

Roser Bru e a exposição individual no MAM Rio em 1964: relações artístico-culturais entre Brasil e Chile

Renata Gomes Cardoso

Como citar:
CARDOSO, Renata Gomes. Roser Bru e a exposição individual no MAM Rio em 1964: relações artístico-culturais entre Brasil e Chile. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 584-608, set.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8677174. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8677174.

Imagem [modificada]: Roser Bru. Maternidade Vermelha, 1963 (detalhe).
Foto: Catálogo Roser Bru – MAMRIO.

Roser Bru e a exposição individual no MAM Rio em 1964: relações artístico-culturais entre Brasil e Chile

Roser Bru's exhibition at MAM Rio in 1964: art and cultural relations between Brazil and Chile

Renata Gomes Cardoso*

RESUMO

Este artigo apresenta e discute a organização, realização e recepção da exposição individual de Roser Bru (Barcelona-Chile, 1923-2021), ocorrida em 1964 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio). Roser Bru nasceu na Espanha, mas se estabeleceu no Chile, participando ativamente do contexto artístico daquele país. A discussão parte de um objetivo geral de pensar a circulação de mulheres artistas em geopolíticas institucionais, que configuram processos de construção de reconhecimento de obras e trajetórias nas narrativas históricas. A análise considera o debate em torno de formação de redes internacionais para a circulação de artistas, ao observar os trâmites de organização da exposição entre instituições chilenas e brasileiras. Roser Bru foi a sexta artista estrangeira a realizar uma exposição individual no MAM Rio, em uma sequência de exposições internacionais dedicadas a artistas sul-americanas no museu. A investigação da exposição em si parte de fontes bibliográficas e de documentos do MAM Rio para o debate sobre sua organização, e os comentários sobre sua obra no Brasil são apresentados a partir de levantamento e análise das críticas sobre a exposição publicados na imprensa do período.

PALAVRAS-CHAVE

Roser Bru. Arte chilena. Mulheres artistas. Exposições. Geopolíticas institucionais. MAM Rio.

ABSTRACT

This article presents and discusses the organization and reception of Roser Bru's solo exhibition at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (MAM Rio) in 1964. Born in Spain, Roser Bru settled in Chile in her youth and actively participated in its artistic context. By considering the construction of recognition in historical narratives, the article aims to analyze the circulation of female artists in institutions and art

exhibitions. The analysis takes into account, in this circulation, the debate on cultural geopolitics, through the observation of the exhibition's organization between Chilean and Brazilian institutions. In a series of international exhibitions dedicated to South American artists, Roser Bru was the sixth foreign artist to have a solo show at MAM Rio. The study of the exhibition itself is based on sources and documents from MAM Rio, and the impact of Roser Bru's work in Brazil is considered through a survey and analysis of art criticism and comments published in the press in that context.

KEYWORDS

Roser Bru. Chilean Art. Women Artists. Exhibitions. Institutional Geopolitics. MAM Rio.

Este artigo apresenta um recorte de uma pesquisa mais ampla, dedicada a um levantamento e debate sobre exposições individuais de mulheres artistas no conjunto das exposições internacionais realizadas pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) desde sua criação, em 1948, até a data de 1978, quando as atividades do museu foram interrompidas por certo período, após um incêndio. A investigação procura refletir sobre a formação e desdobramento de redes internacionais nos trâmites de organização dessas exposições, considerando as relações institucionais entre o museu e agentes artístico-culturais brasileiros e de outros países. Na abordagem geral da pesquisa, interessa pensar como a organização de tais exposições contribuíram para fazer circular, divulgar e destacar, no país, as trajetórias de artistas estrangeiras, correlacionadas aos processos de reconhecimento institucional a partir de seus contextos de origem. No sentido de analisar tais questões, o artigo apresenta como enfoque, ou estudo de caso, a participação da artista Roser Bru (Barcelona – Chile, 1923-2021), em exposições no Brasil, com destaque à individual realizada no MAM Rio entre 23 de abril e 24 de maio de 1964.

Essa individual de Roser Bru é abordada na pesquisa como parte de uma sequência de exposições internacionais do MAM Rio com mulheres artistas da América do Sul: da Argentina, com exposições em 1957, 1958, 1960

e 1962, com as artistas Fridl Los, Lucrécia Mouyano Muñiz, Raquel Forner, Alicia Penalba, respectivamente; seguida por Bolívia, com duas exposições em 1965 e 1966, de Nilda Nuñez del Prado e Marina Nuñez del Prado. Do conjunto de exposições internacionais que integram o MAM Rio entre 1948 e 1978, foram listadas cerca de onze exposições de mulheres[1]. Quebrando esta sequência de exposições de artistas sul-americanas, identifica-se a presença de Yolanda Mohalyi, artista europeia que se estabeleceu no Brasil em 1931, com uma individual realizada em 1965. Na sequência dessas primeiras exposições, já na década de 1970, o museu destacou individuais de Ann Szulc (Polônia), Renée Sintenis (Alemanha), Anita Bucherer (Alemanha-França) e Constance Brenner (Estados Unidos).

Essa circulação de artistas está associada ao cenário brasileiro do período, marcado por um processo de ampla internacionalização, evidenciado pela fundação dos novos museus de arte moderna, em fins dos anos de 1940, que promoveram a organização e circulação de exposições internacionais. Segundo Maria de Fátima Morethy Couto, a criação da Bienal de São Paulo, na sequência, com primeira edição em 1951, acelerou "a circulação de obras, artistas e agentes culturais no Brasil e na América do Sul", de forma a "impulsionar ou consolidar a carreira não apenas de artistas, mas também de críticos, curadores e *marchands* em circuito bastante competitivo" (Couto, 2023: 62; 65). Com tais características, essas instituições e exposições se apresentam, portanto, como "lugar privilegiado de investigação para analisar como mulheres artistas construíram (...) sua identidade como artistas profissionais em diferentes contextos culturais e institucionais" (Alkema; Dossin, 2019: 6). Deste modo, a circulação de Roser Bru no Brasil é apresentada a partir da exposição mencionada, mas a análise recorre a outras exposições coletivas das quais a artista participou, de forma a refletir sobre sua presença como representante da arte chilena no contexto brasileiro.

Nascida em Barcelona, Roser Bru foi para o Chile com sua família em 1939, em fuga da guerra civil espanhola, tendo em vista a atuação política de seu pai, Lluis Bru, deputado do parlamento catalão. Pablo Neruda foi figura

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

chave no processo de exílio da família, primeiro na França e depois no Chile (Fondación Roser Bru). Roser Bru ingressou na Escola de Belas Artes da Universidade do Chile em Santiago, onde realizou estudos livres até 1942, com artistas como Pablo Burchard e Israel Roa, de acordo com a biografia disponibilizada pela Fundacíon Roser Bru. Em fins de 1950 ingressou no Taller 99, um ateliê de gravura criado por Nemesio Antúnez, considerado importante gravurista chileno, intensificando seu trabalho com esta linguagem. De acordo com Valdés (1991:11) e Ortega-Márquez (2019), Roser Bru começou a trabalhar particularmente em pinturas no início dos anos de 1960, revelando uma relação com a obra de Antoni Tàpies (1923-2012), que a artista conheceu em 1958, quando retornou pela primeira vez a Barcelona, desde a mudança para o Chile. Roser Bru e outros artistas chilenos, como José Balmes, Gracias Barrios e Guillermo Núñez, foram importantes artistas para as novas abordagens que caracterizaram a arte da segunda metade do século XX, considerados fundadores da arte contemporânea chilena, com "trabalhos de arte que pretenderam, nos mais diferentes meios, trabalhar as dores e as perdas do período ditatorial" (Valdés, 2007: 34).

Roser Bru é considerada artista importante da arte chilena, somando vinte e dois prêmios e totalizando cerca de oitenta e duas exposições individuais. Sua obra e trajetória foram incluídas na exposição coletiva *Radical Women: Latin American Art*, 1960-1985, realizada em 2017 no Hammer Museum em Los Angeles e, em 2018, na Pinacoteca de São Paulo. No catálogo desta exposição, Andrea Giunta destaca a participação de Bru dentre artistas, grupos e ativistas que desenvolveram trabalhos no contexto da resistência à ditadura chilena (1973-1990), ao analisar a relevância do retrato na configuração de obras com intervenções críticas (Giunta, 2018: 254). O reconhecimento de Roser Bru no cenário da arte chilena é consolidado com o Prêmio Nacional de Artes Plásticas, concedido pelo governo chileno em 2015.

As primeiras apresentações da artista no Brasil ocorrem ainda no início de sua trajetória, mas já com etapas de circulação internacional. No caso de individuais realizadas até a data da exposição do MAM Rio, em

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

1964, destacam-se três em âmbito internacional (Valdés, 1991: 62), duas dedicadas totalmente à gravura: a primeira realizada no México, em 1958, nas Galerias Tusó; as demais em Barcelona, na Sala Gaspar, em 1961 e 1963, esta última com pinturas. Neste processo, deve-se destacar um sentido de reconhecimento da artista em circuito internacional estabelecido entre a Bienal de São Paulo e o contexto chileno, considerando prêmios recebidos pela artista na categoria de gravura e desenho, em 1958 e 1959[2], no Chile, posteriores à primeira participação em exposição coletiva no Brasil, no âmbito da IV Bienal de São Paulo, de 1957, com três gravuras. A projeção internacional no âmbito da gravura pode ser acompanhada por outras participações, que podem ser compreendidas como exposições itinerantes, dada a semelhança dos títulos, como as de Madrid e México (1958), Paris (1959), Londres e Japão (ambas 1960)[3]. A segunda apresentação de Roser Bru no Brasil se deu no âmbito de uma exposição coletiva intitulada "14 Chilenos", realizada também no MAM Rio em 1961, onde expôs seis gravuras. A segunda participação na Bienal ocorreu na VII edição, de 1963, desta vez com oito pinturas, o que confirma, via obras em exposições internacionais, a informação biográfica sobre o retorno a Barcelona e a virada para o campo da pintura a partir de 1960. A exposição individual de Roser Bru no MAM Rio é organizada nesta sequência de apresentações da artista em exposições coletivas no Brasil, incluindo várias edições da Bienal.

Por esta síntese de circulação, pode-se estimar essas participações no Brasil como parte essencial no processo de projeção internacional de Roser Bru. Ao observar o histórico de constituição de instituições voltadas para a arte e cultura no Chile, verifica-se um cenário semelhante à dinâmica de transições institucionais no Brasil, do cenário modernista para os museus modernos e o internacionalismo das Bienais. Cristian Antoine subdivide esse processo em três fases, ao analisar o desdobramento de políticas culturais no país, em um longo arco que vai de 1810 a 2010, associando mecenato do estado, privado e políticas educacionais, que contribuem para

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

compreender a posição da Escola de Belas Artes da Universidade do Chile como importante agente na organização das mostras do país nas Bienais de São Paulo (2015: 154-163). Em sua trajetória, Roser Bru esteve vinculada à Universidade Católica do Chile, com um grupo de artistas que era entendido como mais aberto às experimentações abstratas que caracterizaram a arte do período. Essa questão é abordada mais adiante, ao expor os trâmites de organização da delegação chilena na Bienal e as exposições do MAM Rio. As instituições se articulavam, portanto, em um processo de geopolíticas culturais estabelecidas entre Brasil e Chile, dentre outros países do continente americano, que evidenciam não apenas trocas culturais mediadas por importantes instituições, mas também uma legitimação contínua de artistas contemporâneos em processo de divulgação de obra entre museus e bienais (Jaremtchuk, 2017: 49-50).

Como parte do processo de intercâmbio de agentes e artistas na América do Sul no período, a compreensão da realização da individual de Roser Bru passa pela análise da organização, pelo MAM Rio, da exposição "14 Chilenos", já mencionada, com participação da artista. Os catálogos das duas exposições e a documentação disponibilizada pelo MAM Rio contribuem para traçar um perfil das instituições, agentes e relações envolvidas nos trâmites de organização. A exposição "14 Chilenos" apresentou uma coletânea de obras dos artistas Antônio Quintana, Carmem Silva, Eduardo Vilches, Emílio Duhart, Hector Herrera, Jaime Garretón, Jaime Gonzalez, Juara Lecaros, Lorenzo Berg, Nemesio Antúnez, Rebeca Yañez, Ricardo Yrarrazaval, Roser Bru e Violeta Parra, de acordo com as informações indicadas no catálogo da exposição. O texto que acompanha o catálogo é de autoria do diplomata brasileiro Wladimir do Amaral Murtinho (1919-2002), chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores (MRE) no período (Crespo, 2006: 117-141), casado com a artista Maria Antonieta Prado Uchôa Murtinho (1922-2002), conhecida como Tuni, gravurista ligada ao contexto do desdobramento da gravura no Rio de Janeiro, via Ateliê Livre

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

de Gravura do MAM Rio[4], tendo também colaborado com o MAM Rio na editoração de vários catálogos de exposições (Alves, 2019: 204-206; Forte, 2014: 113-114). No catálogo da exposição de Fridl Los, de 1957, seu nome consta ao final, nos créditos do catálogo, como "paginação". O casal transitou pelos circuitos de arte de São Paulo e Rio de Janeiro, sendo o diplomata um personagem importante no diálogo do MRE com as instituições de arte dessas cidades. No texto do catálogo, Murtinho comenta que o Museu de Arte Contemporânea de Santiago do Chile, inaugurado em 1959, apresentou na ocasião uma exposição com o panorama global da arte brasileira do período e, desde então, ficou estabelecido que o Brasil receberia uma exposição dos artistas chilenos, como retorno (14 Chilenos, 1961: 2). O intercâmbio entre arte brasileira e chilena se insere, portanto, no âmbito de uma relação entre políticas culturais nos dois países, impulsionada por ações diretas do governo brasileiro, via MRE, para a integração geopolítica e cultural na América Latina (Crespo, 2006: 117-141).

Os dados do catálogo da exposição "14 Chilenos" permitem abordar os trâmites institucionais envolvidos na composição da mostra do MAM Rio, no sentido de analisar a grande diferença observada nesta mostra, quando comparada com as delegações chilenas presentes nas Bienais de São Paulo, até a data de 1961. Nenhum artista presente na exposição "14 Chilenos" fez parte da VI Bienal, de 1961. Não foi possível determinar se a diferença na composição das mostras esteve relacionada à proximidade das datas entre a exposição do Rio e a Bienal – outubro e setembro-dezembro – respectivamente, ou por trâmites institucionais na organização da delegação chilena da Bienal, através do Instituto de Extensão de Artes Plásticas da Universidade do Chile, que teve Jorge Caballero Cristi como comissário. De acordo com o catálogo da Bienal, a delegação chilena contou com apenas dois artistas, Samuel Roman Rojás e Roberto Matta Echaurren. O texto, todo dedicado à trajetória e obra de Samuel Roman Rojás, não menciona justificativa para a escolha dos artistas, apesar de deixar evidente, pelo

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

conteúdo, a importância histórica do artista para o contexto chileno. O texto não expõe decisões de composição da exposição, como ocorreu em textos de outras edições, que indicaram na apresentação certos critérios estabelecidos para a seleção, a cada ano, de acordo com tendências específicas, artistas jovens ou consolidados, bem como questões históricas do contexto chileno. O catálogo da exposição do MAM Rio também demonstra que poucos dos artistas presentes em "14 Chilenos" tiveram suas obras expostas nas bienais anteriores a 1961. Apenas Nemezio Antunes (1955, 1957, 1959), Carmem Silva (1957) e Roser Bru (1957) aparecem sucessivamente nos catálogos das bienais. Dos artistas mencionados na exposição do MAM Rio, participaram de bienais após 1961 apenas Roser Bru (1963), Ricardo Yrarrazaval (1963) e Eduardo Vilches (1965). Pode-se entender essa mostra como uma estratégia paralela à Bienal, portanto, para efetivação de uma circulação internacional de alguns artistas chilenos.

Para compreender a organização da mostra neste distanciamento da Bienal, é necessário retornar ao catálogo de "14 Chilenos", que indica a origem da exposição no contexto de inauguração da "Sala de Exposições" do Centro Brasileiro de Cultura, em Santiago. Murtinho pediu informações sobre a organização da mostra prometida, a "grande exposição de arte chilena" a ser realizada no Brasil, sendo informado de que "embora programada", só ocorreria em um "futuro mais ou menos remoto". Por isso, Murtinho recorreu ao poeta brasileiro Thiago de Mello (1926-2022), adido cultural no Chile, solicitando que "reunisse, com os meios competentes, o que de mais representativo se vem fazendo nas artes visuais do Chile de hoje" (14 Chilenos, 1961: 2). Diante de tais dados, é possível concluir que o conjunto de artistas presentes na mostra do MAM Rio passou por uma seleção específica dos agentes brasileiros que se encontravam no Chile, ainda que o encontro com tais trajetórias e obras passassem por uma mediação das instituições chilenas e seus agentes, como o Museu de Arte Contemporânea do Chile, citado no catálogo. Não seria, portanto, o caso específico de uma mostra

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

itinerante de arte chilena, ou uma mostra organizada por instituições chilenas para fazer circular no Brasil aspectos específicos de sua produção artística do período, no sentido de um discurso oficial, mas um panorama de arte chilena definido pelos brasileiros.

Ainda de acordo com o catálogo, Thiago de Mello selecionou todas as obras e, nas palavras de Wladimir Murtinho, concedeu "uma visão variada e rica, em que nos é dado apreciar a sensibilidade do movimento das Artes Plásticas e da Arquitetura no Chile" (14 Chilenos, 1961: 2). Na exposição coletiva, Roser Bru expôs seis gravuras e no texto de apresentação, escrito por Thiago de Mello, a artista é colocada como um dos primeiros nomes da gravura chilena, confirmando a relação com exposições nacionais e internacionais e prêmios sucessivos que a artista obteve nesta prática, em um processo de reconhecimento no circuito da arte chilena, como gravurista.

Ao analisar as críticas encontradas nos periódicos brasileiros de 1960 a 1969, identificou-se um relato de viagem de Marc Berkowitz (?- 1989), autor do texto inicial publicado no catálogo da exposição de Roser Bru. A nota de imprensa é de 1962, publicada no periódico *Leitura*. Pelo relato, em 1962 Berkowitz realizou uma viagem ao Chile, na qual aprofundou o contato com o trabalho dos artistas chilenos e de Roser Bru. O texto publicado em *Leitura* descreve a importância de Thiago de Mello como promovedor dos artistas brasileiros e chilenos na cidade de Santiago do Chile:

> Mas é um brasileiro do Amazonas, bem moreno, que desempenha um papel importante na vida cultural da capital chilena: Thiago de Mello, o poeta e nosso Adido Cultural, que dirige com enorme sucesso o Centro Brasileiro de Cultura. A sala de exposições do Centro é considerada uma das melhores de Santiago, e é ali que Thiago apresenta os melhores artistas brasileiros e chilenos, além de cursos de português, conferências, e uma infinidade de outras atividades. (Berkowitz, 1962: 58)

Mais adiante, Berkowitz comenta que conheceu vários artistas chilenos e, ao se referir à artista Roser Bru, salienta que esta exporia em

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

1963 "no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e que é um dos grandes valores da pintura latino-americana que vêm surgindo"[5]. Esse fragmento mostra que a exposição individual de Roser Bru no MAM Rio já estava se delineando em 1962, provavelmente articulada via intercâmbio promovido pelo MRE no Chile, via universidades e museus locais e grupos de artistas, dos quais Roser Bru fazia parte. Segundo o texto de *Leitura*, Berkowitz via como frutífero esse intercâmbio com o Chile promovido pela Divisão Visual do Itamaraty e Thiago de Mello, acrescentando que o gravador brasileiro Roberto De Lamonica[6] e o pintor Paulo Becker se encontravam em Santiago expondo seus trabalhos, ministrando cursos e palestras. No mesmo texto, salienta outros intercâmbios culturais de 1962: os artistas Arcângelo Ianelli e Olly Reinheimer, que se encontravam no Peru, e sobre exposições coletivas "exitosas" de artistas brasileiros, ocorridas em vários locais dos Estados Unidos. De forma a confirmar a circulação de artistas entre Brasil e países da América do Sul, o texto informa ainda que o artista peruano Claudio Juárez e o artista argentino Alberto Peri se encontravam como bolsistas do Itamaraty, realizando um curso de gravura no Museu de Arte Moderna do Rio[7].

Berkowitz foi um importante crítico de arte e curador, de origem russa, radicado no Brasil, sendo vinculado à história de formação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (Gonçalves, Fazzolari, 2019: 1351), se destacando na crítica publicada na imprensa sobre as edições das Bienais de São Paulo. Ele é também conhecido por uma conferência realizada na Associação Brasileira de Imprensa, em 1959, a convite do Instituto Cultural Brasil-Alemanha, com o tema "Arte Moderna no Brasil: Verdades e Paradoxos", na qual indicou que Portinari e Di Cavalcanti seriam "as vacas sagradas da arte brasileira" (Jornal do Comercio, 1959: 7). Foi um dos fundadores da Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, o Ibeu, do Rio de Janeiro, tendo incentivado o trabalho de artistas jovens e a circulação de arte entre Brasil e Estados Unidos via galeria (Reinaldim; Machado, 2013: 08, 16; Jaremtchuk, 2023: 152). Berkowitz participou também do Conselho de Arte e Cultura da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, de 1978.

Ainda a respeito de sua viagem ao Chile em 1962, Marc Berkowitz escolheu justamente uma obra de Roser Bru [Fig. 1] para acompanhar o seu relato de viagem, dentre os vários artistas citados em seu texto, entretanto sem dar maiores informações sobre a artista e sua trajetória.

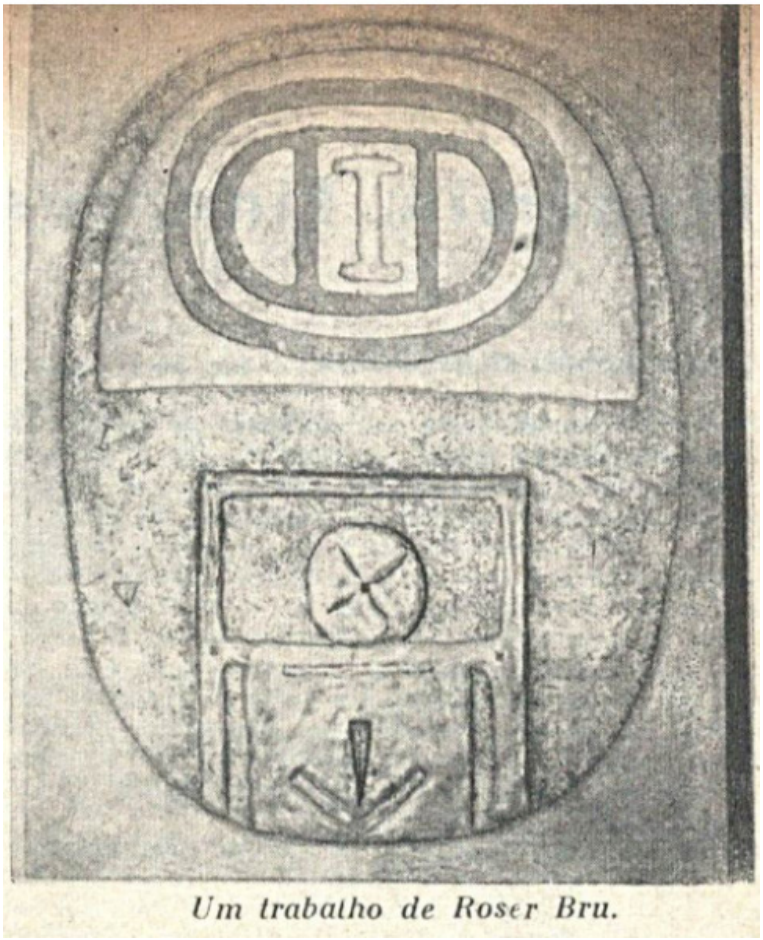


FIG. 1. Obra de Roser Bru reproduzida no relato de viagem ao Chile, de Marc Berkowitz.
Fonte: *Leitura*, 1962: 58. Digitalização da Biblioteca Nacional, BnDigital.

O caminho de Roser Bru para uma individual no Brasil contou também com participação da Diretora-Executiva Adjunta do MAM Rio à época, Carmem Portinho, que foi responsável pela organização da exposição a partir do Rio de Janeiro, como demonstram algumas cartas e telegramas disponibilizados pelo MAM Rio. A lista e envio de obras é informada em

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

telegramas e em uma carta de Thiago de Mello, de 12 de março, contendo instruções para a organização do catálogo da exposição:

> Aí vai minha irmã e com ela o material para o catálogo de Roser. Falta o artigo do Marc Berkowitz, a quem a Roser já escreveu a respeito. Dentro de poucos dias mandarei um texto meu, talvez até seja um poema, a propósito da pintura e do mundo plástico de Roser. Partindo dos tamanhos já clássico dos catálogos do Museu, fizemos uma pequena maquete. Vai o curriculum, vai a lista de obras. Vão outros textos. Vão reproduções em cor de um quadro dela, que seriam coladas a cada catálogo. (Carta de Thiago de Mello a Carmem Portinho, 12 de março de 1964)

A lista de obras que acompanhou a carta tem o logotipo do Centro Brasileiro de Cultura – Embaixada do Brasil. Na lista, que é datilografada, a numeração de 1 a 8 está vazia, com uma anotação a caneta informando que eram "as obras que estavam na Bienal", de 1963, e outra a lápis orientando a "seguir o catálogo da Bienal de São Paulo", para supostamente inserir títulos e detalhes a partir daquele catálogo.

De acordo com uma nota de Harry Laus no *Jornal do Brasil*, de 1964, que demonstra ter sido uma entrevista com Carmem Portinho sobre o projeto de exposições para o MAM Rio em 1964, ela teria visto a obra de Roser Bru na Bienal de São Paulo de 1963, e se impressionado com o trabalho da artista (Haus, 1964: 3). Quirino Campofiorito também faz referência à exposição de Roser Bru na Bienal, indicando que artista "teve ali sua obra merecidamente destacada", com elogios às qualidades "materiais" da pintura apresentada. O autor se refere justamente à transição característica do período, que fomentou debates na crítica, entre o que seria "modernista-contemporâneo", condenando artistas que se desviavam no campo por "uma inconsequência de experimentações" (Campofiorito, 1964: 14). Na mesma nota, Campofiorito ressalta uma homenagem concedida à artista por Carmen Portinho e Aloysio de Paulo, da Diretoria Executiva do MAM Rio, sendo convidados diplomatas, artistas e críticos: ministro Mário Dias Costa do Departamento de Difusão Cultural do Itamaraty, Edith Behring, De Lamônica, Marc Berkowitz e ele próprio [Fig. 2].

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963



FIG. 2. Almoço oferecido à Roser Bru no contexto da exposição de 1964. Aloysio de Paula, Sra. Mario Dias Costa (cabeça), Roberto De Lamonica (costas), Edith Bering, Mario Dias Costa, de costas, Carmem Portinho, Mark Berkowitz, Quirino Campofiorito e Roser Bru.Fotografia, Acervo MAM Rio.

No texto sobre o Chile, que consta no catálogo da Bienal de 1963, Jorge Elliott apresenta o conjunto chileno também a partir de uma determinada oposição de tendências que teria existido entre os artistas vinculados à Escola de Belas Artes da Universidade do Chile, mais eclética, e os da Universidade Católica, mais ligados, pela via da arquitetura, a questões formalistas (Elliott, 1963: 166-171). O debate proposto por Elliott aborda as transições entre figurativismo e abstracionismo, como um lugar a partir do qual vários artistas do período, no Chile, desdobravam pesquisas. Sobre Roser Bru, especificamente, Elliott destaca uma intersecção entre tais grupos:

> Sua obra é essencialmente figurativa, mas sua origem catalã impeliu-a a fazer suas texturas como o estão fazendo os mais destacados pintores daquela região peninsular. Excelente desenhista com grande propensão

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

> pela gravura, descobre na matéria espessa um processo de desenhar que lhe permite "gravar" enquanto pinta. Assim, realiza-se plenamente na técnica de executar suas obras. (Elliot, 1963: 169)

De forma semelhante a Campofiorito, a qualidade material da pintura é exaltada, na ponte que a artista criou entre atributos plásticos da gravura e da pintura [Fig. 3].



FIG. 3. . Roser Bru. *Maternidade Vermelha*, 1963. Fonte: Catálogo Roser Bru – MAMRIO.

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

Outro aspecto de crítica institucional sobre a artista e suas obras é dada pelo próprio catálogo da exposição individual, que se inicia com a apresentação do trabalho artístico de Roser Bru por Marc Berkowitz:

> No panorama ainda pequeno da arte contemporânea chilena, a pintura de Roser Bru adquire uma importância toda especial, porque, apesar de sua simplicidade, ela revela sobretudo uma forte personalidade artística, que toma conhecimento das correntes atuais, que absorve as que lhe parecem necessárias, mas que não se preocupa a seguir a moda do momento para produzir uma pintura que não durará, como é o caso de tantos pintores. Apesar de catalã, Roser Bru teve uma formação chilena, e esta combinação de tradição antiga e de empreendimento novo dá uma frescura espontânea à sua pintura que, somente neste continente, poderíamos encontrar. (Berkowitz, 1964: 2)

Em seguida, o catálogo selecionou textos críticos de diversas personalidades, de forma a conferir relevância ao trabalho e trajetória de Roser Bru para a arte chilena: há uma pequena biografia feita por Victor Carvacho, pintor, crítico de arte e historiador chileno, assim como um comentário crítico sobre a obra. Em seguida, relatos de Santos Torroella, crítico de arte espanhol; Enrique Lihn, importante poeta chileno e Juan Perucho, crítico de arte e escritor espanhol. É constante nesses relatos uma referência à potência da linha nos trabalhos de Roser Bru, associada a certas tradições. A descrição dada por Carvacho faz lembrar o contato de Bru com Tapiès, no sentido do uso de massas, riscos e cortes que, no caso de Bru, dão materialidade às figuras:

> Em todos os seus trabalhos nota-se o rigor de sua linha. Depurada, só, como um elemento válido por si mesmo antes pelo que representa, é o elemento de apoio, do seu estilo. Na pintura de Roser Bru se acreditou ligar a presença deste rasgo desenhístico com a tradição românica; não é desacertado o parentesco. Atualmente evolui sua pintura para formas trabalhadas em superfície semelhante às da pintura em afresco. (Carvacho, 1964: 4)

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

Uma crítica de Miranda Netto salienta, por outro lado, uma relação de Roser Bru com a cultura local, andina, que resultaria em formas simples e em seu "figurativismo":

> A segunda sala é dedicada a uma catalã, radicada no Chile. Ao revés de Matta e de Arrau, desta vez foi uma europeia que se fixou na América e praticamente buscou a sua expressão no ambiente que a acolheu. Explico: a arte de Roser Bru se baseia principalmente em formas simples e despojadas, no emprego de cores de uma extrema economia, quase avareza, diria. Não será o espetáculo dos Andes, monocolores em tantos rincões, que estará levando a pintora a essa discrição extrema? E não serão as formas altamente estilizadas da arte pré-colombiana dos mesmos Andes, outro motivo de inspiração da pintora? Sei que essas interrogações, mesmo respondidas, não bastariam para [compreender] o problema Roser Bru. Em algumas de suas naturezas mortas, [verifica-se] também requinte de um Morandi só possível através de longa herança, como é a italiana, no caso de Morandi, e a catalã, no de Roser Bru. Também é interessante notar que a pintora, como muitos artistas de hoje vai a pouco e pouco voltando a um figurativismo, que não é o acadêmico, mas que pode representar uma volta digamos um "Renascimento" de uma concepção que se julgava abolida pela voga enorme do abstrato e do informal, nos últimos vinte anos. (Netto, 1964: 4)

Ademais, o tema de suas obras também é mencionado nos textos dos outros autores selecionados para o catálogo, como a maternidade:

> (...) Ela elevou o tema da maternidade, ao conteúdo mesmo da obra. (Enrique Lihn, Catálogo, 1964);
>
> A fidelidade ao que a cerca impulsionou Roser Bru, no campo da pintura, a realizar obras densas, que gravitam silenciosamente no olhar. (...) Com sossegada voz, Roser Bru nos fala do grito do pássaro, do desejo do homem, da resignada serenidade da mulher. (Juan Perucho, Catálogo, 1964)

Adriana Valdés (1991: 7) subdivide a trajetória de Roser Bru em três fases, todas correlacionadas com uma investigação sobre o corpo – "matéria", "desmaterialização" e "materializações: as metáforas do corpo", cujo desdobramento se iniciou justamente após o contato com Tàpies. Discutindo a questão mulheres, feminilidade e feminismo nas abordagens

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

teóricas sobre as artistas chilenas, Valdés considera que Roser Bru seria uma das artistas a ter colocado em pauta "um enigma da feminilidade":

> (...) em superfícies do tamanho da pintura, cobertas com pasta de parede, nas quais são feitas incisões "como se fosse uma gravura", diz a artista. Atuam no corpo sem olhar, dormir ou engravidar; um corpo "incrível e alucinante", nas palavras de Díamela Eltit. É um corpo voltado sobre si mesmo e ao mesmo tempo ultrapassado por uma "compulsão da matéria", por uma espécie de corporalidade densa, refratária ao sentido. Esses trabalhos, que se baseiam na teimosa materialidade de uma superfície que cinde, fere, exploram e trabalham fisicamente o materno na medida em que este tem uma situação limite, alucinante, chocante, simbolicamente não incorporada ao discurso; como uma "modalidade sexual frágil, guardada em segredo, incomunicável", extremamente instigante a pensar a fundo a feminilidade, afastando-se dos estereótipos fáceis da maternidade. (Valdés, 2007: 33)

Valdés contribui aqui para a compreensão do teor de algumas críticas de 1964 sobre a individual do MAM Rio, que abordaram a questão das figuras e da feminilidade como uma característica marcante da obra apresentada. No periódico *Última Hora*, a jornalista Nice Rissone publicou uma entrevista feita com Roser Bru, em que comenta que a artista "conseguiu ultrapassar os níveis comuns das manifestações femininas na arte, sem aquele ranço de sentimentalismo". Na entrevista, artista comentou como suas experiências pessoais, como a guerra e o exílio, foram importantes para o seu posicionamento de mulher artista:

> Roser Bru observa que conseguiu assimilar e digerir bem suas experiências de mãe, de mulher que lava, passa a ferro e mexe em panelas. E digeriu bem porque lutou muito bem durante três anos na guerra civil da Espanha. E mais foi obrigada a abandonar Barcelona e a fugir com a família para o Chile, ainda com 16 anos. (Rissone, 1964: 27).

Um sentido de consciência do artista também é discutido no texto, com relação ao seu papel na sociedade:

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

> (...) [Roser Bru] conversa sempre em tom baixo, sem falar de si mesma, mais preocupada com problemas de pintura e sociais. Sobre os primeiros, tem orientação definida: - Nós, os artistas – diz – temos de criar uma figuração mais dura. O impacto é hoje imprescindível. Um artista não é artista se não tem espectador que o entenda. Tem consciência de que 'o artista não é o mero enfeite da sociedade capitalista, que multiplica dinheiro acumulando egoisticamente obras de arte em compartimentos bancários'. (Rissone, 1964: 27)

O texto de Rissone coloca em questão o contexto multifacetado para a realização do trabalho de uma mulher artista, desde questões relacionadas à divisão social do trabalho – mãe, cuidadora, dona de casa – a questões de representação, evidenciada no comentário sobre o caráter "feminino" que poderia ser observado em obras das artistas, um conceito da crítica tradicional muito problematizado nos estudos sobre mulheres, em vista de uma leitura negativa sobre características plásticas e temas abordados em suas obras. Rissone procura distanciar tanto os assuntos de Roser Bru – maternidade, casal, homem, mulher – quanto sua plástica, pautada na materialidade, deste lugar convencional de análise. De forma resumida, o comentário aponta para a interpretação dada por Valdés (2007: 33), ao trazer as duas questões como parte essencial do trabalho de Roser Bru. O outro ponto de Rissone joga com as oposições do período, que são mencionadas pela crítica na abordagem dos propósitos e alcances da abstração como um paradigma da arte de meados do século XX, ou seja, a preocupação com o público, que entrará fortemente na produção artística dos anos de 1960, via discussões sobre o corpo e questões sociais. O apego ao figurativo – diluído nas massas e riscos - distanciaria a artista das discussões sobre os experimentalismos formais considerados vazios, por alguns críticos, para a efetivação da experiência estética.

No sentido de compreender a inserção da exposição de Roser Bru nos projetos e debates sobre arte propostos pelo MAM Rio do período, cabe destacar que sua individual ocorreu ao mesmo tempo que outras exposições

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

circulantes, como uma coletiva de três artistas canadenses e uma mostra do acervo. Em uma das colunas do periódico *Correio da Manhã*, Jayme Maurício destaca as duas exposições a partir das participações prévias na Bienal de São Paulo de 1963 (Maurício, 1964: 16). Roser Bru é analisada por ele no eixo da "pintura moderna catalã". Ao final, informa também que um estudo sobre a artista fora apresentado "recentemente" nos *Cadernos Brasileiros*, publicação da Embaixada do Brasil no Chile, com texto de Armando Uribe Arce[8]. Atestando a importância das ações da Embaixada Brasileira no Chile, para o estabelecimento dessas relações artístico-culturais, o jornal *Correio da Manhã* informou que o artista brasileiro Olympio de Araújo havia feito uma exposição individual no Chile, concomitantemente à exposição individual de Roser Bru no Brasil (Maurício, 1964: 2).

Após a exposição individual de Roser Bru, em 1965, há ainda nas notas de imprensa uma citação da artista pelo gravador chileno Eduardo Perez Tobar, conhecido como Eduperto, que estava expondo no MAM Rio na ocasião. Em uma palestra sobre as artes plásticas da capital Santiago, cita Roser Bru dentre outros artistas, como uma das mais importantes da sua pátria. Neste contexto, confirma o debate sobre o Brasil ser, naquele período, um centro de circulação para a arte sul-americana: "o Brasil (...) é o país que mais promove arte no Chile, sendo a contribuição das demais nações praticamente nulas, exceção feita a Alemanha e França" (Laus, 1965: 21). Na mesma nota, Tiago de Mello é novamente citado como responsável pela vinda do artista chileno ao Brasil, como ocorreu no caso da exposição de Roser Bru. A relação do MAM Rio com tais figuras das relações exteriores do Brasil era o ponto fundamental para a promoção destes artistas no Brasil. O artista evidencia, em sua fala, o esforço de uma geopolítica cultural para a integração de artistas da América do Sul, a partir da organização de exposições entre os países.

Como conclusão, cabe ressaltar aspectos da análise de Valdés sobre as discussões teóricas no recorte de gênero, ao abordar as artistas chilenas.

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

Segundo a autora,

> as mulheres ingressaram em grande número na academia de artes plásticas desde muito cedo, trabalharam ao lado dos seus pares, e o interesse comum pela arte, pela renovação e inovação das práticas, dominou o horizonte de todas as mulheres artistas sem distinção de sexo (ou pelo menos essa é a percepção mais generalizada). E nesse sentido vale a pena notar que um bom número de mulheres produziu obras de qualidade inquestionável e gozaram de prestígio entre seus pares, a crítica e o público, sem sequer pensar em se opor suas conquistas às de seus colegas. (Valdés, 2007: 32-33)

Valdés discute como as artistas "preferiram por muito tempo ignorar a questão de gênero para se apresentarem como 'só mais um artista'", para que a ênfase estivesse no próprio trabalho e "não nos preconceitos conscientes e, sobretudo, inconscientes"[9], que permeavam a circulação de mulheres. O texto ressalta que no âmbito dos anos 1980 abriu-se de fato "a possibilidade de abordar explicitamente as práticas femininas, na arte e na literatura, a partir de uma perspectiva específica então difundida no mundo", relacionada a questões de gênero e ao feminismo, reflexões que surgiam também "sujeitas à repressão militar e em oposição a elas". No texto, Valdés diferencia, portanto, as preocupações das artistas do período de 1960 a 1970 ao abordarem elementos do feminino, de um debate teórico, específico, sobre gênero e feminismo que caracterizou um conjunto de publicações da década seguinte. A primeira perspectiva aparece como dado comum nas críticas e comentários brasileiros sobre a obra da artista.

A presença de Roser Bru no Brasil, aqui apresentada pelo detalhamento de suas participações em exposições coletivas e uma individual, pode ampliar as possibilidades de análise e compreensão do aumento do número de mulheres no processo de circulação e reconhecimento internacional de suas trajetórias e obras. Essas participações estão interligadas às transições artísticas que caracterizaram as décadas de 1950 e 1960, evidenciando processos e desdobramentos específicos apresentados nas exposições. O detalhamento da articulação de redes institucionais e internacionais para

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

realização de tais exposições, apresentado ao longo do artigo, permite ampliar, em abordagens futuras, a compreensão sobre as condições institucionais, de trajetórias ou correlacionadas, que geram as projeções individuais das artistas nas geopolíticas artístico-culturais.

Referências

14 CHILENOS. Catálogo da exposição, Rio de Janeiro, 1961. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, outubro de 1961.

ALKEMA, H.; DOSSIN, C. Women Artists Shows, Salons, Societies: Towards a Global History of All-Women Exhibitions. *Artl@s Bulletin*, v. 8, n. 1, p.05-13, 2019.

ALVES, L. L. Um diplomata-curador para um palácio-museu: Wladimir Murtinho e o Itamaraty em Brasília. *Revista ARA – Grupo Museu/Patrimônio FAU-USP*, v. 6, p. 195-228, Outono/Inverno 2019. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/154438; acesso em: 20 jul. 2023.

ANTOINE, C. Más allá de la acción cultural del Estado. Apuntes para una evolución de las políticas culturales en Chile. *Antenea* (Concepcíon), n. 511, p. 147-174, jun. 2015.

AS "VACAS SAGRADAS" DA ARTE NO BRASIL: conferência do Sr. Marc Berkowitz. *Jornal do Commercio*, p. 7, 14 ago. 1959.

BIENAL DE CÓRDOBA. Panorama das artes plásticas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 25, 23 ago. 1966.

BERKOWITZ, M. Viagem ao Chile. *Leitura*, Rio de Janeiro, n. 64-65, p. 58-59, 1962.

CAMPOFIORITO, Q. M.A.M – Exposição de Roser Bru e a homenagem à artista chilena. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p.14, 30 abr. 1964.

COUTO, M. de F. M. *A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsitos e tensões (1950-1970)*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2023.

CRESPO, F. R. *O Itamaraty e a cultura brasileira: 1945-1964*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ELLIOTT, J. Chile. *Catálogo VII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal, 1963, p. 166-171.

FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FORTE, G. N. *Trajetória de um modernista aristocrático*. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

FUNDACIÓN ROSER BRU – Plataforma Digital. Disponível em: http://roserbru.cl/. Acesso em: 08 jun. 2022.

GIUNTA, A. Chile: Poéticas de Resistência. In: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018, p. 251-258.

GONÇALVES, L. R. FAZZOLARI, C. As origens da ABCA e sua trajetória engajada: da modernidade aos tempos atuais, setenta anos de crítica. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28. Origens, 2019, Cidade de Goiás. *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 1123-1138.

HINOJOSA, I. J. Nacionalismo y política artístico-cultural de la dictadura chilena: la secretaría de relaciones culturales. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [*En ligne*], *Questions du temps présent*, 2016. Disponível em: https://journals.openedition.org/nuevomundo/68967; acesso em: 03/04/1923.

JAREMTCHUK, D. Arte, política e geopolítica nos anos 60. *Modos - Revista de história da arte*, v. 1, n. 2, maio-agosto de 2017. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662313; acesso em: 23/06/2022.

JAREMTCHUK, D. *Políticas de Atração: relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960-1970)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2023.

LAUS, H. Premiação de resumo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 21, 14 jan. 1965.

MAURÍCIO, J. Canadá e Chile hoje no Museu. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p.16, 23 abr. 1964.

MAURÍCIO, J. Galeria organiza excursão cultural. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p.16, 25 abr, 1964.

MAURÍCIO, J. "Phases" do MAC de São Paulo. *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, p. 10, 28 maio1964.

NETTO, M. O M.A.M. e outros assuntos. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, ano 1964, p.4, 10 maio 1964.

NOCHLIN, L. Why are there no great women artists? In: GORNICK, V.; MORAN, B. K. (orgs.). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971, p. 480-510.

ORTEGA-MÁRQUEZ, I. 4 Premios Nacionales: Bru – Balmes – Barrios – Núñez. *Fundación Roser Bru – Plataforma Digital*, 2019. Disponível em: https://roserbru.cl/4-premios-nacionales-bru-balmes-barrios-nunez/; acesso em: 08 jun. 2022.

ORTEGA-MÁRQUEZ, I.; Fundación Roser Bru. Roser Bru de Norte a Sur - Exposición gráfica itinerante Centenario Roser Bru 1923 – 2023 [Hoja de sala] . *Fundación Roser Bru – Plataforma Digital*, 2023. Disponível em: https://roserbru.cl/web/roser-bru-de-norte-a-sur-exposicion-grafica-itinerante-centenario-roser-bru-1923-2023-hoja-de-sala/; acesso em: 23/06/1922.

POLLOCK, G. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. Londres; NY: Routledge, 2015 [1ed. 1988].

REINALDIM, I.; MACHADO, R. P. *Instituto Brasil-Estados Unidos: 1937-2012: uma instituição e suas histórias de dedicação às artes*. RJ: IEBEU, 2013.

RISSONE, N. Roser Bru, pintora de ideias claras. *A Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 1964, p.27, 27 abr. 1964.

ROSER BRU. Rio de Janeiro, 1964. Catálogo da exposição - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 23 de abril a 24 de maio de 1964.

SIMIONI, A. P. C. *Mulheres Modernistas: Estratégias de consagração na arte brasileira*. São Paulo: Edusp, 2022.

TAVORA, M. L. L. O Ateliê livre de gravura do MAM-Rio – 1959/1969 projeto pedagógico de atualização da linguagem. *Revista Arte e Ensaios*, v. 15, n. 15, p.58-67, 2007.

VALDÉS, A. *Roser Bru*. Santiago, Chile: Centro Cultural La Moneda, Ed. Ergar Ediciones, 1991.

VALDÉS, A. A propósito de *Handle with care*: apuntes sobre mujeres en las artes visuales en Chile. *Revista de Critica Cultural,* Santiago de Chile, n. 35, p. 30-37, jun. 2007. Disponível em: http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2020/08/critica_cultural_35.pdf; acesso em: 08 jun. 2022.

Notas

* Profa. Dra. na Universidade Federal do Espírito Santo, vinculada ao Departamento de Teoria da Arte e Música e ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA). Integrante do Grupo de Pesquisa Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra e líder do Grupo de Pesquisa CNPq História da Arte e Mulheres Artistas: práticas, contextos e teorias. A pesquisa para este artigo contou com a valiosa colaboração de Yasmine Chicralla Alvarez, bolsista IC/CNPq no edital PIIC/UFES de 2022-2023. E-mail: regomescardoso@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2228-3526.

1 A lista das exposições internacionais vem sendo organizada e atualizada nesta pesquisa, vinculada à pesquisa geral do Grupo de Pesquisa Geopolíticas institucionais: arte em disputa a partir do pós-guerra, que tem se dedicado, em um primeiro projeto com financiamento do CNPq, às exposições internacionais realizadas no MAM Rio entre 1948 e 1978. O dado sobre as individuais de artistas estrangeiras se altera à medida que exposições listadas no campo das "artes decorativas" são identificadas como individuais de mulheres, cujos títulos não evidenciam seus nomes.

2 As informações sobre os prêmios recebidos diferem, nessas datas, entre o livro de Adriana Valdés (1991: 62, 63) e os dados da Fundación Roser Bru. A primeira destaca apenas o prêmio de 1958, "Primer Premio Grabado y Dibujo, Salón Oficial, Santiago, Chile", enquanto a segunda fonte acrescenta o de 1959, "Primer Premio de Grabado, Salón Oficial, Santiago, Chile".

3 Exposición de Grabado Contemporáneo Español, Madrid, 1958; I Bienal de Grabado, México, 1958; Exposición de Grabado Contemporáneo, Musée Galliera, Paris, 1959; Exposición de Grabado Contemporáneo Español, O'hana Gallery, Londres, 1960; Bienal de Grabado de Tokyo, Japão, 1960. Dados de Valdés, 1991: 62. A Fundación Roser Bru, que disponibiliza uma grande quantidade de documentos sobre a artista, exposições e obras, em um Fondo Documental digital, destaca na

documentação sobre exposições (“Impressos de Exhibitión”) um catálogo datado entre 1959-1960 de exposição organizada na Universidade do Chile com título “Pinturas chilenas expuestas en Buenos Aires” que seria uma reconstituição de tal exposição realizada na Argentina. A exposição em si, da Argentina, não consta listada, porém, nas duas fontes aqui usadas para a cronologia da artista. Da mesma forma, no Fondo Documental há um recorte de jornal com comentário de exposição individual de gravuras, realizada em Stuttgard, na Alemanha, em fevereiro de 1963, não listada nas exposições individuais em Valdés (1991: 62, 63) ou da Fondación.

4 Sobre o histórico deste ateliê, especificamente, ver: (Tavora, 2007: 58-67)

5 *Ibidem*: 68.

6 O nome aparece com grafias diferentes em fontes brasileiras, como De Lamonica ou Delamonica.

7 *Ibidem*: 58

8 Ainda não foi encontrada, em arquivos, uma edição deste caderno, para consulta e análise sobre a abordagem dada a sua obra e trajetória.

9 *Ibidem*: 32-33.

Artigo submetido em maio de 2024. Aprovado em julho de 2024.