura (2020), "Senghor começou a reprimir sua oposição política logo após assumir a presidência" (p. 105)