



TERRITÓRIO POÉTICO: MÚLTIPLOS TEMPOS NAS GRAVURAS DE ROSSINI PEREZ, ARTHUR LUIZ PIZA E FAYGA OSTROWER

POETIC TERRITORY: MULTIPLE TIMES IN THE PRINTS OF ROSSINI PEREZ, ARTHUR LUIZ PIZA AND FAYGA OSTROWER

Maria Luisa Luz Tavora / UFRJ

RESUMO

As experiências artísticas realizadas por alguns gravadores brasileiros constituem possibilidades de recolhimento e aprofundamento em materialidades e temporalidades, no processo de conexão dos suportes materiais constitutivos das obras. Fora de sua neutralidade como suporte, o papel acolhe registros de tempos em dimensões variadas. Além do tempo histórico de datação, este carrega a numeração reveladora do limite da tiragem. São marcas de tempos objetivos, próprios à gravura artística, que se integram aos tempos poéticos da imagem. Rossini Perez, Arthur Luiz Piza e Fayga Ostrower singularizam estas relações entre matéria-suporte-tempo, num experimentalismo capaz de reformulação conceitual de sua arte.

PALAVRAS-CHAVE

Materialidade; temporalidade; gravura artística.

ABSTRACT

Art experiments undertaken by some Brazilian printmakers are opportunities to contemplate and delve deeper into materialities and temporalities in the process of connecting the material support that forms the works. Beyond its neutrality as a medium, paper embraces time entries in a variety of dimensions. In addition to the historical time of dates, it carries the numbers that tell the limited number of copies. They are marks of objective times, belonging to printmaking, which integrate with the poetic times of the image. Rossini Perez, Arthur Luiz Piza and Fayga Ostrower differentiate these relationships between matter-medium-time, in an experimentalism that is able to conceptually reformulate their art.

KEYWORDS

Materiality; temporality; printmaking.

As experiências artísticas realizadas por alguns gravadores brasileiros constituem produção de interesse no que diz respeito ao alargamento das possibilidades de seu meio artístico. Sendo da própria natureza da estampa a conjunção de temporalidades múltiplas - a criação da imagem sobre a matriz, o deslocamento desta para o suporte papel, sua consecução acusa presenças e ausências, tempos da experiência numa matéria e noutras, relevantes ou secundárias que integram o tempo poético da imagem e existencial de seu criador.

Três artistas e suas gravuras, datadas dos anos 1950/70, singularizam estas relações entre materialidades e temporalidades diversas, subvertendo memórias históricas e abordagens de seus meios de expressão. Rossini Perez (1931), Arthur Luiz Piza (1928) e Fayga Ostrower (1920-2001) compreenderam a gravura como meio de especulação estética e de aprofundamento do exercício da visualidade, em estreita sintonia com a materialidade, tendo formulado em suas obras estruturas numa dimensão espaço-temporal.

Rossini Perez: ranhuras e a não-gravura

Rossini Perez, natural de Macaíba, no Rio Grande do Norte, veio nos anos 1940 com sua família para o Rio de Janeiro em busca de tratamento de saúde em um centro mais avançado. Fez sua carreira artística no Rio de Janeiro, participando da geração que, nos anos 1950/70, contribuiu para a ativação da gravura artística.

O interesse pelas artes visuais esteve presente desde sua infância, passada em Macaíba (RN) e adolescência em Fortaleza (CE). As revistas que seu pai colecionava, com as quais se encantava com artistas como Goya e Velazquez, concorreram para esta aproximação. Reproduzia em lençóis e lenços as imagens destes mestres que o seduziam. Atividade sempre muito solitária de quem não podia frequentar a escola por razões de saúde.

No Rio, Rossini realizou o tratamento necessário, passando a frequentar cursos livres de desenho e pintura. Um primeiro contato com a xilogravura se daria em 1950, na Escolinha de Arte do Brasil, onde Oswaldo Goeldi ensinava. Expandiu seu aprendizado para a gravura em metal com Iberê Camargo, no Instituto Municipal de Belas Artes, em 1953. Muito rapidamente participou de exposições coletivas e

integrou-se ao ambiente carioca, tendo aulas também com Fayga Ostrower sobre História da Arte e composição artística.

Igualmente como muitos artistas de sua geração, realizava caminhadas pela cidade, recolhendo em desenhos vistas de favelas e outras tomadas urbanas que transformava em pinturas, reveladoras de uma preocupação com as questões sociais e humanas. Integrado ao mundo artístico no Rio de Janeiro, frequentou mostras, os salões cariocas e as bienais paulistas, tendo sido impactado pela obra do artista norueguês Edward Munch, presente em sala especial na segunda bienal paulista, em 1953. Decidiu, a partir de então, voltar-se para a gravura, dela fazendo seu meio expressivo preferencial.

Das favelas, morros, salinas, palafitas e barcos, imagens gravadas em linóleo, motivos identificados com questões locais, Rossini parte para sínteses geométricas, operadas nos limites de seu interesse em ordenar o mundo, estabelecer rígido controle sobre as coisas. Acentua as possibilidades plásticas distanciando-se dos motivos locais que interessavam a muitos gravadores engajados com questões sociais. O caráter tectônico do trabalho: telhados, portas, janelas, velas e barcos são tomados como pura forma, resultado de linhas e superfícies ritmadas e em tensão. Memória ordenada de alguém que, na infância, imaginava vir a ser um arquiteto. Sonho de fundo de quintal. Rossini construía maquetes com os materiais mais insólitos que juntava como papelão, palitos de fósforo, miolo de pão, entre outros.

Nessas gravuras, o espaço dilui-se nas figuras ainda reconhecíveis, uma figuração protegida, reveladora do devaneio da segurança de sua casa, um verdadeiro refúgio de proteção para sua fragilidade física da infância. O tempo vivido se renova nestas obras, o passado solitário, a necessidade de proteção. A favela, reduzida quase a uma grade ortogonal.

Todavia, aos poucos, as inquietações do artista passam a habitar suas favelas, então realizadas na matriz de metal (Fig.1). Outros recursos são por ele explorados de sorte que os limites rígidos das casas e telhados flexibilizam-se com tratamento de luminosidades difusas que imprimem uma atmosfera misteriosa aos labirintos das favelas. Resta ainda uma geometria sujeita a uma espacialidade que se expande convivendo com uma espacialidade de vibração subjetiva.

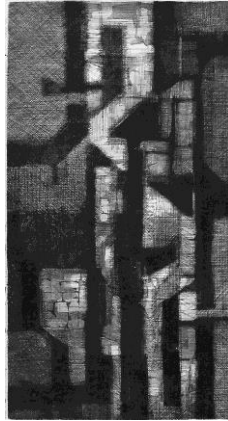


Fig. 1- Rossini Perez (1931)
Favela, 1959
Água-forte e água-tinta, 57,6x31,5cm
Museu Nacional de Belas Artes - Foto Jaime Acioli

Trata-se do agora do artista, do tempo do ser em profundidade, desdobrando-se para além dos limites das formas do espaço construtivo, síntese geométrica das habitações do morro. Da imobilidade das formas controladas, Rossini chega a elaboração de espaços da imprecisão da vida interior: pequenos gestos, grafismos que criam texturas nos limites das formas, luminosidade e escuridão registram a presença do artista que adentra com seu ritmo as casas das favelas. Fluem as lembranças que se misturam com o momento da ação. Materialidade que se conjuga às experiências, no tempo presente.

Rossini vai mais além. A matriz se torna um campo de ranhuras que arrebatam os limites. A geometria não assegura mais nada a este ser. Explode e dá lugar a um gestualismo impulsivo (Fig.2). Outro mundo emerge, à mercê da mão nervosa do artista, acolhendo linhas explosivas, forças invisíveis. O embate direto com a matéria, na técnica da ponta-seca, subordina o movimento à força, fazendo do corte seu registro e sua aparência. Verdadeiras cicatrizes são deixadas sangrando na matriz. E, no transporte para o papel deste enfrentamento com o metal, a imagem impressa anula a neutralidade do suporte, conferindo-lhe uma espacialidade turbulenta. Em Rossini, neste caso, a arte se dá como acontecimento concreto.

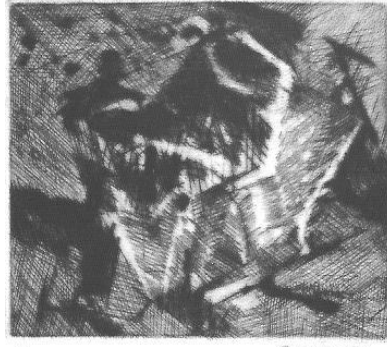


Fig. 2 - Rossini Perez (1931)
Sem Título, 1960
Ponta-seca, 17,7x20cm
Museu Nacional de Belas Artes - Foto Jaime Acioli

Esta arte ganha o sentido do exercício que se dá no seu suporte: a "gravura de ação". Todo o movimento criado resulta da emoção que é um "movimento para fora de si" ao mesmo tempo que nasce "em mim". Trata-se de um "movimento afetivo que nos "possui", mas que nós não "possuímos" por inteiro, uma vez que ele é em grande parte desconhecido de nós" (HUBERMAN, 2016:28).

Nos anos 60, Rossini referencia o automatismo surrealista, numa espacialidade caótica. Intensifica-se a matéria no corpo a corpo com a chapa de metal, reveladora de um *pathos* existencial. O gravador, em seu gesto primário - manifestação do ser, converte em visível a força do tempo. Torna "o Tempo sensível nele mesmo". (DELEUZE, 2007:69). Pode-se deslocar para Rossini o que Deleuze afirmou ao tratar da pintura de Francis Bacon: "Quando o corpo visível enfrenta, como um lutador, as potências do invisível, ele apenas lhe dá sua visibilidade." (DELEUZE, 2007:67) E para o filósofo, não há triunfo se as forças permanecerem invisíveis, nessa visibilidade.

Dessa grafia agudizada, Rossini chega a uma gestualidade que opera encontros harmônicos entre oposições, com grafismos em curvas, sinuosidades, emprestando sensualidade à sua "gravura de ação". Redução da atormentada espacialidade. Rossini estabelece outra relação com o suporte e sua materialidade (Fig. 3).



Fig.3 - Rossini Perez (1931)
Blanche Couchée, 1965
Relevo seco sobre papel, 18,5x24,04cm
Pinacoteca do Estado de São Paulo - Foto Isabella Matheus

Passa a criar relevos, envolvendo o suporte papel. Este assume participação ativa compondo a imagem, integrando-se ao tempo poético das gravuras do artista. Resultando da movimentação do ácido, formas se anunciam, volumes se estabelecem no uso da *chapa sem cor*. A imagem ganha o espaço, salta da superfície. A prensa e sua força contemplam a obra com um volume inusitado. Evidencia-se uma profundidade intimista, uma presença da materialidade do suporte, até então encoberta, desde a tradição desta técnica, pelos gestos e toques da mão operosa do gravador. Assim procedendo, Rossini apaga uma liturgia mágica dos gestos arcaicos do gravador - uma não gravura. Um silêncio do tempo histórico sustenta a percepção de sua gravura que não mais contém o caráter gráfico das ranhuras.

Arthur Piza: a dimensão plástica na obra gráfica

Também o artista paulista Arthur Luiz Piza extrapola os limites tradicionais das técnicas de gravura, trabalhando, por exemplo, a matriz "sendo a um só tempo, sujeito e objeto" (MARTINS: 2012,13). Seu encontro com a gravura deu-se em Paris, para onde foi em 1951, após participar da primeira bienal paulista. Na capital francesa, buscou a orientação de Johnny Friedlaender (1912-1992), artista franco alemão que mantinha o Atelier de l'Ermitage, frequentado, posteriormente, por outros brasileiros nos anos 1960, como o próprio Rossini Perez, Edith Behring, Flávio Shiró, Sérvulo Esmeraldo, entre outros.

Aos 15 anos, Piza interessou-se por pintura, tendo sido iniciado neste campo pelo paulista Antonio Gomide (1895-1967), artista plural com quem aprendeu a técnica do afresco. Interessava-se pelas obras de Klee e Miró. Fixou residência em Paris, a

partir de 1951, tendo estabelecido com o mestre Friedlaender laços de amizade e cumplicidade no âmbito das experimentações com a gravura em metal, em suas múltiplas técnicas. Vinha ao Brasil para realizar exposições.

Na segunda Bienal, em 1953, recebeu o Prêmio de Aquisição. Sua gravura participou de inúmeras bienais internacionais deste meio expressivo. No Brasil, em 1959, na chamada Bienal do Informalismo, Piza recebeu o Grande Prêmio de Gravador Nacional. As experiências da abstração informal pontificaram neste certame. Tanto as premiações nacionais quanto as internacionais colocaram em pauta nas diferentes artes, formulações livres, gestualismos gráficos, massas e ritmos escultóricos, figurações ou abstrações mediadoras de mundos interiores, imaginativos e míticos (ARGAN, 1983, p.633). Manabu Mabe, Marcelo Grassmann, Modesto Cuixart, Riko Debenjak, Francesco Somaini, José Luiz Cuevas e Barbara Hepworth comporiam a lista de artistas para os quais a expressão intuitiva e sensível constituía o impulso gerador da obra.

Nos anos 1960, libertando-se das influências da figuração surrealista de seu mestre francês, Piza trabalha em composições livres, nas quais cria um processo próprio de execução de sua gravura (Fig.4), interessado em explorar a materialidade da matriz de metal. "Supera e aprofunda limitações técnicas ortodoxas" (MAURICIO:1985).

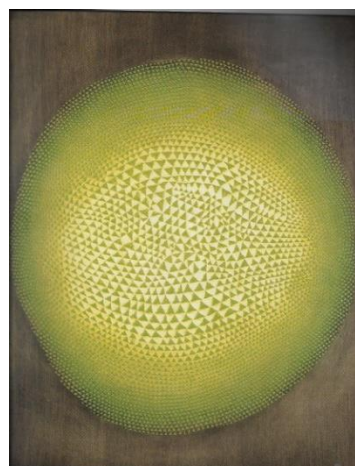


Fig.4 - Arthur Piza (1928)
Cosmos Vert, 1969
Metal e goivas, 81,2x63,5cm
Acervo Banco Itaú - Foto Romulo Fialdini

Sua gravura revela o interesse pelo relevo na criação de ritmos num jogo livre com a luz. No calor da premiação da Bienal, Piza afirmou: “Para mim, o caráter da gravura é evidentemente a ideia de relevo. [...] A gravura cuja matriz foi profundamente gravada e martelada sai melhor, eu sei” (PIZA, 1959).

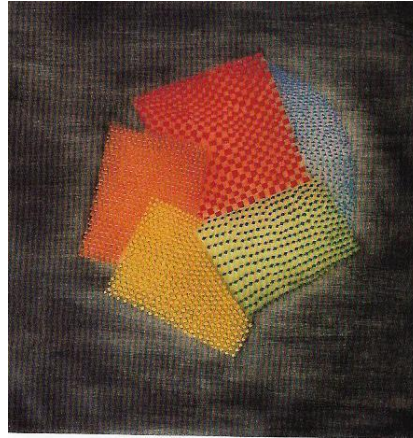


Fig. 5 - Arthur Piza (1928)
Caleidoscópio, s/d
Gravura em metal e relevo, 49,5x45,5cm
Foto Vicente de Mello

Como Rossini, este artista estabelece uma luta de forças com a matriz, buscando mais que arranhá-la, esculpir volumes em formas triangulares, quadrangulares, volumes que organiza em conjuntos, imprimindo um caráter plástico em sua imagem (Fig.5). Tanto Piza quanto Rossini interessam-se pela construção no espaço. Bem observou o crítico José Geraldo Vieira quando chama atenção para este sentido plástico a integrar-se à arte eminentemente gráfica: “agora sob a goiva e o camartelo do artista, o metal não “chora” ácidos, e sim dá escultura em superfície, matéria em estado anaglífico”, procedimento que, a seu ver, integrava Piza ao grupo de artistas internacionais que modificavam “a bitola e o rumo da gravura em metal”. (VIEIRA:1960, p.6)

Diferentemente do gravador Rossini Perez que obtém volumes recortando as matrizes de metal, Piza utiliza diversas ferramentas obtendo sulcos e formas que na imagem impressa se dão como volumes. Suas chapas de cobre precisavam de maior espessura para resistir ao impacto do martelo de ourives que sulcava diminutas formas geométricas sutilmente irregulares (triangulares e quadrangulares). Cria uma espacialidade imaginativa ativada por relevos que se definem por um tempo objetivo, o martelamento calculado com as goivas, buris e pregos. O espaço

gravado com força, numa cadência gráfica, revela uma matéria bruta que desestabiliza a planaridade do suporte, ambígua em sua manifestação de instabilidade provocada por uma bem controlada ação. Ele modela a cor nesta matéria. Uma delicada geometria cria núcleos de maior volumetria em cada forma gerada, constituindo um centro propulsor de forças (concentração ou expansão das massas). Há uma movimentação no espaço com os relevos, criada segundo um ritmo contido, numa esgarçada vontade de ordem. Piza insere o ritmo objetivo da martelada sobre a goiva como matéria de suas formas.

Fayga Ostrower: exuberância da cor em transparência

O tempo como matéria também constitui fundamento da percepção das imagens criadas por Fayga Ostrower, artista pioneira da abstração na gravura, no Brasil. Como Piza, nesta tendência, a artista harmoniza liberdade criativa e vontade de ordem. Afirma a ambivalência. Aprendeu xilogravura com Axel Leskoschek e gravura em metal com Carlos Oswald, no Curso de Desenho e Artes Gráficas, oferecido no ano de 1946, pela Fundação Getúlio Vargas. A partir dos anos 1950, orienta suas pesquisas com a gravura em direção à abstração sensível. As questões formais da composição mobilizavam-na intensamente. Sua visão sofria transformações que cobravam mudanças nas suas relações com a arte. No estreitamento da relação arte-vida, Fayga encontra na abstração o caminho que se ajustava à sua necessidade de compreensão do mundo.

Em 1952, quando realizava uma xilogravura *Os Retirantes* (Fig.6), percebeu-se num impasse, dando mais atenção aos ritmos que criava, aos contrastes, aos planos que articulava, à natureza das linhas que sulcava na madeira-matriz.



Fig.6 - Fayga Ostrower (1920-2001)
Os Retirantes, 1952
Linóleo sobre papel de arroz, 23x24cm
Acervo da artista - Foto de Haroldo Durão

Como declarou, sentiu que não podia mais estetizar o sofrimento. Um livro, presente de um amigo, "Cézanne's composition"(1943) de Erle Loran, professor de arte, da Universidade da Califórnia (Berkeley), provocou uma transformação em seu olhar. Para Fayga, o confronto com o processo pictórico deste artista motivou o fundamento da reestruturação de abordagem, uma solução para sua incursão pela arte abstrata.

Para o historiador Argan, o artista francês transformou a tela num lugar problemático, convertendo a pintura numa "pura e desinteressada investigação"(ARGAN:1983, p.134), provocando uma conversão do olhar do homem moderno. Em seus quadros, Cézanne repousa a estrutura da composição sobre o tecido colorístico. É a cor modulada que realiza a unificação do espaço.

O interesse pela elaboração de uma atmosfera colorida tal como o pintor francês, uma estrutura interna e uma vontade de ordem foram se afirmando gradativamente na gravura de Fayga. A partir de 1954, resulta dessa pesquisa a estruturação do espaço através de fragmentos de diferentes "matrizes-cor" que se justapõem ou se superpõem numa configuração abstrata, sensível (Fig. 7). "Em Fayga, a gravura funda a cor substantiva."(LONTRA, 1994:14)

A artista eliminou os títulos em sua gravura. A identificação do trabalho recebia um número de referência composto por quatro dígitos, definidores dos anos de produção e da sequência da criação da referida obra. Exemplificando: a terceira gravura realizada no ano de 1957 apareceria com a seguinte notação: 5703. Combinam-se originalmente os tempos histórico e o da artista gravadora que se conjugam ao tempo das imagens no qual mergulha o fruidor. É a gravura de Fayga em três tempos.

Os dois primeiros dígitos dão conta do tempo histórico, objetivo, que corre indiferente à manifestações poéticas. Esse tempo histórico contextualiza a obra. Junto a este tempo, presente em calendários, que orienta o homem comum, Fayga apõe o tempo de sua ação de artista, traduzindo numa contagem numérica os seus encontros com a matéria. Indiferentes ao papel que assumem na trajetória da artista, esses números revelam e assinalam, numa ordem crescente, a maior ou menor

frequência desses encontros. Nada podem comentar, dão ao fruidor o conhecimento objetivo da rotina criadora da artista, ocupam o espaço não gravado do suporte-papel.

Todavia, essa ordem sequencial acusa um tempo existencial pleno, "um tempo que a presença humana qualifica. É um tempo no qual a ação dos afetos e da imaginação produz uma lógica própria [...]" (BOSI:1992, p.27). No artista, esse tempo existencial pleno dá-se na criação da obra. Em Fayga Ostrower, o suporte-papel carrega os dois tempos objetivos, o histórico e o da atividade artística da gravadora, conjugados na "numeração-título", acolhendo ainda outro tempo, o do ser e da poesia.

Neste meio expressivo, a imagem gravada resulta da conjunção dos tempos de sua criação, o do ser e o da poesia que se dão em momentos, matéria e espaço diferentes. Há um tempo ausente, o tempo da matriz. Esse tempo congrega momentos de decisões e vontades, de procura e de achados, de decepções e de alegrias. Acertadamente afirmou Gaston Bachelard que "A gravura mais do que qualquer poema, remete-nos ao processo de criação." (BACHELARD:1986, p.53)

Ao tempo do entalhe da matriz une-se outro tempo que acusa uma discreta e significativa presença. Trata-se do tempo da impressão. De um corpo a outro, de uma matéria à outra, as formas transparentes de Fayga revelam poeticamente esse tempo. Conduzem e registram a complexa geografia criada com a madeira pela força e o devaneio da artista para o finíssimo papel de arroz.

Na impressão, transforma-se o tempo do entalhe. Fragmentos de madeira, as matrizes tornam-se forma-cor, estruturadas num jogo de sobreposições e justaposições das matrizes. Neste processo uma outra dimensão temporal se revela.



Fig. 7 - Fayga Ostrower (1920-2001)

6644 - Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 60x40cm
Acervo da artista - Foto de Haroldo Durão

Todavia, em seu processo de percepção, o fruidor transgride o tecido temporal criado pela artista. Os tempos passados - da matriz e da impressão - estão presentes e são percebidos no embate com a gravura, sendo integrados pela percepção, ao tempo interior à obra. Constituem o acolhimento poético da própria imagem gravada.

Há um convite explícito de penetrar com o olhar a sensível estruturação, atravessando as múltiplas camadas de cor em trânsito. O mesmo acontece com os movimentos da delicada geometria de Piza. O observador participa da criação de um tempo que deixa de ser medida abstrata para ser um tempo vivido, subjetivo: um instante poético. Nele o que conta é o tempo vertical, desmedido, instante no qual é possível viver as ambivalências e as simultaneidades. As imagens vão se formando, perdendo a forma, construindo, reconstruindo, provocando um fluxo de imagens evocadas. Dá-se um dinamismo visual peculiar ao poeta lírico cujas frases movimentam-se num percurso sempre inacabado e retomado semelhante ao ritmo das ondas do mar. Construção e destruição, escrita e apagamento quase simultâneos. O olhar do observador não consegue deter-se na imagem criada pelo plano em transparência (Fig.8). Há um contínuo buscar de estruturas, um aprofundamento do exercício da visualidade. Funda-se um ritmo que já não se distingue do fruidor que é capturado pela obra, buscando incessantemente a cor-forma das imagens.

Assumindo a vocação lírica, essas transparências nada determinam mas tudo sugerem. Estruturam um espaço mutante, tão dinâmico quanto a vida: o fazer e o refazer contínuos. Evocam imagens poéticas, - o tempo vivo e original - o tempo existencial pleno, perpetuamente se recriando. O tempo reversível.



Fig.8 - Fayga Ostrower (1920-2001)
6534 - Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 60x40cm
Acervo da artista - Foto de Haroldo Durão

A "numeração-título" introduzida por Fayga em sua gravura abstrata, tempo histórico e tempo da ação criativa da artista, tempos registrados por números enlaçam-se possibilitando a imersão da obra - espaço tempo da poesia - no território que acolhe as realizações humanas.

Nos três artistas aqui tratados (obras dos anos 1950/1970), observa-se um "manejo escultórico das matrizes" quer de madeira quer de metal. (DUARTE, 2004:141). Fayga estrutura suas imagens em planos de transparência da cor, numa construção espacial que provoca um caminho para o olhar. Piza e Rossini acentuam cada vez mais os relevos, e a exploração da matriz em sua materialidade. Posteriormente, dão continuidade às suas experiências numa busca de soluções espaciais que o papel não dava mais conta. Os relevos migram para as paredes, empregando gesso, telas de metal, fibras vegetais, entre outros materiais.

Revelam audácias no trato com a matriz inserida como materialidade das imagens que compõem seus territórios poéticos. Matéria-objeto, fundada em conceitos que inauguram registros de qualidades visuais. Singularizam seu encontro com a gravura, reformulando e ampliando seus meios e seus fins. Suas experiências situam-se no campo da tendência informal, definida pelo artista Theon Spanudis como "arte das formações", produção movida pelo fluxo da existência, uma temporalidade complexa, atenta aos acontecimentos e às materialidades no próprio ato formativo. (SPANUDIS, 2011:135-143)

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*. Trad. Joaquim Espinosa Carbonell. Valencia: Fernando Torres, 1983. 2v. Tradução de L'Arte Moderna:1770/1970.

- BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1986.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. IN *Tempo e História*, Org. Adauto Novaes - São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Trad. de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016 (1ª edição) - Coleção Fábula.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Trad. Roberto Machado [et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Liberdade construída*. IN: A trilha da trama e outros textos sobre arte/org. Luisa Duarte. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. pp.134-146.
- GRAVURA em capô expandido. Curadoria e texto Carlos Martins; apresentação Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- GRAVURE Contemporaine. Salon 2006. Paris: Éditeur JVC, 2006.
- MARTINS, Carlos. Gravura em campo expandido. *Catálogo* (curadoria e texto); Apresentação Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.
- MAURICIO, Jayme. IN: Gravura Moderna Brasileira. Acervo Museu Nacional de Belas Artes. *Catálogo*, 1999.
- PIZA, Arthur Luiz. Arthur Piza, prêmio da Bienal: "relevo é o caráter da gravura". O Estado de São Paulo, SP, 20/09/1959. (Da Sucursal)
- POÉTICA da Resistência. Aspectos da Gravura Brasileira. *Catálogo*. Textos: Armando Mattos; Marcus de Lontra Costa. São Paulo, SESI: Rio de Janeiro, MAM, 1994.
- ROSSINI Perez: um passante e duas margens. *Catálogo*. Curadoria Carlos Martins: textos Carlos Martins e Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013.
- ROSSINI Perez - desenhos, matrizes e gravuras. *Catálogo* Acervo do Museu Nacional de Belas Artes. Texto de Laura Abreu, 2009.
- SPANUDIS, Theon. Arte das formas e arte das formações. IN: BARTHOLOMEU, Cezar, TAVORA, Maria Luisa (org.) *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 23.
- TAVORA, Maria Luisa Luz. A gravura abstrata de Fayga Ostrower e a primazia da cor no Informalismo no Brasil. IN: *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*/Flora Sussekind, Tania Dias, Carlito Azevedo (org.) Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2003.
- VIEIRA, José Geraldo. A Exposição Piza. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, SP, 28/08/1960.

Maria Luisa Luz Tavora

Doutora em História Social (História e Cultura) IFCS/ UFRJ; Pós-doutora EHES/Paris; Professora de História da Arte na Graduação e na Pós-Graduação (PPGAV) da EBA/UFRJ; Co-editora da *Arte & Ensaios (2008-2017)*. Pesquisa sobre a arte brasileira do século XX, em especial, a gravura artística, com artigos publicados sobre o assunto em diversas revistas de arte. Membro do CBHA, da ABCA e AICA e da ANPAP. Pesquisadora do CNPq.