

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

THAÍS JULIANA SILVA PEREIRA

A FORMA RIGOROSA DE UM ARTISTA:

O entendimento da crítica carioca sobre a obra informal da gravadora Fayga Ostrower

RIO DE JANEIRO
2014

THAÍS JULIANA SILVA PEREIRA

A FORMA RIGOROSA DE UM ARTISTA:

O entendimento da crítica carioca sobre a obra informal da gravadora Fayga Ostrower

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Luisa Luz Tavora.

RIO DE JANEIRO
2014

“O estilo é a expressão de todo um modo de ser, um modo de sentir e conceber a vida.”

(Fayga Ostrower)

RESUMO

PEREIRA, Thaís Juliana Silva. A Forma Rigorosa de um Artista: O entendimento da crítica carioca sobre a obra informal da gravadora Fayga Ostrower. Monografia (Bacharelado em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Esse trabalho trata do entendimento da crítica carioca a respeito da obra informal da artista Fayga Ostrower, nos anos 1950 e 60, tendo como fonte as colunas de arte plásticas presentes em alguns periódicos da cidade. A pesquisa se inicia com um panorama da arte informal no exterior, destacando as experiências feitas nos Estados Unidos, no período pós-guerra. Dessa forma, é possível compreender como essa poética desenvolveu-se no território americano e como a mesma foi abordada em nosso país. No capítulo seguinte, a vida de Fayga Ostrower recebe breve tratamento, de forma que seja possível entender o modo como a sua arte se desdobrou, começando na figuração e chegando à abstração. O terceiro capítulo abarca a proposta do trabalho, utilizando características que os próprios críticos empregam ao tratar da obra de Fayga Ostrower. Rigor, forma, intuição, leveza, cor e transparência são os tópicos selecionados para uma imersão nas gravuras da artista. Todos os tópicos são trabalhados de acordo com o pensamento de cada crítico, levando em consideração seu posicionamento frente às experiências informais.

Palavras-chave: Fayga Ostrower. Abstração informal. Gravura artística.

ABSTRACT

This paper concerns the understanding of the reviews of artist Fayga Ostrower's informal work, in the 1950's and 1960's, and its source was the visual art columns in some of the newspapers in the city of Rio de Janeiro. The research started from an outlook of the informal work abroad, especially the experiences made in the United States in the postwar period. Thus, it is possible to understand how the artistic expression from that period developed in the North-American territory, and how it was addressed in our country. In the following chapter, Fayga's life story is briefly portrayed in order to clarify how her art developed itself, from Figuration to Abstraction. The third chapter includes the proposal of this paper, using characteristics which the critics themselves use to approach Fayga Ostrower's work. Rigor, form, intuition, lightness, color and transparency are the topics selected for an immersion in the artist's engravings. All the topics are addressed according to each critic's line of thinking, considering his or her positioning towards the informal experiences.

Key-words: Fayg Ostrower. Informal Abstraction. Artistic Engraving.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** - Arshile Gorky - Water of the Flowery Mill, 1944. Óleo sobre tela, 107.3 x 123.8 cm, New York: The Metropolitan Museum of Art.
http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_56.205.1.jpg 13
- Figura 2** - Willem de Kooning - Excavation, 1950. Óleo e esmalte sobre tela, 205.7 x 254.6 cm, The Art Institute of Chicago.
<http://0.tqn.com/d/arthistory/1/7/P/6/1/08-Willem-de-Kooning-Excavation-1950.jpg> 13
- Figura 3** - Mark Tobey - Advance of History, 1964. Guache and aquarela sobre papel, 65.2 x 50.1 cm, The Solomon R. Guggenheim Foundation.
http://annex.guggenheim.org/collections/media/full/76.2553.140_ph_web.jpg 13
- Figura 4** - Mark Rothko - No. 61 (Rust and Blue), 1953. Óleo sobre tela, 115 cm x 92 cm, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
http://www.moca.org/museum/pc_media_popup.php?acsnum=84.9 16
- Figura 5** - Fayga Ostrower - 6812, 1968. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 60.0 x 39.5 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.
http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0558.jpg 16
- Figura 6** - Jackson Pollock - Autumn Rhythm, 1950. Esmalte sobre tela, 266.7 x 525.8 cm, Metropolitan Museum of Art.
http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_57.92.jpg 16
- Figura 7** - Fayga Ostrower - Caderno de Desenhos, 1940. Nanquim sobre papel, 23,0 x 34,0 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.
http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0319.07.jpg 27
- Figura 8** - Fayga Ostrower - Meninos no morro, 1947. Água-forte em preto sobre papel, 13,0 x 12,0 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.
http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0003.jpg 27
- Figura 9** - Fayga Ostrower - Ilustração para o livro O Cortiço, 1944. Linóleo em preto sobre papel de arroz, 15,0 x 11,0 cm, Ilustração de 1944 para o livro "O Cortiço" de Aluizio de Azevedo. Rio de Janeiro: Editora Zélio Valverde SA. 1948.
http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_1513.jpg 27
- Figura 10** - Käthe Kollwitz - Woman with Dead Child, 1903. Água-forte, 39 x 48 cm, Kunsthalle, Bremen.
http://uploads4.wikiart.org/images/kathe-kollwitz/not_detected_235966.jpg 29

Figura 11 - Käthe Kollwitz - Mother with Child in Her Arms, 1916, litografia. 33.3 x 19.1 cm. Dallas Museum of Art.

http://www.moma.org/collection_images/resized/555/w500h420/CRI_133555.jpg 29

Figura 12 - Fayga Ostrower - Sem Título, 1947. Nanquim sobre papel, 40,5 x 32,5 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0338.jpg 29

Figura 13 - Fayga Ostrower - Sem Título, 1947. Carvão sobre papel, 41,0 x 29,0 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0332.jpg 29

Figura 14 - Fayga Ostrower - Estudo para Estamparia, 1945. Guache sobre papel, 46,5 x 62,5 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_2264.jpg 30

Figura 15 - Fayga Ostrower - Folhas, 1950. Silk Screen, 27,0 x 21,0 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_2032.jpg 30

Figura 16 - Paul Cézanne - Dish of Apples, ca. 1875–77. Óleo sobre tela, 46 x 55.2 cm, The Walter H. and Leonore Annenberg Collection.

http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_1997.60.1.jpg 34

Figura 17 - Paul Cézanne - Gardanne, 1885–86. Óleo sobre tela, 80 x 64.1 cm, Gift of Dr. and Mrs. Franz H. Hirschland, 1957.

http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_57.181.jpg 34

Figura 18 - Fayga Ostrower - Menina na porta, 1951. Xilogravura em preto sobre papel de arroz, 13.0 x 9.5 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0475.jpg 34

Figura 19 - Fayga Ostrower - Mulheres da favela, 1952. Água-tinta e água-forte em preto sobre papel, 19.0 x 19.5 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0075.jpg 34

Figura 20 - Fayga Ostrower - 5822, 1958. Xilogravura a cores sobre papel, 49,5 x 30,5 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0509.jpg 38

Figura 21 - Fayga Ostrower - 5823, 1958. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 29,7 x 84,5 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0511.jpg 38

Figura 22 - Fayga Ostrower - 5826, 1958. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 39,5 x 59,5 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_m_0513.jpg 39

Figura 23 - Fayga Ostrower - 5827, 1958. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 35,5 x 49,5 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0514.jpg 39

Figura 24 - Fayga Ostrower - 5828, 1958. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 22,0 x 39,5 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0515.jpg 40

Figura 25 - Fayga Ostrower - Itamaraty, 1968. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 80,0 x 35,0 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0575.jpg 40

Figura 26 - Fayga Ostrower - 6801, 1968. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 80,0 x 35,0 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0569.jpg 46

Figura 27 - Fayga Ostrower - 6804, 1968. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 80,0 x 35,0 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0570.jpg 50

Figura 28 - Fayga Ostrower - 6807, 1968. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 80,0 x 35,0 cm, Acervo Instituto Fayga Ostrower.

http://faygaostrower.org.br/images/phocagallery/thumbs/phoca_thumb_1_0571.jpg 54

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. ARTE INFORMAL	11
2. A ARTE DE FAYGA OSTROWER.....	26
3. O ENTENDIMENTO DA CRÍTICA CARIOCA SOBRE A OBRA INFORMAL DA GRAVADORA FAYGA OSTROWER	41
3.1 RIGOR E FORMA	42
3.2 INTUIÇÃO E LEVEZA.....	47
3.3 COR E TRANSPARÊNCIA	51
CONCLUSÃO.....	55
REFERÊNCIAS	57

INTRODUÇÃO

O presente estudo visa abarcar o entendimento da crítica carioca sobre a obra informal de Fayga Ostrower. O primeiro contato com o tema deu-se como bolsista, tendo como orientadora a Prof.^a Dr.^a Maria Luisa Luz Tavora, em pesquisa PIBIC denominada “Poéticas e questões do informalismo na gravura artística: Rio de Janeiro - anos 50/60”. A temática aborda a produção informal do período. Há uma incompreensão acerca da arte informal no período que a mesma é desenvolvida no Brasil, gerando um desentendimento e uma rejeição ao movimento por parte dos críticos e dos demais artistas. Essa pesquisa procura identificar e analisar algumas questões presentes em alguns textos, como colunas de jornais e revistas cariocas da época, tais como: Jornal do Brasil, Correio da Manhã, Diário de Notícias, entre outros. O método de pesquisa consiste em uma busca dos textos publicados e uma análise da visão dos críticos da época. Durante o período de maio de 2012 a maio de 2014, o levantamento textual dos escritos da época foi parte das funções como bolsista, tornando o tema um assunto muito recorrente em minha vida acadêmica. Essa foi a primeira experiência de pesquisa que tive, onde houve a oportunidade com contato direto com fontes primárias e, posteriormente, de apresentar os resultados desse levantamento. Nesse mesmo período, houve o primeiro contato com a obra informal da gravadora Fayga Ostrower. A singularidade presente em seus trabalhos fez com que gerasse um interesse inicial, que acabou aprofundado conforme o contato se tornava mais intenso.

O primeiro capítulo trata de uma contextualização histórica do período que precedeu a manifestação abstrata que repercutiu no Brasil, assim como os anos que o seguiram. Trata-se do período pós-guerra, quando a Europa tentava se recuperar da destruição causada pelos confrontos. Com o continente europeu colapsado pela guerra, os Estados Unidos se tornaram ponto de refúgio de artistas, escritores e intelectuais que fugiam de seus países. Dessa forma, o país se torna o centro artístico mundial, ocupando o lugar que pertencia, anteriormente, a França. Quando a guerra se findou, um sentimento intenso de interiorização e subjetividade tomou grande parte dos artistas, que iniciaram algumas pesquisas, apoiadas no gesto e baseando-se na subjetivação da cor, do traço e da linha. O informalismo busca uma arte onde os artistas fazem uso de sua sensibilidade, sua intuição e do acaso na feitura de suas obras, portanto essas características passam a ter enorme importância nesse momento. O pensamento por trás do desenvolvimento da obra é

concomitante à sua produção. Essas experiências possuem interesses semelhantes às que estavam sendo feitas também da Europa, onde o termo “tachismo” era utilizado para denominar. Essa aproximação pode ter explicada pela presença de artistas de diversas nacionalidades no mesmo território. Entre esses artistas podemos citar Arshile Gorky, Willem de Kooning, Mark Tobey, Mark Rothko e Jackson Pollock. Todos esses artistas, cada um com suas pesquisas e singularidades, trabalham e inserem-se na arte informal, seja com os gestos, com a sua sensibilidade ou com o acaso e a intuição os acompanhando no processo de construção de seus trabalhos. Essas experiências chegaram ao Brasil de uma forma um pouco distinta. O pensamento racionalizado da abstração já havia sido resolvido na Europa no início do século XX, com as pesquisas das vanguardas construtivistas e neoplásticas, encontrando lugar para suas questões no design. No Brasil, as duas correntes de pensamento floresceram concomitantemente, sendo a abstração geométrica mais bem recebida pela crítica especializada. Visto que essas se encaixavam no contexto político-social da época, onde tudo girava em torno de uma racionalização. A abstração informal encontrou dificuldades para encontrar espaço dentro da arte brasileira. É nesse panorama que a arte de Fayga Ostrower se encontra, num período de divergências artísticas, que só tendiam a dificultar sua visibilidade como artista, tanto no Brasil, como no mundo. A base teórica utilizada nessa contextualização vem de uma leitura de “A Arte Moderna”, de Giulio Carlo Argan; “A História da Arte Contemporânea” e as questões da Linha da Formatividade, de Renato De Fusco; o pensamento e o conceito do livro “A Obra Aberta”, de Umberto Eco; nos desdobramentos da teoria da fenomenologia em “O Olho e o Espírito” de Merleau-Ponty e o texto Arte das “Formas e Arte das Formações”, de Theon Spanudis.

O segundo capítulo aborda a vida e obra de Fayga Ostrower, mostrando sua formação autodidata quando criança, suas primeiras experiências como aluna da Sociedade Brasileira de Belas Artes e no curso de Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas. Desde o início, a obra de Fayga teve um cunho mais expressionista, fato que pode ser observado desde seus primeiros desenhos. A temática social também se mostrou presente quando, mais adulta, a artista se embrenhava pelas favelas a fim de desenhar os moradores. Seus modelos eram, na maioria das vezes, crianças e mulheres, ponto onde sua arte se aproxima da artista alemã Käthe Kollwitz. Fayga entrou em contato com as gravuras de Kollwitz em meados da década de 1940, quando é possível observar uma mudança em seus trabalhos. Conforme o tempo passava, a artista começa a sentir que a figuração já não lhe

dava mais o suporte que ela necessitava. Durante o período de 1951 e 1954, Fayga passa por uma fase de transição, onde sua arte assume contornos abstratos e a artista chega à abstração por caminhos próprios, pois foi nessa vertente que encontrou as respostas para suas indagações artísticas, assim como muitas novas questões. Esse encontro com a abstração se deu por parte pelo contato de Fayga com o Cubismo e, principalmente, com as obras de Cézanne, artista que exerceu grande influência em sua vida artística. O crescimento de sua arte e a maturidade de suas pesquisas abstratas alcançaram nível mundial em 1958, quando recebeu o Grande Prêmio Internacional de Gravura da XXIX Bienal de Veneza, maior prêmio já recebido por uma artista brasileiro em nível internacional até aquela data. Essas informações foram retiradas, em maior parte, de relatos da própria artista para alguns críticos e postados nos seguintes periódicos: Jornal do Brasil, Correio da Manhã e Diário de Notícias.

No terceiro capítulo, temos uma pequena imersão nas particularidades marcantes de Fayga, tendo como base a visão que tinham os críticos da época. O mesmo foi dividido em três pares de características: Rigor e Forma, Sensibilidade e Leveza, Cor e Transparência. Essas questões foram trabalhadas de acordo com o pensamento de cada crítico, levando em consideração seu posicionamento quanto à arte informal. Esses atributos foram escolhidos por darem conta de exemplificar a singularidade presente nas obras de Fayga Ostrower. Para tratar da questão proposta, foi efetuado um levantamento de textos que dialogassem com o tema, caso dos textos presentes nas colunas selecionadas e alguns críticos escolhidos. Compõe este capítulo, um diálogo com os textos de Jayme Maurício, Walmir Ayala, Vera Pedrosa, Clarival do Prado Valladares, Murilo Mendes, Frederico Moraes e Mário Pedrosa. Esse trabalho foi produzido na esperança de incentivar estudos da arte brasileira nesse campo de pesquisa.

1. ARTE INFORMAL

Após a deflagração da Segunda Guerra Mundial e a expansão nazista por quase toda a Europa, a situação política na região se tornou problemática e muitos artistas, escritores e estudiosos procuraram refúgio nos Estados Unidos. O “centro artístico do mundo” mudou de Paris para Nova York e lá deu-se início às experiências contemporâneas. Em solo americano reuniu-se um enorme grupo de pessoas influentes, tornando os Estados Unidos os possuidores dos valores de inteligência e cultura, fora a questão de ser a maior economia mundial, pois a Europa estava em colapso e quase toda destruída pela guerra. Então todos esses valores foram adaptados ao modo de vida e à estrutura social americana. Nesse período, os movimentos artísticos deixam de buscar rupturas nos valores estabelecidos, mudanças nas concepções estéticas.

As tendências informais começaram a se desenvolver na Europa, logo após a segunda guerra mundial e o tachismo foi um deles. O termo – que vem do francês *tache*, "mancha", mancha essa que seria a substituta da linha, do contorno das figuras – é criado pelo crítico Michel Tapié no livro *Un Art Autre* (Uma Arte Outra) para tentar definir uma nova pintura que recusa certo tipo de formalização, aquela em que se elabora uma forma de se fazer a arte e esta deve ser seguida, rompendo com as técnicas e os modelos anteriores. É o início do desenvolvimento de uma arte informal, aquela que não se prende a paradigmas, associada ao gesto espontâneo e intuitivo do artista. Nesse momento podemos observar a mudança da fórmula da pintura, apoiada agora no gesto. O conhecimento deriva da ação e esta se apresenta pelo traço decidido do artista. Os caminhos da decomposição da forma são outros, os tons dominantes nesses são: o traço, a linha e a cor. Nos Estados Unidos são realizadas algumas manifestações dessa arte informal. Artistas que trabalham com o gesto, com a cor, dando a esses elementos outros significados dentro da arte. Os interesses são parecidos com os da manifestação europeia do movimento. Isso se deve ao agrupamento de artistas europeus no país conforme já foi citado. São artistas de diferentes nacionalidades fazendo experiências, buscando e encontrando novas respostas artísticas no campo da abstração informal. Arshile Gorky (Figura 1), um artista armênio, utiliza-se de fontes como Picasso, Cézanne e Kandinsky, para fazer suas obras. Em algumas de suas obras é possível ver uma referência, quase uma apropriação, a Kandinsky e Picasso, como se suas telas fossem uma combinação dos dois artistas. Argan diz que Gorky age de uma

forma que esboça como os futuros artistas americanos, não só pintores, mas também escritores como Scott Fitzgerald e Hemingway. O autor fala:

“Assim se delinea a figura do artista americano. É homem de ação numa sociedade de ativistas, contudo, seu “modo” de agir é outro pretendendo ser um agir puro e desinteressado, um agir como existir, um modo de existência autêntica inteiramente diferente daquele modo de vida inautêntico, pois que orientado para falsas finalidades que a sociedade americana elegeu para ser como exemplar” (ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 526/527)

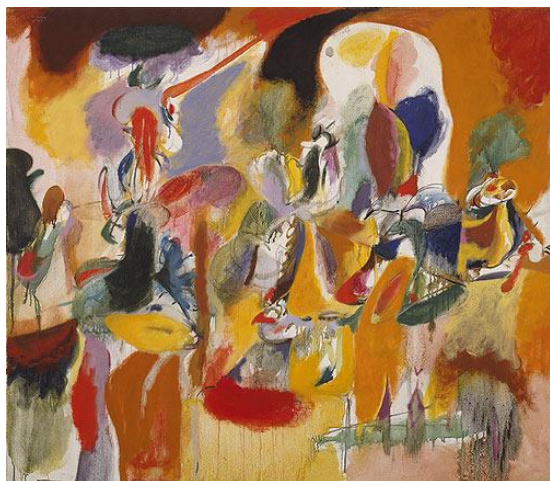
O fato de os Estados Unidos não terem um passado influente nas artes afeta diretamente a formação dos novos artistas, eles vão procurar influências em outros lugares. Mas com essa nova geração, os artistas – em geral – buscaram criar uma identidade nacional, buscaram dar uma cara para todas as formas de arte americana: literatura, música e, claro, artes plásticas. Portanto, não apenas Gorky, mas outros artistas que foram para os Estados Unidos serviram como modelo e Willem de Kooning (Figura 2) também foi um deles. De Kooning, um holandês radicado nos Estados Unidos, teve uma formação artística no expressionismo e passou a fazer em suas obras aquilo que ele achava que os artistas expressionistas deveriam ter feito no passado. Ele eliminou os elementos figurativos, pois “considera-os dispersivos, como os que desviam para um falso fim e extraviam a carga explosiva da ação pictórica”¹. De Kooning substitui o “expressionismo figurativo” por um expressionismo abstrato, “que já não atinge a realidade do mundo desvendando suas contradições, mas explode em profundidade, exprime a angústia da condição humana, do bem estar-no-mundo”², mundo do pós-guerra. Argan diz que “o gesto de pintar, de colocar as tintas, atirá-las e manipulá-las na tela é, para De Kooning, um gesto explosivo, que desintegra a realidade.”³ Com Mark Tobey (Figura 3), a arte ganha uma disposição psicológica vagamente mística. Utilizando das tradições figurativas do Extremo Oriente, “ele isola a caligrafia dos signos de seus conteúdos poéticos tradicionais [...] e os transforma em signos significativos fora do sistema linguístico originário”⁴, retirando seu contexto e significado, e tornando-o apenas um traço. Como num código Morse, onde os sinais são sempre os mesmos, mas os significados se alteram com a mudança de ritmo e frequência. Esse isolamento e essa repetição se faz presente no contexto indivíduo x multidão, como se o ritmo o libertasse da opressão e o ajudasse a suportar a angústia dessa nova cidade em que Nova Iorque estava se transformando.

¹ ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 528

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

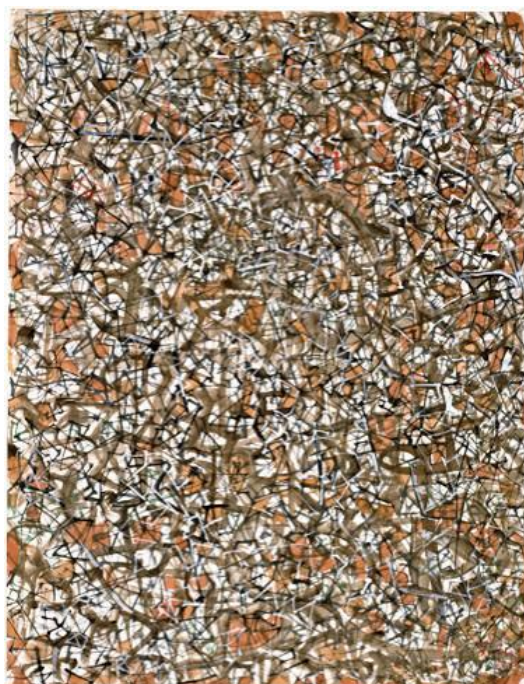
⁴ *Ibidem*

**Figura 1**

Arshile Gorky - Water of the Flowery Mill, 1944.
Óleo sobre tela, 107.3 x 123.8 cm

**Figura 2**

Willem de Kooning - Excavation, 1950. Óleo e
esmalte sobre tela, 205.7 x 254.6 cm

**Figura 3**

Mark Tobey - Advance of History, 1964. Guache and aquarela sobre papel, 65.2 x 50.1 cm

Nesse ponto, deve-se levar em conta que os artistas foram retirados de suas cidades e “jogados” no meio do turbilhão de crescimento que as cidades dos Estados Unidos passavam no momento. A atmosfera lírica presente nas obras de Mark também remete à arte oriental, seus traços e formas compõem uma harmonia, que juntamente com as cores buscam criar um ritmo na obra, mostrando que nenhuma linha ou espaço foi preenchido sem que fosse previamente pensados. Esse pensamento artístico cria uma ligação entre Mark Tobey e Fayga Ostrower, pois, por mais que cada um esteja inserido em campos e conceitos artísticos diferentes, essa aproximação com o oriente está fortemente presente nas obras de ambos artistas, seja se conscientemente ou não. Com outro artista, Mark Rothko, temos o chamado “impressionismo abstrato”, onde ele faz o mesmo que De Kooning fez com o expressionismo: retira a figuração da imagem impressionista e trabalha com as cores. A ação em Rothko é calma, cadenciada e uniforme, ele acreditava que o entendimento da arte é muito individual e somente pela observação meditativa é possível captar a realidade e a beleza que a definem. Para ele, a pintura não precisa de explicações, pois fala por si, bastava o silêncio na contemplação da obra. Argan discorre sobre Rothko dizendo:

“como o gesto do artesão que pinta uma parede, dando uma, duas três demãos até que a superfície atinja certo grau de densidade ou transparência e onde havia um plano rígido e impenetrável agora há uma veladura que deixa passar a luz ou mesmo emana-a através da cor. A ação não é projetada nem arremessada, realiza-se por meio de uma gradual acumulação e refinamento da experiência, enquanto ela se faz.” (ARGAN, Giulio Carlo. A arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 531)

Ainda para Argan, o objetivo de Rothko era envolver o espectador, ambientá-lo, abrir um espaço para a sua imaginação. Suas obras, geralmente de grandes dimensões, são expostas lado a lado, elevando a qualificação de superfície e criando um ambiente propício para pensar-se. Não apenas em arte, mas também na vida. Como um grande refúgio no meio da loucura do mundo. Também há uma aproximação entre Rothko e Fayga Ostrower (Figuras 04 e 05), principalmente quando se trata do uso das cores e das transparências. Ambos artistas, cada qual em seu campo de ação, faz um uso diferenciado do espaço e das cores, fazendo que com a superfície, tela ou matriz, tenha o seu espaço constituído e construído por manchas, áreas de cores que se misturam uma nas outras, criando zonas de cor intensa, zonas de transição, onde duas cores se combinam e acabam se misturando. Essas zonas de transição findam por marcar o uso de transparências pelos artistas, característica marcante de ambos. O gestual também é um ponto de encontro dos trabalhos

de Rothko e Fayga. A leveza presente na forma com que as cores ganham a superfície é clara e traz consigo uma sensibilidade. No caso de Jackson Pollock essa sensibilidade do artista é, literalmente, despejada e não colocada na tela. Pollock desenvolve o *dripping*, que é uma técnica onde o artista colocava sua tela no chão, tirando-a do cavalete, e pintava sobre a mesma, percorrendo toda a dimensão da tela, deixando com que a tinta pingasse do pincel e caísse sobre a trama do tecido. Na arte de Pollock (Figura 6) a esfera da arte é o inconsciente, a grande reserva das forças vitais e onde só se chega com arte. Não a dimensão das lembranças ou dos sonhos, mas sim a dimensão onde encontramos a profundidade do ser humano, de onde surgem os impulsos de ação, de onde nasce a sua força motivadora. Algumas palavras de Merleau-Ponty exemplificam e tornam o pensamento de Pollock um pouco mais claro, o filósofo diz que:

“O mundo do pintor é um mundo visível, tão somente visível, um mundo quase louco, [...] a pintura desperta, leva à sua última potência um delírio que é a visão mesma, pois ver é ter à distância e a pintura estende essa bizarra posse a todos os aspectos do Ser, que devem de algum modo, se fazer visíveis para entrar nela. [...] a pintura não evoca nada, e especialmente não evoca o tátil. Ela faz algo completamente distinto, quase o inverso, dá existência visível ao que a visão profana crê invisível. [...] O pintor, qualquer que seja, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão. Ele precisa admitir que as coisas entram nele ou que o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência.” (PONTY, Maurice Merleau. O olho e o espírito. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004. p.)

Contrariando alguns princípios da sociedade americana da época que acreditava que deve-se existir para fazer, Pollock crê que o inverso é a verdadeira realidade, deve-se fazer para existir, é preciso criar a sua existência. “Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnisais, de semelhanças eficazes, de significações mudas”⁵, dizia Merleau-Ponty e Pollock quase o complementa:

(tradução do autor) “Quando eu estou dentro da minha pintura, eu não estou ciente de que estou fazendo. É só depois de uma espécie de "período de conhecimento" que eu vejo o que estou fazendo. Não tenho medo de fazer mudanças, destruir a imagem, porque a pintura tem uma vida própria. Procuro deixar que ela se manifeste. Tento deixá-la passar. É só quando eu perco o contato com a pintura que o resultado é uma bagunça. Caso contrário, é pura harmonia, um fácil dar e receber, e a pintura sai bem.” (POLLOCK, Jackson. "My Painting". In: ROSE, Barbara (org.) Pollock: Painting, Agrinde Publications Ltd.: New York, 1980. p. 65.)

⁵ PONTY, Maurice Merleau. O olho e o espírito. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004. p.



Figura 4
Mark Rothko - No. 61 (Rust and Blue), 1953.
Óleo sobre tela, 115 cm × 92 cm



Figura 5
Fayga Ostrower - 6812, 1968. Xilogravura a
cores sobre papel de arroz, 60,0 x 39,5 cm



Figura 6
Jackson Pollock - Autumn Rhythm, 1950. Esmalte sobre tela, 266.7 x 525.8 cm.

Quando Pollock nos fala sobre estar dentro de sua pintura, ele faz menção à técnica que ele próprio desenvolveu. Com o *dripping* ele parte do mínimo, do zero, deixando uma gota cair na tela, fazendo com que o acaso domine sua arte, pois, “sem o acaso não há existência”⁶. A *action painting* de Pollock rompe todos os esquemas espaciais da pintura tradicional, cada cor desenvolve seu ritmo, elevando a intensidade, entrelaçando-se, criando ligações, interagindo, divergindo e convergindo, criando diversos tipos de ligações no espaço e no mundo, como uma orquestra sem ensaio ou marcações. Sem projetos, sem esquemas prontos, Pollock coloca em xeque a sociedade americana, com sua ordem, sua produtividade e seu avanço, mostrando que lado a lado com o progresso existe a obscuridade do inconsciente. Para Argan, “a *action painting* não representa nem exprime uma realidade objetiva ou subjetiva: descarrega uma tensão que se acumulou no artista.”⁷ Então a *action painting* não representa nem exprime algo que não seja o artista. A ação é o artista na tela.

Esse período da história marca o desenvolvimento e crescimento de uma sociedade de consumo, onde os avanços tecnológicos são valorizados. Temos uma interiorização e, por consequência, uma subjetividade mais afluída nas obras. Os artistas tendem a buscar inspiração em seu interior, questões que dialoguem com inconsciente, deixando fluir o traço com tudo que vier na mente, sem bloqueios ou julgamentos. Não o inconsciente sonhador, como os Surrealistas visavam, mas sim o inconsciente puro e produtor, presente em cada indivíduo. Porém a temática do subconsciente não é o ponto central do movimento informal, pode ser apenas um dos pontos abordados. A subjetividade na arte informal vai construir sua base, onde ela irá se desenvolver e gerar frutos. O informal é o caminho que traz mais abertura⁸ para o artista ser, viver sua obra. É ação, é gesto, é entrega. E apesar do que os adeptos de uma proposta racional pensam, não é apenas o acaso, também é o pensamento. O acaso não é descaso como alguns pensam, Argan diz que:

“O acaso é a liberdade em relação às leis da lógica, porém é também a condição de necessidade devido à qual se enfrentam a cada momento, na vida, situações imprevistas. [...] Tudo se resume a encontrar o ritmo próprio e não perde-lo, aconteça o que acontecer.” (ARGAN, Giulio Carlo. A arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 532)

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. A arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 532.

⁷ *Ibidem*, p. 622.

⁸ Abertura como conceito que não indica como os problemas artísticos são resolvidos, mas sim como são propostos.

Quanto à questão do “ver-se” na obra, o filósofo francês Merleau-Ponty nos fala sobre no ensaio “O Olho e o Espírito”. O autor desdobrou seu trabalho no campo da teoria da fenomenologia, filosofia que vem sendo construída desde o século XIX, a partir dos estudos de Franz Brentano e teve em sua corrente de estudos, além de Ponty, os filósofos Edmund Husserl, Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre. A fenomenologia trata dos fenômenos perceptíveis, eliminando a diferença entre o sujeito e o objeto. Seu objetivo é interpretar o mundo através da consciência de alguém tendo as suas experiências como base. Portanto, o embasamento desse conhecimento está na capacidade de perceber o que nos cerca, para que se possam realizar as conexões necessárias entre os objetos perceptíveis, o que torna possível vê-los como um todo. No ensaio já citado, o filósofo discorre sobre a forma como o homem, o ser humano, relaciona-se com os objetos e tudo mais que existe a sua volta. Para ele, “só se o vê o que se olha [...] tudo o que eu vejo está ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar”⁹. Porém esse processo é uma via de mão dupla, o corpo não é apenas ativo, a ação do olhar é uma ação reflexiva, onde o corpo é, ao mesmo tempo, ativo e passivo na ação. O autor nos diz:

“O enigma consiste em meu corpo ser, ao mesmo tempo, vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. [...] Um ser que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro.” (PONTY, Maurice Merleau. O olho e o espírito. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004. p.)

E essa visão é uma espécie de autoconhecimento, pois se não pudéssemos nos olhar, não nos reconheceríamos como corpo, como forma verdadeiramente humana. Esse autoconhecimento nos insere no mundo e nos torna sensíveis a tudo o que nos cerca. Para Merleau-Ponty essa abertura permite que o fluxo de ideias crie relações com as experiências dos artistas e as coloque em sua obra. É assim que artistas como Mark Tobey e o próprio Pollock expõem a sua visão própria do mundo e a forma com que seus corpos, e consciências, se relacionam com esse mundo, pois “é oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura”¹⁰.

Quando a obra passa a ser um elo entre o artista e o mundo, ela adquire uma gama imensa de significados, pois “os gestos, os traços de que só ele é capaz e que serão revelados para os outros, porque não tem as mesmas carências que ele.” Portanto a obra se torna algo aberto a significados diversos, à relação obra-artista. O que um quadro significa

⁹ PONTY, Maurice Merleau. O olho e o espírito. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004. p.

¹⁰ *Ibidem*.

para mim pode não significar o mesmo para outra pessoa. Essa questão corresponde a um conceito levantado pelo estudioso Umberto Eco, que trabalha o conceito de “obra arte” em diversas esferas, inclusive nas artes plásticas. Para ele, a obra aberta significa uma abrangência de leituras, interpretações e significações, sempre buscando dar ao expectador elementos que construam sua leitura, façam suas próprias relações. Com a sua publicação datando da década de 1960, Umberto Eco teve a vivência de como as primeiras experiências abstracionistas afetaram as gerações posteriores. Ele nos fala que o informal era a arte típica do contemporâneo é uma generalização. Para ele o informal é “uma qualificação de uma tendência geral da cultura de um período. [...] A esse título a categoria de informal entra na definição mais ampla da poética de obra aberta”¹¹ Ainda para o autor, a obra abstrata, na forma mais generalizada possível de significados, entra para unificar sentidos, pois quando se torna impossível que apenas uma forma de arte seja desenvolvida em todo o mundo, com as mesmas características, paradigmas formais e estéticos.

“Dai a função de uma arte abstrata como metáfora epistemológica: num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma imagem unitária e definitiva, esta sugere um modo de ver aquilo que se vive, e vendo-o, aceitá-lo, integrá-lo em nossa sensibilidade. Uma obra aberta enfrenta permanentemente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela é a própria descontinuidade.” (ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 159)

O informalismo, uma vertente da arte abstrata, não há uma regra formal determinada a ser seguida, desponta como a tendência onde as particularidades do conceito de obra aberta melhor se adaptaram, segundo Eco. A questão da liberdade de entendimento entra na teoria de Umberto Eco em um par de conceitos quase antagônicos: o significado e a informação. Para o autor o significado se estabelece na proporção da ordem, da convencionalidade, na redundância da estrutura. Torna-se mais claro e inequívoco quanto mais atrelado às regras e as leis já fixadas, busca a ordem e o óbvio, utilizando elementos previsíveis para isso. Já a informação busca o imprevisível, a desordem, pois quanto mais incomum, mais informações nos são dadas e com isso temos uma riqueza de significados, de possibilidades. Num mundo que estava se recuperando de uma guerra que destruiu muitas cidades e fez de muitos povos prisioneiros, a beleza passa a estar na liberdade, liberdade de ser, liberdade de estar, na liberdade do fazer a arte sem seguir determinados paradigmas, fazer uma arte que possa contar com a sensibilidade de um número enorme de pessoas e de variadas formas, na liberdade do gesto.

¹¹ ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 149.

“Portanto, mesmo na afirmação de uma arte da vitalidade, da ação, do gesto, da matéria triunfante, da completa casualidade, estabelece-se uma dialética ineliminável entre obra e abertura de suas leituras. Uma obra é aberta enquanto permanece obra, além deste limite tem-se a abertura como ruído. Não cabe a estética estabelecer o limiar, mas sim o ato crítico realizado diante de cada quadro.” (ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 171)

Nesse período, nos Estados Unidos e na Europa, o problema da racionalização da arte já havia sido resolvido com as escolas de design, portanto as experiências informais seguiram sem muitos transtornos. Porém no Brasil, as duas tendências se desenvolveram concomitantemente, dessa forma elas se polarizaram em movimentos opostos, fato que acabou originando uma série de divergências claras entre partidários de ambos lados.

Essas questões ganham o Brasil por meio de dois grupos: o Ruptura, de São Paulo, e o Frente, do Rio de Janeiro. O grupo Ruptura foi o introdutor e defensor da chamada arte concreta aqui no Brasil. O crítico Ferreira Gullar nos diz que o termo “arte concreta” foi escolhido numa tentativa de redefinição da pintura não-figurativa, como uma afirmação do pensamento racional e geométrico, baseado na teoria da pura visibilidade e na psicologia da Gestalt, sobre a figuração. O Ruptura se organiza oficialmente em 1952, numa exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, que levava o mesmo nome do grupo, e marcou o início da arte concreta no Brasil. Alguns dos artistas que integraram a primeira exposição se conheceram anos antes em outra exposição conjunta chamada 19 pintores, entre eles Geraldo de Barros e Waldemar Cordeiro. Muitos desses pioneiros eram artistas estrangeiros, que ajudaram a modificar o pensamento artístico dos brasileiros, juntamente com as experiências dos próprios brasileiros fora do país. Eles passavam períodos em outros países e quando voltavam, traziam novas experiências e pensamentos na bagagem. Assim eles abandonaram as influências expressionistas e se lançaram na abstração. Nesse panorama, a exposição do Grupo Ruptura em 1952 e o manifesto do grupo publicado no mesmo ano representam a abertura para um novo caminho de debate, instaurando-o no interior das próprias vertentes abstratas. O manifesto estabelece uma posição firme contra as principais correntes da arte no país e mostra como o grupo pretende romper com a velha escola da arte brasileira:

"todas as variedades e hibridações do naturalismo; a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos 'primitivos', dos expressionistas, dos surrealistas etc.; o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer". (MANIFESTO Ruptura (1952). Apud: Amaral, Aracy (org.). *Arte Construtiva no Brasil*. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998. p. 266.)

Se por um lado, a oposição contra qualquer forma de figuração não é nova, por outro, a rejeição da abstração informal é incomum e ajuda a entender a posição do grupo. No geral, o Ruptura defende a autonomia de pesquisa com base em princípios capazes de garantir a inclusão da arte na sociedade industrial. Para eles, toda obra de arte possui uma base racional, em geral matemática, o que a transforma em meio de conhecimento baseada em conceitos. No campo da pintura, esses princípios correspondem à crítica do ilusionismo pictórico, à recusa do cromatismo e à utilização dos recursos ópticos, utilizam materiais como esmalte, tinta industrial e acrílica, destacando a atenção do grupo ao desenvolvimento de materiais industriais. O ideal da arte concreta é aproximar o trabalho artístico e industrial. Nesse caso, a arte é liberta de qualquer conotação lírica ou simbólica.

O grupo Frente organizou-se em 1954 com sua primeira exposição, tendo como líder o artista Ivan Serpa e entre seus primeiros membros alguns de seus ex-alunos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre eles Lygia Clark e Lygia Pape, e em sua segunda exposição um ano depois, nomes como Franz Weissmann e Hélio Oiticica se juntaram a eles. Para esses artistas os ideais concretos eram relevantes, porém a sua aplicação deveria ser menos estilística, ou seja, não visando à criação de uma forma única de arte no Brasil. A maior liberdade desfrutada pelos membros do Grupo Frente favorecia, entre outras coisas, uma maior diversificação de materiais e de linguagens em suas obras. A ligação entre os dois grupos estava apenas na rejeição à pintura modernista brasileira de caráter figurativo e nacionalista. O caráter mais contundente do grupo paulista e a postura mais “relapsa” do grupo carioca fizeram com que os grupos se distanciassem e anos depois houve a dissolução do grupo carioca. Anos mais tarde, em 1959, nasce o movimento neoconcreto, tendo alguns dos antigos artistas cariocas como idealizadores e participantes. O neoconcretismo foi criado a partir de uma necessidade de subjetividade no meio de uma racionalização intensa, onde cada artista poderia criar de acordo com as suas próprias vontades e em busca de uma liberdade de experimentação, seja de novos materiais, seja de novas formas artísticas. Segundo Ligia Canongia e Paulo Venâncio Filho, a importância do Neoconcretismo para a arte brasileira está no:

“rompimento da visão racional e planejada do Concretismo, tentando reintroduzir o caráter expressivo no âmbito da arte, em franca estratégia de resgate da subjetividade. O retorno das intenções expressivas representava a busca de uma saída humanista para a geometria, fugindo ao racionalismo funcional e mecânico dos concretos. A sensibilização do trabalho de arte, que caracterizou a construção neoconcreta, estava associada à ideia de revitalizar o relacionamento do sujeito com a obra, assim como incrementar a participação do espectador em seu próprio processo de criação.” (CANONGIA, Ligia; VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Abstração Geométrica*. Rio de Janeiro: SESC, s.d.)

Com esse movimento são criadas algumas obras de cunho participativo, onde o espectador sai do nível passível e entra no ativo, tornando-se parte fundamental na construção da obra. Alguns exemplos são os “Parangolés” (1964) de Hélio Oiticica, os “Bichos” (1960) de Lygia Clark e o “Divisor” (1968) de Lygia Pape (Figuras 9, 10 e 11), obras que exemplificam o caráter experimental, subjetivo, sensível e inovador do movimento neoconcreto, fatores que o transformaram num divisor de águas da arte brasileira.

Esse movimento abstracionista se desdobrou em duas tendências quase que antagônicas: a geométrica e a informal, ou lírica. A primeira trabalha, como o próprio nome diz, com formas geométricas e cores, fazendo suas composições utilizando apenas esses elementos, é “aquela que parte de e opera com ideias e elementos formais de antemão controláveis, ou seja, ideias e formas matemáticas e geométricas.”¹² A segunda utiliza-se da expressão do artista, buscando referências em seu interior, não emprega formas visualmente conhecidas, deixa com que a vontade própria e o inconsciente crie e controle aquilo que é posto na tela. É “aquela que tem como objetivo atingir na obra de arte a suposta naturalidade do acaso, evitando sistematicamente qualquer manifestação que demonstre controle consciente na elaboração da obra.”¹³ Theon Spanudis, participante do movimento neoconcreto, traçou um paralelo entre as duas vertentes, apontando seus objetivos, semelhanças e diferenças, e no texto diz:

“o objetivo ideal da primeira corrente seria a autodeterminação e a demonstração do poder da vontade humana em autocontrolar-se e autodeterminar-se; uma manifestação ativa, diríamos. O objetivo ideal da segunda corrente seria a demonstração do oposto; de que o homem não difere dos processos da natureza.” (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, nov. de 2011. p. 138)

Esse período foi marcado por uma disputa que é tema recorrente até hoje: a divergência entre concretos e informais. Todo debate que compreende esse período histórico da arte brasileira tem tendência a focar nas diferenças entre as vertentes e fazer dessa a forma única de visão. A arte informal era criticada por acreditarem que o fato do acaso ser um fator importante na estrutura da obra, a liberdade que o artista tinha ao fazer o seu trabalho, assim como a sensibilidade e a subjetividade latente das obras, iam de

¹² 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, nov. de 2011. p. 137

¹³ *Ibidem*, p. 138.

encontro com o racionalismo que os concretos embasavam sua produção. O gestual e a presença do artista nas obras tornam-se um diferencial nas obras informais, pois na vertente geométrica da abstração, não é tão fácil uma distinção entre os artistas. Já no informal, nós podemos ver traços marcantes de cada artista em suas obras, como as cores, as transparências e a leveza presentes nos trabalhos de Fayga Ostrower. Porém, há mais do que divergências, há semelhanças que se mostram escondidas por trás da incompreensão e da rejeição ao informal, que é resultado de um pensamento altamente politizado e controverso. Theon Spanudis conviveu diretamente com artistas concretos e neoconcretos e, provavelmente, também teve acesso e contato com os artistas informais, portanto é com conhecimento de causa que ele discorre sobre o assunto. Seu texto é claramente partidário, o que é surpreendente, visto que vem de alguém absolutamente ligado a um dos lados. Spanudis propõe em seu texto uma mudança de nomenclatura, em vez de chamarmos arte concreta e neoconcreta, chamaríamos de arte das formas e ao invés de arte informal, chamaríamos de arte das formações. O autor diz que apesar das diferenças básicas existentes entre as duas correntes, há muitas semelhanças entre elas, a começar pelo fato que:

“Elas trabalham com meios estritamente formais, que são seus únicos conteúdos. Ambas se restringem em fixar acontecimentos internos na sua realização formal, evitando qualquer exploração secundária de alusão conteudística (imagens, signos, símbolos, etc.) Por assim dizer, ambas são antiliterais e antisentimentais e tendem a uma objetivação formal que é, ao mesmo tempo, sua única expressão, seu único conteúdo.” (SPANUDIS, Theon. Arte das formas e arte das formações. In: Bartholomeu, Cezar, Tavora, Maria Luisa (org.) Arte & Ensaio, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, nov. de 2011. p. 138)

O fato de as duas vertentes não trabalharem com a figuração é o principal ponto de encontro entre elas. Não há nenhum tipo de alusão ao mundo ou a objetos reais, o que está na tela parte de uma motivação interna. Então o espaço é construído pelos mesmos elementos: formas e cores, sendo a geométrica com formas racionais e matematicamente estruturadas, e o informal deixando que as formas “desformes” ganhem o quadro, sem um esquema previamente delimitado. Aqui o acaso e a liberdade ganham um amplo espaço. Fato que é duramente recriminado pelo crítico Mário Pedrosa, que era um partidário confesso das vanguardas construtivas. Para ele, os movimentos concretos marcaram o real início da arte moderna brasileira, onde os artistas conseguiram fazer uma arte livre do teor nacionalista e quase folclórico presente em grande parte dos outros grandes artistas brasileiros. Spanudis diz em seu texto que é comum que os críticos tenham

preferências, como quaisquer outras pessoas, porém esses não devem deixar que isso se torne um empecilho, principalmente para aqueles que mantêm algum tipo de contato com o público, como os titulares das colunas de artes plásticas dos jornais, por exemplo. Um possível distanciamento do crítico e sua preferência por alguma vertente em detrimento de outra, pode fazer com que os leitores não tomem conhecimento de artistas ou correntes existentes. Assim o mercado artístico gira em torno de apenas alguns artistas, enquanto os informais permanecem num quase anonimato, por não existir discussão onde eles pudessem ser considerado, nem mesmo uma abertura. Theon Spanudis diz que “acusar a arte das formações de uma suposta facilidade na sua produção é um típico exemplo de política partidária”, pois as acusações eram o único meio por onde o informal conseguia espaço. Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, críticos defensores do ideal concreto, tratavam o termo “tachismo” como um adjetivo depreciativo, como se fosse uma forma baixa e fraca de arte.

“Uma pintura que se nega a toda forma definida, à vontade de construção, de estrutura e a qualquer referência intencional ao mundo exterior tem de buscar apoio, fatalmente, ou nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação. Num caso como no outro, o trabalho do pintor se resolve na expressão de um estado incontrolado e, por isso mesmo, confinado à sua desordem. Em outras palavras, uma tal pintura resta sempre aquém do trabalho efetivamente criador da arte; trabalho que decerto se alimenta daquele caos mas que, em lugar de deixá-lo verter-se para fora, por si, sobrepõe-se a ele e lhe dá forma. Eis por que, em nossa opinião, o tachismo, na melhor das hipóteses, tem de ser para cada pintor uma experiência efêmera no campo da expressão e que, para guardar sua autenticidade, está condenada ou a descer para o vértice de sua negação e se apagar nele ou a romper o automatismo em busca da forma e da estrutura.” (GULLAR, Ferreira. "Duas faces do tachismo". In: COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anabela. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. p. 241- 243 [artigo publicado originalmente no Estado de S. Paulo, 28/09/1957])

A maior inquietação dos críticos, quando falam sobre o informal, é a falta de forma de se fazer a arte pré-definida, com esquemas prévios bem definidos. Para eles é como se a não existência de um racionalismo formal significasse desordem, como se não fosse possível criar uma arte sem um esquema e com o mesmo rigor formal que necessitaria. Fayga Ostrower prova em suas obras que há algo além do acaso, da subjetividade e do sensível em suas obras, ela afirma que há sim uma estrutura. Por mais que ela não tenha controle do resultado, durante a preparação, ela sabe as cores, os tons que utilizará, mas deixa que a sua intuição a guie até o resultado esperado. A questão que o neoconcretismo coloca em pauta é a participação ativa do expectador, é uma mudança importante, pois o dinamismo que foi colocando nas obras torna-se um atrativo. Mas também há dinamismo e

participação nos trabalhos informais, quando uma obra não está com o seu sentido completamente exposto para o espectador, ela faz com que ele próprio tenha que buscar um sentido, estabelecer sua relação com o trabalho do artista. É a obra aberta que Umberto Eco nos fala, cada pessoa que se coloca na frente de uma tela e/ou qualquer outro trabalho, terá uma experiência diferente do outro, pois na relação de cada um estará seu entendimento. É como Theon Spanudis fala:

“Daí o caráter dinâmico destas obras, que supera o momento estático das estruturas e dos resultados formais finais, o dinamismo perpétuo que nunca se finaliza e que obriga o espectador a uma participação auto-criativa no processo de tentar finalizar a ação que nunca se finaliza.” (SPANUDIS, Theon. *Arte das formas e arte das formações*. In: Bartholomeu, Cezar, Tavora, Maria Luisa (org.) *Arte & Ensaio*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, nov. de 2011. p. 142)

Portanto a participação ativa do espectador não é algo apenas do movimento neoconcreto. Há diversos níveis de dinamismo presentes nas artes e aqui podemos ver dois, que ao mesmo tempo em que aproximam e distanciam as correntes: a dinâmica participativa na construção da obra em si, como nos Parangolés de Oiticica e o Divisor de Lygia Pape, onde o espectador entra na obra para lhe dar forma; e a dinâmica participativa na construção de significado, onde o espectador “entra” na obra para lhe dar uma definição, que será apenas sua. Uma obra sempre em construção, sempre em desenvolvimento, tornando-se completa de uma forma diferente cada vez que é vista pelo espectador, sem controle prévio. Como Umberto Eco afirma: “assim como o leitor escapa ao controle da obra, a certa altura a obra pode escapar ao controle de quem quer que seja, inclusive o autor.”¹⁴ E a obra que foge do controle do próprio autor, deixa de pertencer a ele, passando a pertencer ao mundo.

¹⁴ ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 162.

2. A ARTE DE FAYGA OSTROWER

Fayga Ostrower nasceu na Polônia no ano de 1920 e veio para o Brasil na década de 30, instalando-se no município de Nilópolis, no Rio de Janeiro, onde foi ponto de partida de sua produção artística. Durante a viagem de navio, praticou desenho, fazendo de modelo sua própria família e as pessoas que também estavam a bordo. Aos 19 anos, matricula-se na Sociedade Brasileira de Belas Artes, onde frequentava, duas ou três vezes por semana, aulas de desenho com modelo vivo. Aos 26 anos decide abandonar seu trabalho como secretária para dedicar-se às artes, visto que se matriculou no curso diário e em horário integral de Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, local onde Fayga viria a realizar sua primeira exposição no ano de 1947.

Sua arte partiu de um início figurativo, onde a artista retratava pessoas de seu cotidiano, como seus filhos e sua família (Figura 7), ou então seguia para as favelas do Rio de Janeiro, munida de papéis, lápis e sacos de bala, para oferecer às crianças e para, deste modo, poder desenhá-las, assim como a realidade que ali encontrara (Figura 8). O tom expressivo está presente em suas obras desde o início, seja nos desenhos a lápis, seja nas primeiras gravuras, onde o tema social é sempre buscado. A escolha de seus modelos é pensada de acordo com o que ela deseja mostrar. Sua ida às favelas não é algo por acaso, ela vai a esses lugares sabendo que lá encontrará uma face dramática, expressiva do cotidiano.

“- Tudo, aliás, me comovia. Observei a dignidade e a generosidade das pessoas e, no entanto, vi como mal chegavam à adolescência e já haviam gasto seu potencial de vida nesse ambiente desumano. Os motivos da favela, ou melhor, dos seres humanos na favela, determinaram meu trabalho durante vários anos, mas os estudos que agora encontrei eram primeiras anotações que fazia para mim.” (MAURICIO, Jayme. Ostrower: o caminho de 22 anos, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 07 de out. de 1966, Segundo caderno, p. 1)

A temática social estava em foco naquele momento da arte brasileira, tendo nomes como os pintores Portinari e Di Cavalcanti e o gravador Oswald Goeldi trabalhando nelas. Podemos ver a mudança que a sua arte sofreu durante essa década, os desenhos dos primeiros anos é construído com traços mais leves, sem uma carga expressiva forte, diferente das primeiras ilustrações para o livro “O Cortiço”, de Aluísio de Azevedo (Figura 9). Talvez o forte contraste entre o branco e o preto dessas gravuras traga o tom dramático, angustiado, quase característico do expressionismo, fato que também aproxima sua obra



Figura 7

Fayga Ostrower - Caderno de Desenhos, 1940. Nanquim sobre papel, 23,0 x 34,0 cm



Figura 8

Fayga Ostrower - Meninos no morro, 1947. Água-forte em preto sobre papel, 13,0 x 12,0 cm



Figura 9

Fayga Ostrower - Ilustração para o livro O Cortiço, 1944. Linóleo em preto sobre papel de arroz, 15,0 x 11,0 cm

com a de Goeldi. Fayga também produziu as ilustrações para os livros: "Deus lhe pague", peça teatral de Joracy Camargo e "Histórias incompletas", de Graciliano Ramos.

“Não creio em mudanças propositadas de estilo, apenas resultam em maneirismos artificiais. E o estilo, ao contrário, é a expressão de todo um modo de ser, um modo se sentir e conceber a vida. É algo de orgânico, onde a vontade consciente pode interferir. E já que não sei o que futuramente será, ou melhor, quem serei em termos de arte, não sei qual forma revestirá minha expressão.” (MAURICIO, Jayme. Ostrower: o caminho de 22 anos, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 07 de out. de 1966, Segundo caderno, p. 1)

No mesmo ano em que produziu as ilustrações de “O Cortiço”, Fayga entrou em contato com a obra de Käethe Kollwitz, uma desenhista, pintora, gravurista e escultora alemã, cuja obra, num misto de expressionismo e naturalismo, mostra as condições humanas na primeira metade do século XX. A temática social de suas obras engloba a fome, a guerra, a classe operária e a pobreza, focando, em alguns momentos, na relação mãe e filho enfrentando esses problemas (Figuras 10 e 11). É visível a mudança que ocorre na obra de Fayga entre os anos de 1943 e 1944, mas não é possível afirmar que foi apenas pela influência de Kollwitz, mas a temática parecida ajuda na aproximação. A constante presença de crianças e mulheres, a aura maternal criada, a sensação é a mesma ao olhar as obras de ambas, como se o escape do mundo e de toda dor que ele possa causar – seja da guerra ou das dificuldades sociais – fosse o colo materno (Figuras 12 e 13). Tanto Fayga como Kollwitz possuem uma forma de apresentar a realidade sem criar uma imagem agressiva, por mais que o ambiente não fosse realmente agressivo, principalmente para Kollwitz que viveu duas guerras.

Após essa fase, sua arte começou a se desdobrar, ganhando contornos mais orgânicos. Enquanto trabalhava a figuração ainda tendo como temática o social, Fayga realizou uma série de estudos para estampania, na qual ela utilizava tinta guache para fazer alguns trabalhos onde podemos ver o caminho que a sua arte poderia tomar. Partindo da forma humana, passando para elementos naturais como plantas e rochas (Figuras 14 e 15), Fayga foi perdendo a rigidez no traço, deixando com que ele ganhasse mais expressão, tornando-se mais aberto e pessoal. Esses estudos são, geralmente, compostos de formações e manchas de cor, assim pode se pensar que além de estudos para estampania, eram estudos do espaço. Com essas estampas, Fayga fez algo diferente dos desenhos, gravuras pretas e brancas e ilustrações que já produzira. São composições leves e coloridas, onde a artista pode mostrar outro lado de sua arte e, talvez, ter encontrado outra direção para seguir.



Figura 10
Käthe Kollwitz - Woman with Dead Child, 1903.
Água-forte, 39 x 48 cm



Figura 11
Käthe Kollwitz - Mother with Child in
Her Arms, 1916, litografia. 33.3 x 19.1
cm.



Figura 12
Fayga Ostrower - Sem Título, 1947.
Nanquim sobre papel, 40,5 x 32,5 cm



Figura 13
Fayga Ostrower - Sem Título, 1947.
Carvão sobre papel, 41,0 x 29,0 cm



Figura 14

Fayga Ostrower - Estudo para Estamparia, 1945. Guache sobre papel, 46,5 x 62,5 cm



Figura 15

Fayga Ostrower - Folhas, 1950. Silk Screen, 27,0 x 21,0 cm

“Sei que o artista é levado por motivações que influenciam a sua forma expressiva. Mesmo quando estamos preocupados com formas, outros problemas interferem. Mas aquele momento, o mundo formal se abriu para mim. Após retratar os “Retirantes” numa gravura, senti, com impacto, uma profunda sensação de fracasso. Tudo o que poderia (ou deveria) dizer ficou tão longe da realidade, de tal maneira o tema já estava abstraído, que me vi num dilema: deixo de fazer arte ou faço arte abstrata. [...] A realidade ultrapassa tudo o que o artista pode dizer: deixei a figura. Mas levei uns quatro anos para me libertar totalmente delas.” (MORAIS, Frederico. Fayga: A realidade ultrapassa tudo que o artista pode dizer, Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 07 de out. de 1966. 2ª Edição, p. 1)

No início da década de 1950 a arte de Fayga sobre uma intensa mudança, ela entra em contato com o Cubismo e com as obras de Cézanne, o que se torna um divisor de águas em seu trabalho. Fayga passa a pesquisar, procurar aprender e fazer o Cubismo para compreender seus problemas e soluções espaciais. Alguns de seus trabalhos mostram esse estudo, essa busca pelo entendimento do espaço, de sua (des)construção. A artista passa a entender o espaço de outras formas, assim como as cores. Enquanto o Cubismo lhe revelou o espaço, Cézanne surge como um ativador do lado sensível e logo a figuração não é mais o bastante para conter sua sensibilidade e a expressão que sua arte já carregava, ela precisava encontrar uma algo que a tornasse capaz de exprimir a sua própria emoção, em meio a essas descobertas, se viu diante de um novo mundo sensível: chegou à abstração.

“Mas de fato o que a impeliu para a arte abstrata foi justamente a vontade de tornar mais explícita a emoção que motivou os próprios desenhos de favela. Neste processo sublinhou e acentuou, esclarece, certos movimentos, gestos, atitudes, deformando-os para torna-los intensos e, sem se dar conta, viu-se diante de todo um mundo que se abria para a sua sensibilidade criadora.” (MAURICIO, Jayme. Ostrower: o caminho de 22 anos, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 07 de out. de 1966. Segundo caderno, p. 1)

Cézanne é tido como o precursor da arte moderna, suas obras se colocam, cronologicamente entre o impressionismo e o cubismo. Mesmo tendo participado da primeira exposição do grupo os impressionistas, Cézanne não permaneceu do grupo por querer ir além do puro registro da luz, presos à questão da percepção das cores. Para ele, os impressionistas queriam restringir a pintura à forma que a imagem entra pelos nossos olhos e atingem nossos sentidos. Por isso pintavam a forma instantânea que vemos: sem contornos bem definidos e interligados pela luz que os cerca, motivo pelo qual só pintavam ao ar livre. Cézanne não aceitava a redução da palheta de cor que eles fizeram, apenas as cores do prisma estavam nela.

A composição da palheta de Cézanne dá a presumir que visa a outro fim: há não as sete cores do prisma, mas dezoito, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes, um negro. O uso das cores quentes e do negro mostra que Cézanne quer representar o objeto, reencontrá-lo atrás da atmosfera. Do mesmo modo, renuncia à divisão do tom e a substitui pelas misturas graduadas, por um desenrolar de matizes cromáticos sobre o objeto, pela modulação colorida que segue à forma e à luz recebida. (PONTY, Maurice Merleau. A dúvida de Cézanne. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 115 [grifo nosso])

Com as cores justapostas e o uso de cores complementares lado a lado, os objetos acabavam por parecerem quase decompostos no quadro e Cézanne queria fazer algo diferente. Introduziu distorções formais em suas obras, alterou a perspectiva espacial em benefício da composição ou para ressaltar o volume dos objetos e usou a cor para definir esse volume. Por isso que sua preferência sempre foi paisagens e naturezas mortas, pois antes de começar as suas paisagens, ele estudava e analisava, reduzindo-as depois a diferentes volumes. Árvores, casas e demais elementos da paisagem subordinam-se à unidade de composição, com isso se tornam sutilmente geométricas (Figuras 16 e 17).

“Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea, Para ele a linha divisória não está entre "os sentidos" e a "inteligência", mas a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das idéias e das ciências.” (PONTY, Maurice Merleau. A dúvida de Cézanne. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p.116)

A integração de sensação e do pensamento foi o caminho seguido por Fayga ao adentrar no abstracionismo. A gravadora se afinava com a arte informal, uma vez que a expressão, a subjetividade e a sua sensibilidade estavam sempre presentes em suas obras, mas, apesar disso, não deixa a estruturação e o rigor formal de lado. Fayga se autointitulava como intelectual, ela gostava de pensar a arte, de estudá-la, desvendar os mistérios, procurar novos problemas e encontrar suas próprias soluções. Sua abstração era informal, todo o pensamento partia de uma junção de intuição, pensamento e trabalho árduo. Se fosse necessário, ela repetiria cem vezes a mesma obra até encontrar uma solução que lhe agradasse totalmente. Talvez fosse esse o fato que a diferenciava dos demais artistas informais e que provava que a opinião dos críticos partidários da arte concreta estava errada. Fayga não se baseava em “achismos” e muito menos fazia um “tachismo”, ela brincava com as formas e com as cores, fazendo que elas se misturassem, se sobrepusessem, e tudo isso com uma leveza e um lirismo intenso. Ela correspondia o espaço com o material, relacionava os cortes e incisões, controlando os tons, utilizando de transparências, tudo isso buscando o equilíbrio da obra.

“A forma é matéria. A madeira (por exemplo) é material. O espaço obedece a certos ritmos internos e muitas vezes a matéria opõe resistência ao ritmo. Quero um espaço gravado e não um espaço pintado. Dirá que sou purista, o que fazer. Preocupando-me com as áreas, com a superposição, com tudo o que é gravado e está na chapa. [...] Sei que isto não me ajuda muito quando trabalho. Quero guardar a espontaneidade. Descobrir estas coisas, andar para o desconhecido. Sou intelectual e sinto isso hoje como uma fatalidade. [...] E não acredito numa arte intuitiva.” (MORAIS, Frederico. Fayga: A realidade ultrapassa tudo que o artista pode dizer, Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 07 de out. de 1966. 2ª Edição, p. 1)

A conexão que a artista teve com Cézanne foi intensa, alguns dos pensamentos que Cézanne tinha sobre a arte passaram a os mesmos de Fayga. Cézanne dizia que “o pintor só pode construir uma imagem. É preciso esperar que esta imagem se anime para os outros”¹⁵, no sentido de uma obra ter a explicação, seu entendimento previamente estabelecido. Com essa frase, Cézanne dá a entender que a sua obra não possui um significado explícito, a imagem deve se animar, como ele mesmo disse, para as pessoas. Entende-se que ele não deve ser o responsável por explicar sua obra para o expectador, ela deve ser entendida por si só. E Fayga diz numa entrevista:

“Se meu trabalho não fala por si, não se comunica, não adianta eu dar milhões de explicações, inventar milhões de palavras, escrever milhões de livros. Nada disso vai salvá-lo. Realmente, o que eu quero comunicar eu procuro fazer através da linguagem formal. Que conteúdo isso teria um nível verbal, eu não sei.” (GÓES, Tânia. Gente muito especial, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 02 de abr. de 1971. Anexo, p. 7)

Para Fayga sua arte segue o mesmo caminho dito por Cézanne, ela faz sua obra e espera que ela fale por ela mesma, sem necessidade de uma explicação posterior. E se caso ela não consiga exprimir esse significado, ela não vê razão para tentar justificá-la com palavras, pois, segundo Fayga, a linguagem de seu trabalho é formal e não existe verbalização para ela (Figuras 18 e 19).

Após quatro anos de transição, de 1951 a 1954, onde conciliava temáticas figurativas com as primeiras experiências abstratas, Fayga pôde, enfim, perceber que essa era a vertente mais adequada para realizar seus trabalhos, pois ela mesma afirmou que essa era a forma que possibilitava “uma afirmação mais explícita e mais sincera das emoções que motivavam seu trabalho”.¹⁶

¹⁵ PONTY, Maurice Merleau. A dúvida de Cézanne. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 121

¹⁶ MAURICIO, Jayme. Fayga Ostrower a partir de hoje na Bonino, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 14 de set. de 1971. Anexo, p. 1

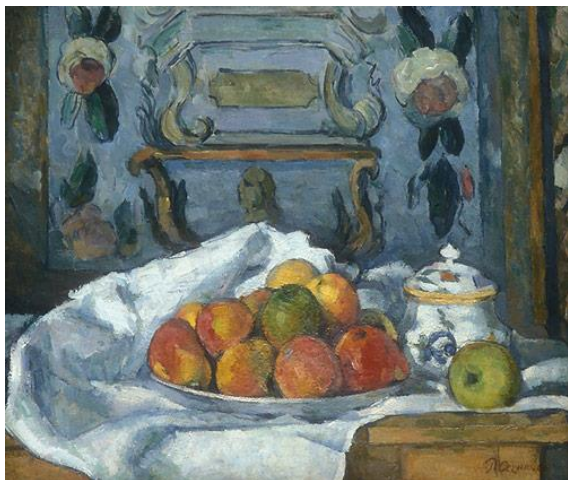


Figura 16
Paul Cézanne - Dish of Apples, 1875-77.
Óleo sobre tela, 46 x 55.2 cm

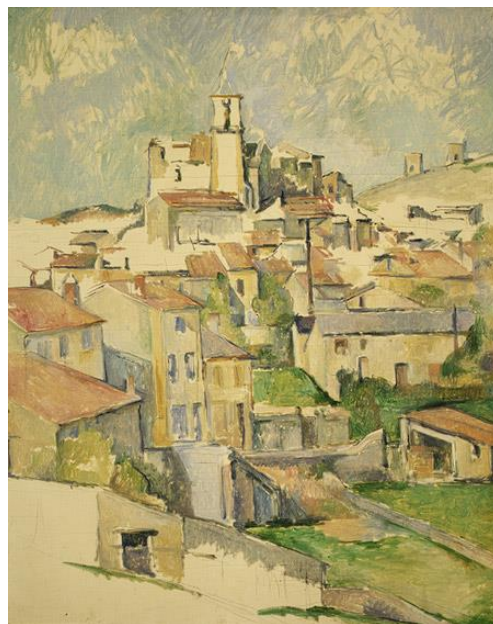


Figura 17
Paul Cézanne - Gardanne, 1885-86.
Óleo sobre tela, 80 x 64.1 cm



Figura 18
Fayga Ostrower - Menina na porta, 1951.
Xilogravura em preto sobre papel de arroz,
13.0 x 9.5 cm



Figura 19
Fayga Ostrower - Mulheres da favela, 1952.
Água-tinta e água-forte em preto sobre papel,
19.0 x 19.5 cm

A partir dessa escolha, Fayga obteve um grande avanço em sua carreira como gravadora. Em 1955 é contemplada com a Bolsa Senador Fulbright, que lhe dá direito a um ano de estudos nos Estados Unidos, mas ficou apenas seis meses. Nos Estados Unidos, Fayga trabalhou no Atelier Hayer, local onde, durante a guerra, nomes como Miró e Chagall também frequentaram. Numa entrevista, ela disse que sua estadia foi muito enriquecedora, pois tinha vindo para o Brasil muito nova e nunca tinha visto um original de gravura. Mas, além disso, ela pôde viver no centro do mundo artístico, por mais que não exista relatos, provavelmente teve contato com os grandes artistas dessa época. As vertentes do informalismo eram fortes naquele ambiente, então deve ter existido uma troca, ainda que tenha sido apenas ao poder ver de perto os trabalhos de artistas como Pollock e Rothko, artistas com os quais Fayga tem uma aproximação estética, por mais diferente que sejam seus trabalhos. Ao voltar para o Brasil, Fayga é agraciada com o Prêmio de Gravura da III Bienal de São Paulo.

Após ser premiada em 1956 pela melhor exposição do ano, com a individual Fayga Ostrower: Gravuras e Tecidos, no MEC-RJ, e no MAM-SP, e de ganhar o Prêmio Nacional de Gravura da Bienal de São Paulo de 1957, Fayga teve o apogeu de sua trajetória artística em 1958 quando recebeu o Grande Prêmio Internacional de Gravura da XXIX Bienal de Veneza (Figuras 20 a 24). Esse era o maior prêmio já recebido por uma artista brasileiro em nível internacional até aquela data. E logo Fayga, a artista informal, recebera tal honraria.

“[...] vencendo o prêmio, Fayga Ostrower serviu não só ao Brasil, mas à própria causa das competições artísticas internacionais, pois ofereceu rara – senão única – ocasião de deixar bem patente, como pelas linhas tortas da política da arte, das táticas do júri, dos exclusivismos de preferências estéticas e das competições nacionalistas, é possível escrever-se o direito líquido e certo de uma grande artista. Sua vitória só se deve ao poder comunicativo da criação autêntica.” (VALLADARES, Lourival. História de um prêmio. O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, São Paulo, 30 de Agosto de 1958, p.6)

Com isso, Fayga passa a figurar entre os artistas mais importantes do país, tendo sua obra valorizada em diversos lugares e elevando o nível da gravura brasileira pelo mundo, mas isso não faz com que seu jeito simples de ser mude, ela se mantém fiel à sua distinção artística e toma o prêmio como um incentivo maior a continuar sua busca.

Nos anos seguintes, Fayga Ostrower continuou sua produção abstrata e ganhou uma série de prêmios no Brasil e ao redor do mundo, entre eles: o Grande Prêmio de Gravura - I Certame Inter-americano de Arte - Buenos Aires em 1960, Prêmio de Gravura - I Bienal do México, em 1961; Prêmio de Desenho da VII Bienal de São Paulo e o Prêmio de crítica

"Resumo" - Rio de Janeiro, em 1963; Prêmio de Crítica - Melhor exposição dos Santiago do Chile, Prêmio de gravura de I Bienal de Caracas, Venezuela e , novamente, o Prêmio de crítica "Resumo" - Rio de Janeiro em 1967. E em 1968, Fayga foi convidada a fazer uma de suas maiores obras.

Fayga Ostrower recebeu uma solicitação para que fizesse uma série de gravuras para decorar uma das salas do Palácio dos Arcos, sede do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília. Esse conjunto de obras agrupa sete xilogravuras em cores, compondo um painel de 2,45 metros de largura e 80 centímetros de comprimento, que ela levou nove meses e meio para concluir (Figura 25). Este conjunto foi produzido especialmente para o Palácio do Itamaraty, mas antes foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, juntamente com os 150 estudos que guiaram a artista até o resultado final. Esses estudos mostram que o informal não é algo que nasce completamente do acaso, que não se preocupa com uma estrutura. Fayga busca soluções e só consegue um resultado ao trabalhar em diversas chapas, atrás da forma que complementa a anterior e que sirva de guia para a próxima. É como a própria afirma:

“Como uma sinfonia criando com diagonais o movimento. Tudo cuidadosamente construído. São 150 estudos que você pode ver, com soluções diferentes para cada chapa. Nem se tratava de fazer uma ou cem gravuras, mas de compor um conjunto, de forma que um justificasse o seguinte, e todos significassem uma unidade. Assim como um tema e variações. As possibilidades artesanais iam sugerindo problemas cuja resolução era no momento a minha paixão, minha meta.” (AYALA, Walmir. Fayga Ostrower: Espaço e Transparência, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1968. Caderno B, p. 2.)

O projeto foi algo ambicioso, Fayga preferiu imprimir a mão cada estudo numa antiga técnica, pois a prensa não lhe daria o efeito esperado. Ela desejava que cada peça trouxesse um sopro de vida para quem as visse e completou: “Preocupe-me em não perder nada das transparências, a delicadeza das transições. Situei com equilíbrio o momento de clímax, para que irradiasse por toda a área, e nenhum efeito vivesse por si, mas fosse uma consequência”.¹⁷ E pelo fato de o processo ter sido tão intenso e preocupado, Fayga não ignorou os estudos e os incorporou, deixando com que eles fossem um ponto de partida para novos trabalhos. Mas não era como se esses trabalhos fossem diferente dos antigos, ela partia sempre da mesma premissa, tratando do espaço, das áreas de transparências e opacidades e usando a cor sem entrar no campo da pintura. Fayga pensava no que queria para a obra, as cores que utilizaria, o espaço que trabalharia. Existia o rigor desse

¹⁷ AYALA, Walmir. Fayga Ostrower: Espaço e Transparência, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1968. Caderno B, p. 2

pensamento, essa parte racional, mas sempre atrelado a sua intuição e a forma com que a sua expressão e a sensibilidade afetariam essa obra. É como um longo aprendizado, que seja durante a gravação e ela estava aberta para o que poderia surgir durante o processo.

“A gente só sabe o que procurava depois que encontra, antes é uma ideia geral. Desde o início eu tinha decidido por uma escala de laranjas e vermelho. O encontro com o prata, a sua integração dentro do ritmo orgânico das cores, dependia daquela ideia primeira. Mas havia muito de intuição do problema. Naturalmente à luz de uma disciplina e de uma técnica que vem de longe e que sempre respeitei e pesquisei. De tudo guardo a feliz sensação de ter dado um pequeno passo à frente.” (AYALA, Waldir. Fayga Ostrower: Espaço e Transparência, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1968. Caderno B, p. 2.)

Fayga Ostrower viria a ganhar mais uma série de prêmios nos anos seguintes, continuando sempre a trabalhar no seu campo lírico e sensível, pois foi dessa forma que conseguiu inscrever seu nome na história da arte brasileira. Mostrando que suas experiências eram pertinentes e pioneiras no âmbito da gravura e das artes gráficas. Constituindo, portanto, uma produção singular nessa tendência no Brasil. E assim, Fayga conseguiu o reconhecimento que merecia ainda em seu tempo, não apenas com os prêmios vindos de fora do país, mas sim dentro do país que lhe acolheu e que ela escolheu como lar.



Figura 20
Fayga Ostrower - 5822, 1958. Xilogravura a cores sobre papel, 49,5 x 30,5 cm

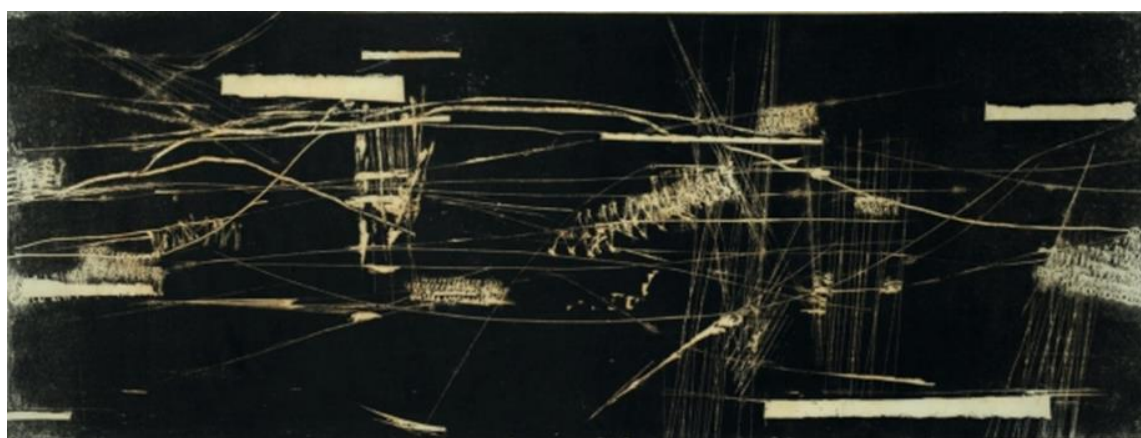


Figura 21
Fayga Ostrower - 5823, 1958. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 29,7 x 84,5 cm



Figura 22

Fayga Ostrower - 5826, 1958. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 39,5 x 59,5 cm



Figura 23

Fayga Ostrower - 5827, 1958. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 35,5 x 49,5 cm



Figura 24

Fayga Ostrower - 5828, 1958. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 22,0 x 39,5 cm



Figura 25

Fayga Ostrower - Itamaraty, 1968. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 80,0 x 35,0 cm (cada)
80,0 x 2,45 (total)

3. O ENTENDIMENTO DA CRÍTICA CARIOCA SOBRE A OBRA INFORMAL DA GRAVADORA FAYGA OSTROWER

Ao longo dos anos de sua produção artística, Fayga foi tema de muitos textos e colunas dos periódicos da época. Alguns críticos do período, que estavam num diálogo claro com as tendências formais, não aceitavam as ideias e assim certo ar de incompreensão pairava sobre suas obras. Porém alguns não deixavam que o que estava em foco no momento ofuscassem o talento e a capacidade artística de Fayga. Com as diversas premiações que recebia ao redor do mundo a artista conseguiu conquistar seu próprio espaço dentro da arte brasileira. Grande parte dos críticos se rendeu à sua obra, encantados com a capacidade que ela tinha de fazer com que a cor invadisse um espaço antes quase dominado pela dramaticidade dos tons negros. E o diferencial de Fayga não se limita à cor. O rigor, a busca pela forma, pelo resultado preciso, também estão sempre presentes em seus trabalhos, fato percebido e acentuado pelos críticos. Sua técnica apurada, a busca por novos recursos e conhecimentos fazem com que suas obras se tornem diferentes das demais gravuras produzidas no período. Fayga deixava que o acaso, sua intuição e a persistência de melhorar, fossem alguns dos fios condutores durante a feitura de seus trabalhos. Assim ela poderia descobrir caminhos diferentes e inesperados. A partir da leitura desses textos, é possível ter uma noção da forma que a artista era vista e entendida em seu próprio tempo. As características marcantes das obras de Fayga são, geralmente, o tema predominante desses textos e esse assunto dá margem para diversas análises de seus trabalhos, tendo algumas dessas particularidades como ponto de partida.

“[...] suas outras qualidades já proclamadas e reconhecidas internacionalmente como a solidez da estrutura, a composição equilibrada embora ousada, a sensibilidade da tessitura, o sábio desenvolvimento das formas, sábia dosagem de conhecimento técnico, a finura do desenho, a harmonia, o clima de fundo lirismo que resulta, enfim, no todo da sua criação artística.” (MAURICIO, Jayme. O problema da cor na gravura de Fayga Ostrower, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 21 de out. de 1961. Segundo caderno, p. 2)

Essas qualidades apontadas por Jayme Maurício, crítico do periódico Correio da Manhã, são muitas vezes citadas pelos demais críticos, apontando, portanto, uma série que qualificações inerentes às obras de Fayga Ostrower. Deste modo sua sensibilidade, o uso das cores e das transparências, seu rigor formal e a leveza tornam-se características quase que fundamentais de suas obras.

3.1 RIGOR E FORMA

“Fayga enfurnada na sua obsessão, gravando e destruindo sem que ninguém saiba, gravando e descobrindo, inventando cotidianamente a aventura de viver laboriosamente, sem desperdícios nem fogos de artifício. Fayga monástica, esta acha de tudo admirável. Conhecedora de todas as armas e artifícios, mas, sobretudo severa e implacável na resistência a qualquer aceno grupal. Mergulhada, as mãos pousadas friccionando o papel delicado, criando uma unidade na impressão de cada chapa que nenhuma prensa, com seu corpo chapada e pesando por igual conseguiria.” (AYALA, Walmir. A Pura Voz da Gravura, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 de set. de 1971. Caderno B, p. 2)

Uma das características das obras de Fayga e que mais gera debates, é, sem dúvida, o rigor formal presente em suas obras. Como a artista trabalha na tendência informal, é de praxe imaginar que seus trabalhos surjam de momentos de sensibilidade pura, onde o ela se coloque na obra, utilizando-se de intenções e movimentos que partem de dentro para fora, como uma onda de subjetividade. O que deveria nascer do acaso, no caso de Fayga, nasce de uma pesquisa intensa, de uma dedicação assombrosa e de muito trabalho, onde a artista se debruça sobre ela mesma, chegando ao seu próprio limite e tendendo sempre a ultrapassá-lo, mas sem abandonar totalmente a razão. Com isso, Fayga realiza uma mudança no campo da gravura, faz com que dois pensamentos quase antagônicos andem lado a lado. Ela junta o racional, pregado pelos concretos, com o sensível, o subjetivo, que é qualidade do informal. Essa característica faz com que até mesmo os críticos contrários ao movimento informal, como Mário Pedrosa, tenham uma opinião favorável e uma avaliação positiva ao seu trabalho. Diz que o acaso na gravura é algo como o desleixo, a obra torna-se inacabada, vazia de conhecimento, quase uma improvisação. Porém o crítico baseava sua posição, aparentemente favorável, no fato que Fayga utiliza o acaso ao seu favor, quase modificando e modelando-o ao seu favor e que a os efeitos poéticos, que entende-se como a sua subjetividade, não são frutos desse acaso. Para Pedrosa, “em sua arte, a poesia e o acaso têm partes juntas, mas não chegam a confundir-se, porque em nome de uma fantasia, quase diria, de um pensamento, ela controla o acaso, o manipula.”¹⁸

“A nossa cara Fayga, como que de mãos limpas, quase não "faz", mas resvala sobre o material, na espera de uma descoberta. Ela brinca com o acaso como uma gata com o camundongo. [...] Fayga apenas contempla ou sonha, captando ou tirando [...] as formas suarentas desse distante contato. Fayga é forte, caminha por si só, sabe o que faz. Mas o seu exemplo não é para ser seguido.” (PEDROSA, Mario. Fayga e os outros. In: ARANTES, Otilia (org.) Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III, São Paulo: Edusp, 1998. p. 292-294)

¹⁸ PEDROSA, Mario. Fayga e os outros. In: ARANTES, Otilia (org.) Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III, São Paulo: Edusp, 1998. p. 292

Pedrosa deixa claro que o exemplo de Fayga não deve ser seguido, pois para ele os demais artistas informais tendem a basear suas obras apenas no bom gosto, deixando qualquer pensamento formal ou estrutural ser ignorado ou até mesmo trocar sua gravura por “uma matéria pictórica indefinida e puramente sensível”. Dessa forma a arte acaba descaracterizada e generalizada. Com isso Fayga se afastava dos artistas puramente informais, cujas obras tendem a “saber cada vez mais e fazer cada vez menos”¹⁹, onde Pedrosa diz existir uma dialética entre a técnica externa e a técnica interna, onde o temos a subjetividade pura e a subjetividade racional de Fayga, que o crítico chama de “sensibilidade intelectual”.

“No caso de Fayga Ostrower há que afastar desde logo a ideia de gravura como simples processo de reprodução mecânico ao alcance tanto de um genuíno artista como de artesão hábil. Nela a técnica da gravura não é um objetivo em si, mas inseparável de um objetivo criador a alcançar, relacionada até mesmo a uma tese estética, de um sentido de participação num movimento cultural no tempo e no espaço – constitui um apelo, uma excitação à imaginação, germinando formas e ideias latentes.” (MAURICIO, Jayme. O problema da cor na gravura de Fayga Ostrower, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 21 de out. de 1961. Segundo caderno, p. 2)

Quando Jayme Maurício fala sobre o “objetivo criador” ele enaltece a capacidade de Fayga de modificar o ofício da gravura para que suas experiências tenham vez. O seu conhecimento na técnica permitia que a artista soubesse exatamente a força e a intensidade necessárias para que o traço não ultrapasse o que ela imaginava, para que as áreas de cor ou sem cor, não se sobrepusessem em intensidade, mas que criassem uma harmonia. Fayga criou uma nova estética para a gravura, um pensamento próprio, fugindo da gravura preta e branca, carregada de dramaticidade expressionista, e chegando a um mundo inundado de luz e cores. A artista vai além do processo de apenas gravar, de construir, no espaço do metal ou da madeira, formas que nos remetam ao mundo que conhecemos. Ela sempre busca novos caminhos seguir e diferentes formas que tratar a matriz, usando, se necessário, as ranhuras da madeira para criar novos efeitos, testando quantidades de ácido ou tempo de ação. É dessa excitação que os críticos tanto falam, “Fayga era, desse modo, a fonte de uma invenção válida, não como o espontâneo miraculoso, mas a resultante de uma laboriosidade de texto, cada vez mais depurado, até fazer-se poética individual.”²⁰

¹⁹ *Ibidem*, p. 291.

²⁰ VALLADARES, Clarival do Prado. Fayga Ostrower – A Forma Rigorosa de um Artista – Um Diálogo Aberto, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 20 de jun. de 1968. Caderno B, p. 4

“O ofício do gravador é austero, não permitindo as digressões e surpresas do acaso, tantas vezes reservadas ao pintor. Pressupõe uma presença e uma vigilância muito lúcidas do artista, uma forte ação espiritual a equilibrar a vagareza com que a mão vai vencendo as resistências da matéria rude. [...] A solidez da técnica de Fayga determina o levantamento de estruturas em que não se observam nunca espaços vazios. Nessa trama severa, até os ritmos mais livres se enquadram numa segura ordenação plástica, sem nenhuma intervenção de ordem literária.” (MENDES, Murilo. Fayga Ostrower e a Gravura. In: MAURICIO, Jayme. Dois críticos apresentam dois artistas, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 19 de ago. de 1956. Primeiro Caderno, p. 14)

O ofício da gravura é comumente tratado como algo difícil e que requer rigor, certeza e lucidez, ou seja, a razão deveria dominar o espaço. Traços certos e decididos, oriundos de um projeto prévio deveriam ocupar a matriz, sem nenhuma alteração durante o processo. Contudo com Fayga é um pouco diferente, como a sensibilidade é algo presente em suas obras, o espaço é dominado sim pela razão, mas combinada com a expressão, a fluidez e um pouco de poesia. Como se a obra fosse um projeto em pleno desenvolvimento e fosse se completando ao longo do percurso. Fayga tinha noção de como começaria seus trabalhos, mas não tinha muita certeza quanto ao resultado. A ideia ia se desenvolvendo de acordo com o que acontecia na matriz. O espaço fechado, pesado e regrado da gravura dá espaço para ritmos mais livres e o resultado, como o crítico Murilo Mendes afirma na mesma coluna, são operações verdadeiramente plásticas. Com Fayga é criado um novo conceito de gravura e para a própria artista, “o estilo é a expressão de todo um modo de ser, um modo de sentir e conceber a vida.”²¹. Murilo Mendes utiliza as seguintes palavras para falar de Fayga: “Eis o abandono dos truques e dos recursos fáceis, a opção dum sistema de rigor baseado no estudo e desenvolvimento da forma, eis a conquista da pureza fundamental”²². O crítico foca na escolha de Fayga por um caminho menos fácil, dizendo que ela opta pelo rigor formal proveniente do estudo contínuo que a artista faz e que acaba desenvolvendo mais suas próprias habilidades. Talvez a conquista da pureza esteja presente nessa capacidade de trabalhar utilizando apenas formações e cores, ou na competência de criar uma nova gravura. Para o crítico Walmir Ayala a “pureza aqui significando o mais perfeito e equilibrado domínio de todo o difícil processo de superposições, transparências e ritmos cromáticos.”²³ Segundo ele, “Fayga Ostrower situa-

²¹ *Ibidem*

²² MENDES, Murilo. Fayga Ostrower e a Gravura. In: MAURICIO, Jayme. Dois críticos apresentam dois artistas, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 19 de ago. de 1956. Primeiro Caderno, p. 14

²³ AYALA, Walmir. A Pura Voz da Gravura, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 de set. de 1971. Caderno B, p. 2

se na dimensão exata da arte atual da gravura que deixou de se comprazer nos exercícios de estilo para tonar-se algo de orgânico, uma lúcida técnica de conhecimento.”²⁴

“Era evidente a carga de habilitação, o histórico artesanal do processo, a ultrapassagem da suficiência para um nível de transcendência. Fayga era, desse modo, a fonte de uma invenção válida, não como o espontâneo miraculoso, mas a resultante de uma laboriosidade de texto, cada vez mais depurado, até fazer-se estilo individual.” (VALLADARES, Clarival do Prado. Fayga Ostrower – A Forma Rigorosa de um Artista – Um Diálogo Aberto, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 20 de jun. de 1968. Caderno B, p. 4)

Esse trecho do texto que Clarival do Prado Valladares dedicou a Fayga e ao seu painel para o Palácio do Itamaraty (Figura 26) ressalta, mais uma vez, a capacidade que a artista tinha de modificar o ofício da gravura, fazendo uso de ser árduo estudo e longa pesquisa. Nesse conjunto de obras, por exemplo, podemos analisar o rigor empregado pela artista, tanto no processo de feitura da obra, como durante a impressão. Sua escolha por imprimir cada gravura à mão mostra a forma com que a artista se entrega ao seu trabalho. Ela escolhe um processo artesanal para garantir a qualidade de cada dos 150 estudos que a levaram ao resultado final. Nesse conjunto, em especial, observa-se como cada gravura é, ao mesmo tempo, independente e dependente das outras. Cada uma é contida dentro de si mesma, caso fosse exposta separadamente, ela ainda teria uma estrutura completa, sem áreas que não dialogam ou se complementem. Mas quando são expostas juntas, o conjunto forma uma estrutura completamente diferente, mostrando como cada peça, individualmente, contribui para que aquele todo possa ser enxergado dessa maneira. É como se cada formação tivesse sido milimetricamente pensada, para que ela pudesse ser completada ou completar a que a cerca. Esse trabalho mostra como o rigor da obra de Fayga está atrelado à sua expressão e sensibilidade, pois nesse processo há indícios de todas essas características.

"Toda vez que pensava nela, esta ideia ganhava em lógica e ressonâncias emotivas. Por fim, envolvia minha imaginação de modo tão total, absorvendo pensamentos, emoções, recordações de experiências artesanais e formais ainda recentemente feitas, que, por assim dizer, acabou criando vida própria. [...] Sem me dar conta, eu tinha embarcado numa perfeita aventura, na busca de algo que ainda era desconhecido, me escapava, embora ao mesmo tempo seu alvo parecesse tão próximo, quase ao alcance de minha mão." (Texto de Fayga Ostrower para o catálogo da exposição de apresentação do Políptico do Itamaraty e dos estudos feitos para chegar ao conjunto definitivo. MAM, Rio de Janeiro, junho de 1968. Disponível em: <<http://www.faygaostrower.org.br/livros-e-videos/artigos-e-ensaios>>)

²⁴ *Ibidem*



Figura 26

Fayga Ostrower - 6801, 1968. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 80,0 x 35,0 cm
(detalhe Série Itamaraty)

3.2 INTUIÇÃO E LEVEZA

“Tão rica é a gama de delicadas impressões alcançadas por Fayga Ostrower que, sem dúvida, ela deve ter feito do puro exercício o tema permanente dessa obra finalmente concluída, e altamente concluída. É claro que transparece em todo o espaço criado a profunda sensibilidade, a cultura transformada em vida, numa vida que se funde, como poucas, na luta de arrancar do nada uma nova matéria de comunicação visual. Esta comunicação apoiada no que a matéria tem de sensível e expressiva, na realidade íntima da beleza, antes de qualquer figura, além de qualquer destruição.” (AYALA, Walmir. Fayga: Espaço e Transparência, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1968. Caderno B, p. 2)

Como dito, a sensibilidade de Fayga marca suas gravuras. Fortemente atrelada à uma ordem formal que a artista punha em seus trabalhos, a imaginação exercia o papel de trazer vida às obras, como parte das características da liberdade da arte informal. Caberia citar também o lirismo como grande realidade das gravuras de Fayga. Assim pode-se adjetivar adequadamente a sensibilidade da artista em suas obras, a forma com que ela coloca seus próprios sentimentos, a sua expressão em cada trabalho. E, quando se observa uma gravura de Fayga, é possível compreender essa adjetivação. Um crítico italiano, que entrou em contato com a produção da artista, teceu comentários sobre a forma que a expressão de Fayga, uma paixão somada à lucidez, o atingiu, dizendo: “[...] esta linguagem feita de ritmos livres e de luminosas transparências, Ostrower acrescentou a contribuição de uma sensibilidade extraordinária, de uma felicidade inventiva e de um frescor artesanal que a Europa parece ter perdido”.²⁵

“Nesta forma, Fayga assegurava, era possível uma afirmação mais explícita e mais sincera das emoções que motivavam seu trabalho criador. Nesta mesma forma, adicionaríamos, Fayga Ostrower conseguia afirmar de modo mais puro e pungente o seu lirismo e a sua compreensão penetrante da realidade das coisas. A trama delicada e excepcionalmente complexa de suas texturas, e a sutileza sempre precisa e necessárias de suas superfícies – a sutileza que jamais incorreu em risco de preciosismo – refletiam sua visão do mundo.” (MAURICIO, Jayme. Fayga Ostrower a partir de hoje na Bonino, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 14 de set. de 1971. Anexo, p. 1)

A forma que Fayga enxergava o mundo também influenciava diretamente na sua arte. Sua forma pacata, tímida e resguardada de ser transparecia em suas obras. O motivo que a fez abandonar a figuração e escolher a abstração como campo de trabalho foi a vontade de tornar mais explícita suas emoções. Antes, quando ainda trabalha com figuração, Fayga já dava indícios de como sua expressão artística era ligada à sua

²⁵ [Georgio de Marchis - L'Espresso Colore, 4-2-69, Roma] AYALA, Walmir. Fayga: Espaço e Transparência, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1968. Caderno B, p. 2

sensibilidade. Seus desenhos nas favelas, o traço expressionista e a preocupação social, tudo lhe dava margem para tratar os temas utilizando as impressões que tudo lhe causava. Mas, em algum momento tudo se tornou muito limitado, não dava mais conta de exprimir a sua expressão e então a abstração abriu espaço para a sua sensibilidade criadora.

“A gravura de Fayga [...] não faz concessões, não se compromete com o que não é essencial. Caberia compará-la ainda à poesia do Extremo Oriente – China e Japão – com cujas artes a de Fayga revela grandes afinidades. O sentimento é profundo e preciso em sua obra. Lirismo e tensão muitas vezes definem difíceis equilíbrios.” (MAURICIO, Jayme. Fayga Ostrower a partir de hoje na Bonino, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 14 de set. de 1971. Anexo, p. 1)

Essa ligação das obras de Fayga com a arte do Oriente é feita por muitos críticos. A linguagem empregada pela a artista faz com que essa aproximação se torne mais real, por mais que ela afirmasse que não possuía influências, seus trabalhos dialogavam com o pensamento Oriental, principalmente com a pintura chinesa. As duas trabalham nos limites da revelação. A pintura chinesa visa criar uma imagem reveladora do mundo e se interessa numa arte como objeto de contemplação. “Contemplação como processo que o fruidor dispõe-se à obra e aprofunda na meditação, a revelação que esta lhe faz. Contemplação entendida como experiência poética de mudança de natureza ou de regresso à nossa natureza original.” Ao se observar pinturas chinesas utilizando as técnicas do *Fei-pai* (branco voante) e do *Kan-pi* (pincel seco), identifica-se a aproximação de Fayga com o universo oriental. As obras feitas com a técnica do *Fei-pai* possuem um traço mais vazado, onde o vazio é proposital, pois “a ideia também está onde o pincel não toca”²⁶. Dessa forma a cor se coloca sobre o suporte como se tivesse sido soprada, “intervalos irregulares, descontínuos como os sopros vitais.” Dessa forma, há a impressão de que não precisou de força, de esforço para executar aquela ação. Já a do *Kan-pi* utiliza o pincel levemente embebido em tinta, para que no resultado se experimente presença e ausência, fazendo com que os traços oscilantes criem uma harmonia com o vazio.²⁷ As gravuras de Fayga possuem muitas dessas características, desde a sensação de entrega, aos traços descontinuados e chegando ao efeito de presença e ausência. Como Mario Pedrosa afirma: “Parece magia por não se sentir nesse resultado o esforço, a ação dos instrumentos sobre a

²⁶ VALLADARES, Clarival do Prado. Fayga Ostrower – A Forma Rigorosa de um Artista – Um Diálogo Aberto, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 20 de jun. de 1968. Caderno B, p. 4

²⁷ TÁVORA, Maria Luisa Luz. Poesia e atmosfera oriental – a gravura de Fayga Ostrower. In: Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP. OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho e; MAKOWIECKY, Sandra. (Org.) Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2008. I CD ROM. ISBN 978-85-61136-07-9. Rotulo Giovana Sombrio e Anelize Zimmermann. p. 03-06.

placa, a madeira.”²⁸ Só que todas essas singularidades estão ligadas a sua sensibilidade, seu interior. Não de uma aplicação de questões do pensamento oriental. Neste aspecto, suas obras também se aproximaram dos trabalhos do artista Mark Tobey. Talvez o fato de ambos terem interiorizado sua arte, tenham os aproximado da arte oriental. Ela por meios intuitivos e ele por de uma pesquisa, onde se debruçou sobre as questões orientais.

“A série de estudos, coroada pela realização final, confirma as qualidades características da artista[...] O resultado é um mundo sutil e profundo, feito de transparências delicadas, ritmos e pulsações vitais; um mundo de raro fulgor cromático, que só um aprofundamento contínuo poderia captar e transmitir.” (PEDROSA, Vera. Fayga e Outras, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 30 de jun. de 1968. Segundo Caderno, p. 2)

Voltando a citar a série Itamaraty, a leveza presente na obra em questão dá uma sensação de pura liberdade, de movimentos leves como de um leque, “ou de uma onda aprisionada, com as suspensões vivas e o silêncio palpitante”²⁹, segundo o crítico Walmir Ayala (Figura 27). Observando as modulações presentes nas cores, nas formações e em toda a estrutura, pode-se imaginar que muitas dessas decisões foram tomadas durante o longo processo de produção do conjunto. Os 150 estudos realizados mostravam a busca contínua por uma harmonia, algo que vem da sensibilidade da artista. Essa procura interna pelo o que melhor comporia as obras se encaixa em todas as etapas, a construção da estrutura, ritmo das formas, chegando à harmonia cromática. Talvez ao longo do tempo a sensibilidade de Fayga tenha se desenvolvido, chegando ao ponto de que algo como intuição havia se desenvolvido, como ela mesma cita ao explicar como chegou a palheta tonal da série Itamaraty: “Desde o início eu tinha decidido por uma escala de laranjas e vermelho. O encontro com o prata, a sua integração dentro do ritmo orgânico das cores, dependia daquela ideia primeira. Mas havia muito de intuição do problema.”³⁰

“Tão rica é a gama de delicadas impressões alcançadas por Fayga Ostrower que, sem dúvida, ela deve ter feito do puro exercício o tema permanente dessa obra finalmente concluída, e altamente concluída. É claro que transparece em todo o espaço criado a profunda sensibilidade, a cultura transformada em vida, numa vida que se funde, como poucas, na luta de arrancar do nada uma nova matéria de comunicação visual.” (AYALA, Walmir. Fayga Ostrower: Espaço e Transparência, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1968. Caderno B, p. 2)

²⁸ PEDROSA, Mario. Fayga e os outros. In: ARANTES, Oflia (org.) Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III, São Paulo: Edusp, 1998. p. 292

²⁹ AYALA, Walmir. Fayga Ostrower: Espaço e Transparência, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1968. Caderno B, p. 2

³⁰ *Ibidem*



Figura 27

Fayga Ostrower - 6804, 1968. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 80,0 x 35,0 cm
(detalhe Série Itamaraty)

3.3 CORE TRANSPARÊNCIA

Se existe algo realmente marcante na gravura de Fayga é o uso que a artista faz da cor em suas obras. Diferentemente de outros gravadores que se mantinham presos à gravura preta e branca. Fayga, no Brasil, inovou aproximando gravura e pintura, sem descaracterizar a primeira. O uso da cor era uma espécie de libertação que Fayga colocava no papel, “talvez a mais forte contribuição e ao mesmo tempo o mais belo recado, a mais sincera rebeldia de artista que grava.”³¹ A cor era utilizada como criadora de espaço, grandes manchas ocupavam a madeira, ou o metal, criando formações. Em alguns momentos as cores se misturavam, acabavam sobrepostas ou até mesmo se ligavam por grandes áreas de transparências. Em uma coluna destinada a problematizar a cor na gravura de Fayga, o crítico Jayme Maurício diz que:

“A problemática de Fayga tende a escapar às fronteiras normalmente associadas à gravura, espalha-se por áreas proibidas e, sem violar flagrantemente as limitações do gênero, atinge e estética, em termos gerais de nossa época. Após longos e penosos anos de rigor e policiamento, ela parece disposta a deixar-se levar por uma sedutora sonda de vermelhos, laranjas, azuis, terras, verdes, compondo áreas de infinitas gradações tonais [...] Em grande parte das suas gravuras a cor é elemento em perfeito equilíbrio com as outras características da gravura.” (MAURICIO, Jayme. O problema da cor na gravura de Fayga Ostrower, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 21 de out. de 1961. Segundo caderno, p. 2)

Com a leitura desse trecho vemos que o crítico fala sobre um policiamento de Fayga quanto ao uso das cores em seus trabalhos. Quando a artista começou a inserir cor em suas gravuras, o experimento foi gradual, começando com nuances terrosas, mais escuras, como ocre, azuis e alguns tons mais fechados de vermelho. Talvez a mudança fosse muito brusca ou Fayga ainda estava em período de autoconhecimento nesse campo da abstração, por isso a adição lenta de cores à sua palheta. Após o período de transição, as cores começaram a ser colocadas com mais intensidade e variedade nas obras, como se Fayga já estivesse mais segura do próprio trabalho a ponto de se dar ao prazer de arriscar e inovar mais. Para Jayme Maurício, a cor faz com que a obra da artista transcenda os limites da gravura, como técnica, e alcance o nível de uma estética. Segundo ele, em Fayga “a técnica da gravura não é um objetivo em si, inseparável de um objetivo criador a alcançar [...] um apelo, uma excitação à imaginação, germinando formas e ideias latentes.”³²

³¹ MAURICIO, Jayme. O problema da cor na gravura de Fayga Ostrower, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 21 de out. de 1961. Segundo caderno, p. 2

³² *Ibidem*

O tom assumido pelo crítico nesse momento foi o da dúvida: se Fayga conseguiria ou não manter sua arte ligando gravura e pintura, sem perder as características da primeira, pois, para Jayme Maurício, a artista não “Não poderá conter por muito tempo a explosão luminosa de suas cores. Até agora não sacrificou a intimidade da gravura à potencialidade da pintura ir muito adiante, porém, será perigoso.”³³ Mas para Murilo Mendes, o distanciamento das gravuras de Fayga com a pintura era bem claro e estava presente na escolha pela abstração, pois “a rejeição do objeto implica também na contínua pesquisa e elucidação da cor que [...] nos distancia da pintura; as cores perdem sua facilidade, sua tendência a deslizar, a brilhar, a ornar, enfim.”³⁴ A função cor na gravura de Fayga vai além de ser um detalhe ornamental, ela tem o papel de estruturar, compor a obra.

“[...] a gama imensa de variações tonais que Fayga já introduziu na gravura em madeira ou em metal, o quanto sua obra se afirma através de cor, o quanto ela é tentada pela cor e o quanto lhe terá sido difícil conter-se esse impulso de sobrepujar barreiras de ampliar e magnificar o terreno que esta trabalhando. É preciso medir, aferir e meditar sobre esse fato, não por ser novo, mas pelo seu nível e qualidade.” (MAURICIO, Jayme. O problema da cor na gravura de Fayga Ostrower, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 21 de out. de 1961. Segundo caderno, p. 2)

Talvez o tom mais poético utilizado pelos críticos venha de Walmir Ayala, que compreendeu, como poucos, o lirismo das obras de Fayga. Datado de 1971, esse texto foi escrito muitos anos depois que a artista tinha se libertado das amarras e deixado de se policiar no uso das cores. Ao longo da década de 1960, Fayga adicionou a sua palheta, diversos tons de azul, verde e, principalmente, vermelho e laranja. Assim, em algumas obras, é possível sim essa alusão a um fogo que consome o papel de seda. É intenso, apaixonado e apaixonante. Como se esse fogo queimasse a obra de dentro para fora, fazendo o exato percurso que Fayga fez para revelá-la. E ao possibilitar ao crítico se posicionar dessa maneira, a artista conseguiu que a sua expressão se espelhasse no outro.

“E a madeira iluminada pela cor de Fayga é uma palpitação no papel. Um dia eu disse que definiria seu trabalho como “incêndio numa folha de papel de seda”. A coisa mais leve que me ocorreu idealizar. Um fogo consumindo o quase imaterial. Há paixão na gravura de Fayga, há o imaterial de um conflito cromática que se vai resolvendo em pura emoção, criando do nada uma paisagem imaginária, onde o tempo é registrado em lampejos de formas matematicamente distribuídas, nós estamos livres como o instante de uma asa no voo.” (AYALA, Walmir. A Pura Voz da Gravura, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 de set. de 1971. Caderno B, p. 2)

³³ *Ibidem*

³⁴ MENDES, Murilo. Fayga Ostrower e a Gravura. In: MAURICIO, Jayme. Dois críticos apresentam dois artistas, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 19 de ago. de 1956. Primeiro Caderno, p. 14

Ao observarmos as sete pranchas que compõem o Painel do Itamaraty, podemos ver como as cores são utilizadas, algumas vezes tom sobre tom, onde a artista faz uso de transparências para criar passagens tonais harmônicas, além de usar o fundo branco do papel base para criar os vazios e os intervalos entre as formas que se revelam nas manchas de corn (Figura 28). Trinta e oito chapas “que documentam esta obra que, vista agora parece saída de um puro e único gesto, como se a criação fosse um instante de magia [...] Sete gravuras, lado a lado, revelam por transparências, veladuras, formas levíssimas, luminosidades”³⁵, afirma Walmir Ayala. Ainda sobre o mesmo conjunto de obras, a crítica Vera Pedrosa diz que Fayga encontrou seu amadurecimento artístico nessa série. com um calor e uma vitalidade que não eram fortemente presentes em seus trabalhos. Para Vera, o Painel coroa e confirma as qualidades da artista: “sensibilidade trabalhada, requinte formal, riqueza das modulações espaciais e cromáticas e domínio total da superfície.”³⁶ E a crítica encerra sua coluna no Correio da manhã, em 30 de junho de 1968, dizendo: “se o universo antigo de Fayga era meditativo e melancólico, o atual é otimista, musical. [...] O mundo de brumas e névoas desapareceu para criar uma atmosfera luminosa e ardente.”³⁷

Nesse políptico, as cores despontam como elementos principais da obra, são elas que criam os espaços, que estruturam o trabalho e unificam as gravuras, transformando as sete peças individuais num todo. Com essa obra Fayga pode mostrar que o questionamento de Jayme Maurício era equivocado, que ela poderia sim se manter no limite entre gravura e pintura, sem ter que abandonar uma em virtude da outra. A artista mostra como sabe dominar a cor, fazendo dela um elemento aliado. Assim a cor se torna a característica mais marcante de Fayga, que fez dela referência entre os gravadores brasileiros e a tornou conhecida no mundo.

“Eu diria que a glória de Fayga está em incendiar cotidianamente a sua folha de papel de seda, e que todas as cores de papel de seda estão nas suas gavetas, a chama é que vai mudando, conforme o apelo de seu coração. Neste arroubo sempre medido está o dedo da mestra. Fayga nos vem com abstração informal num tempo em que pouco apelo nos chega por este caminho.” (AYALA, Walmir. A Pura Voz da Gravura, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 de set. de 1971. Caderno B, p. 2)

³⁵ AYALA, Walmir. A Pura Voz da Gravura, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 de set. de 1971. Caderno B, p. 2

³⁶ PEDROSA, Vera. Fayga e Outras, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 30 de jun. de 1968. Segundo Caderno, p. 2

³⁷ *Ibidem*



Figura 28

Fayga Ostrower - 6807, 1968. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 80,0 x 35,0 cm
(detalhe Série Itamaraty)

CONCLUSÃO

Essa pesquisa teve como objetivo compreender a forma que a crítica de arte carioca entendia a obra informal artista de Fayga Ostrower, nas décadas de 1950 e 1960, da partindo dos textos publicados nos jornais da época. Essa problemática foi tratada mais profundamente no terceiro capítulo do trabalho. Fayga Ostrower sempre foi reconhecida por uma singularidade presente em suas obras cujo lirismo que provém de uma série de características presentes que os críticos enxergam como partes fundamentais de seus trabalhos. Os atributos selecionados para esta abordagem foram o rigor, a forma, a intuição, a leveza, a cor e as transparências presentes em suas gravuras.

O rigor manifesta o interesse da artista por uma arte que não se baseia em propostas puramente intuitivas. O acaso e a sua intuição estão presentes, mas isso não significa que seu trabalho seja exclusivamente dependente deles. O rigor e a intuição manifestam a ambivalência da artista, mostrando como ela era capaz de estabelecer uma conexão entre razão e sensibilidade, transformando-os numa razão sensível ou numa sensibilidade racional. Fayga revela a todos que não há necessidade de escolher apenas um destes caminhos a seguir, existe a possibilidade de fazer uma junção, de trabalhar as duas poéticas de conjuntamente. Ao iniciar um novo projeto, Fayga elabora uma estrutura inicial, escolhendo algum caminho para seguir. Porém, essa escolha não é algo fechado, existia sempre a possibilidade de mudanças. Em suas experiências, o processo do fazer artístico é contínuo, não há uma fórmula pronta. Há descobertas que são feitas conforme a sua produção. A artista não tem total consciência do que está procurando até encontrar. Dessa maneira, ela mostra como era possível fazer uma arte informal tendo um rigor estrutural fundamentando o trabalho, negando as afirmações daqueles que entendiam que o informalismo era uma arte apenas do acaso e de “achismos”.

Abordando a questão da intuição, Fayga mostra leveza em suas composições, fazendo uso de um lirismo, onde deixa transparecer seus próprios sentimentos e a sua expressão nas obras. Essa característica está diretamente ligada ao rigor de suas obras, visto que, como já citado, a artista faz uso da sua intuição atrelada a esse rigor formal. Porém a questão da intuição está mais diretamente ligada à sensibilidade da artista, criando uma espécie de lirismo próprio em suas obras. Nesse lirismo é possível ver aproximações, não propositais, com a arte oriental, presentes no traço leve, vazado e inacabado, mostrando que o vazio também é espaço.

Com relação à cor, possivelmente, a característica mais marcante da artista, pode-se dizer que Fayga utiliza a cor de forma própria, criando espaços, transparências, possibilitando que seja possível enxergar para além das superfícies gravadas. Como se sua obra fosse construída por camadas e ela possibilitasse a nossa percepção com esse artifício. Como se fosse um convite para entrarmos na obra e desvendar seus significados. A artista revolucionou o uso da cor da gravura, meio que antes era ocupado pelo preto e branco tradicional. Alguns gravadores, como Goeldi, já haviam trabalhado a inserção de outros tons em suas obras, mas não no nível alcançado por Fayga Ostrower. Nas gravuras de Fayga, a cor não desempenha um papel apenas “decorativo”, ela exerce uma função estrutural. As formações de cor compõem o espaço nas obras da artista. A questão levantada pelo crítico Jayme Maurício no texto intitulado “O problema da cor na gravura de Fayga Ostrower” foi respondida por Fayga em suas obras. Ela não precisou fazer uma escolha entre gravura e pintura, essa não era sua questão enquanto fazia seus trabalhos. Seu uso das cores se manteve no limiar entre as duas técnicas de acordo com as novas buscas que Fayga fazia. A artista se manteve fazendo suas gravuras sem que seus trabalhos perdessem as características próprias da técnica, as marcas fibrosas da madeira ou a superfície porosa proveniente do uso do ácido que se mantinham presentes. A cor se atrelava a essas características sem sobrepujar nenhuma delas, numa convivência harmônica.

Após o desdobramento dessa pesquisa foi possível ter uma noção de como a obra informal de Fayga Ostrower era recebida pela crítica da época. Independente dos conflitos existentes na época entre informais e concretos, a artista conseguiu seu reconhecimento em seu próprio tempo. Com os prêmios conquistados no Brasil e no mundo, a artista obteve espaço na crítica de arte, vendo seu trabalho ser citado num meio antes ocupado apenas por artistas concretos. Porém, esse campo ainda é deficiente em material teórico, por ser pouco aprofundado nos estudos da história da arte brasileira. Quando citado é apenas para lembrar a rejeição por parte de uma parte da crítica da época, analisando toda a poética usando como princípio o que ela não era, fazendo uma comparação direta com os movimentos concretos. Dessa forma, esse trabalho poderá ajudar a modificar esse pensamento e postura, auxiliar num estudo mais profundo sobre o que é a arte informal, levando em consideração suas singularidades conceituais e não o contexto da negação. Assim procedendo contribui para a produção de conhecimento da nossa arte brasileira e um incentivo ao estudo das experiências informais, aqui no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. **Arte Construtiva no Brasil**. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AYALA, Walmir. **Fayga Ostrower: Espaço e Transparência**, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1968. Caderno B, p. 2.

_____. **A Pura Voz da Gravura**, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de set. de 1971. Caderno B, p. 2.

CANONGIA, Ligia; VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Abstração Geométrica**. Rio de Janeiro: SESC, s.d.

COCCHIARALE, Fernando. GEIGER, Anabela. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GÓES, Tânia. **Gente muito especial**, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 02 de abr. de 1971. Anexo, p. 7.

MAURICIO, Jayme. **O problema da cor na gravura de Fayga Ostrower**, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 de out. de 1961. Segundo caderno, p. 2.

_____. **Ostrower: o caminho de 22 anos**, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 07 de out. de 1966, Segundo caderno, p. 1.

_____. **Fayga Ostrower a partir de hoje na Bonino**, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 14 de set. de 1971. Anexo, p. 1.

MENDES, Murilo. **Fayga Ostrower e a Gravura**. In: MAURICIO, Jayme. Dois críticos apresentam dois artistas, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 de ago. de 1956. Primeiro Caderno, p. 14.

MORAIS, Frederico. **Fayga: A realidade ultrapassa tudo que o artista pode dizer**, *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 07 de out. de 1966. 2ª Edição, p. 1.

PEDROSA, Mario. **Fayga e os outros**. In: ARANTES, Oflia (org.) *Acadêmicos e Modernos. Textos Escolhidos III*, São Paulo: Edusp, 1998. p. 292-294.

PEDROSA, Vera. **Fayga e Outras**, *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 30 de jun. de 1968. Segundo Caderno, p. 2.

OSTROWER, Fayga. **Texto para o catálogo da exposição de apresentação do Políptico do Itamaraty e dos estudos feitos para chegar ao conjunto definitivo.** MAM, Rio de Janeiro, junho de 1968. Disponível em: <<http://www.faygaostrower.org.br/livros-e-videos/artigos-e-ensaios>>. Acessado em: 02 de jun. de 2014.

PONTY, Maurice Merleau. **A dúvida de Cézanne.** São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **O olho e o espírito.** São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2004.

POLLOCK, Jackson. **My Painting.** In: ROSE, Barbara (org.) Pollock: Painting, Agrinde Publications Ltd.: New York, 1980.

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, nov. de 2011.

TAVORA, Maria Luisa Luz. **Poesia e atmosfera oriental – a gravura de Fayga Ostrower.** In: Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP. OLIVEIRA, Sandra Regina Ramalho e; MAKOWIECKY, Sandra. (Org.) Florianópolis: ANPAP, UDESC, 2008. I CD ROM. ISBN 978-85-61136-07-9. Rotulo Giovana Sombrio e Anelize Zimmermann.

VALLADARES, Lourival. **História de um prêmio.** O Estado de São Paulo, Suplemento Literário, São Paulo, 30 de Agosto de 1958, p.6.