

The background of the entire page is a complex, high-contrast abstract woodcut print. It features a dense network of fine, irregular lines and textures that create a sense of depth and movement. The overall effect is reminiscent of a microscopic view of a natural material or a highly detailed architectural drawing.

O LIRISMO NA GRAVURA ABSTRATA
DE FAYGA OSTROWER

MARIA LUISA LUZ TAVORA

1990

O LIRISMO NA GRAVURA ABSTRATA DE FAYGA OSTROWER

Maria Luisa Luz Tavora

TESE SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO COMO PARTE DOS
REQUISITOS NECESSÁRIOS A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE.

Aprovada por:

Prof. 
(Presidente da Banca)

Prof. 

Prof. 

Rio de Janeiro, RJ - BRASIL

JULHO DE 1990

TAVORA, Maria Luisa Luz

O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower. Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, 1990.

xi, 326 f.

Tese: Mestre em Artes Visuais (História e Crítica da Arte).

1. Fayga Ostrower 2. Abstração
3. Lirismo 4. Gravura

I. Universidade Federal do Rio de Janeiro-
EBA.

II. Título

Aos meus pais, Antenor e Bernadete,
com muito carinho.

AGRADECIMENTOS

Aos senhores Professores do Curso de Mestrado em História e Crítica da Arte, pelo incentivo.

Ao Professor Guilherme Sias Barbosa pelo estímulo e orientação deste trabalho.

À artista Fayga Ostrower pelo depoimento e colaboração para a tomada das fotografias das obras de seu arquivo particular.

Aos Professores Almir Paredes Cunha e Liana Silveira Noya pela participação na banca examinadora.

À Professora Maria Luiza Falabella Fabrício, pela sábia orientação, assistência constante e amizade.

A Alex Gama, Anna Bella Geiger, Anna Letycia Quadros, Carlos Martins, Fernando Cocchiarale, Ferreira Gullar, Frederico de Moraes, Marc Berkowitz (falecido), Mário Barata, Paulo Herkenhof, Renina Katz e Walmir Ayala, pelos valiosos depoimentos.

Aos colegas Professores Angela Ancora da Luz, Aurea Bezerra Silva Leite, Clara Lisboa, Cybele Vidal Fernandes Neto, Miriam Teresinha de Carvalho e Vera Lúcia Proença Rosa, pelas valiosas indicações bibliográficas e empréstimo de material.

À Noemi Ribeiro do Gabinete de Gravura do Museu Nacional de Belas Artes pelo empréstimo de material de pesquisa.

À Cláudia Calaça, Luciana Hoffman e Margareth Moraes do Departamento de Museologia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por facilitarem o acesso às obras de Fayga Ostrower permitindo a tomada de fotografias imprescindíveis a esta tese.

À Helena de Miranda Rosa e Souza e Rosana Gonçalves da Silva Nunes, do Setor de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pelo empréstimo de material de pesquisa.

À Livia Martins Simões da Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional, por facilitar o acesso às obras de Fayga Ostrower para a tomada de fotografias necessárias a esta pesquisa.

À Maria Bernadete de Sousa Luz, minha mãe, pela ajuda na transcrição dos depoimentos.

Ao artista Haroldo Durão pelas fotografias da tese.

À Cláudia Helena Uchôa pela datilografia desta tese.

Ao Marcus Vinicius Vidal Pontes e ao Carlos Martins pela gentil colaboração na versão do resumo.

Ao Dion, meu marido, e aos meus filhos Roberta, Gustavo e Luani, pela compreensão e pela colaboração recebida.

RESUMO

TAVORA, Maria Luisa Luz. O Lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower. Rio de Janeiro, UFRJ, 1990. 326 fl. mimeo.

A gravura da artista Fayga Ostrower, produzida a partir dos anos cinquenta, assume posição de destaque em relação às pesquisas abstratas desenvolvidas no Brasil. Sua gravura representa o lado mais subjetivo da abstração, comumente conhecida como "informal".

Fayga foi pioneira da gravura abstrata em nosso país, com uma obra que se caracteriza por uma estruturação sensível do espaço gráfico e pelo uso da cor como elemento fundamental na construção desse espaço.

Suas gravuras em metal ou em madeira comunicam poesia e lirismo. Contribui para a criação deste clima, a articulação de planos de cor em transparência obtidos pela superposição das matrizes xilográficas. As transparências criam um dinamismo visual que sugere ao olhar um exercício de percepção.

Numa "engenharia lírica", sabedoria e sensibilidade se enlaçam no espaço gráfico de Fay Ostrower e, desse encontro, brota em sua gravura a poesia.

ABSTRACT

TAVORA, Maria Luisa Luz. O Lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower. Rio de Janeiro, UFRJ, 1990. 326 fl. mimeo.

The prints by Fayga Ostrower, produced since the fifties, has assumed a conspicuous position compared to the abstract art developed in Brazil. Her prints represent the most personal approach within abstraction, usually known as "informal".

In our country, Fayga was the pioneer of the abstract printmaking. The main characteristic of her work is the relationship of the structure of the graphic pattern with the use of colour as a fundamental element construct the image.

Her etchings and woodcuts bring up poetry and lyricism. The interrelationship of planes of coloured transparencies created by the over printing the woodblocks contributes to the building up of this lyricism. The transparencies bring up a dynamic sight which suggests to the eye an exercise of perception.

In her "lyrical engineering" conception, wisdom and sensibility are tied up, and from this meeting poetry springs from the prints.

"Eu só posso dizer que considero a maior felicidade poder ter um trabalho artístico.

Francamente, eu sinto como uma grande felicidade, um caminho de realização, de reconhecimento, que me permite ver tanta coisa nos outros.

Foi uma grande sorte."

Fayga Ostrower, 1980



FAYGA OSTROWER

Nasceu no dia 14 de setembro de 1920, em Lodz, Polônia. Filha mais velha de Frimeta e Froim Krakowsky.

Brasileira naturalizada.

Cidadã carioca honorária.

Cavaleiro da Ordem do Rio Branco.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	1
Notas	11
2. AUTONOMIA DA OBRA DE ARTE - A CONQUISTA DA MODERNIDADE	12
2.1 - <u>O Caminho para a Abstração</u>	12
2.2 - <u>A Nova Arte e Seus Princípios</u>	27
2.3 - <u>Tendências Básicas das Pesquisas Abstra- tas</u>	39
2.3.1 - O Espaço como Entidade Geométrica	39
2.3.2 - O Espaço como Dimensão da Vida	44
Notas	58
3. A MODERNIDADE EM FAYGA OSTROWER	64
3.1 - <u>Da Figuração à Abstração</u>	64
3.2 - <u>Influências Geradoras da Postura de Fayga</u>	82
3.2.1 - O Expressionismo Alemão e Käthe Kolwitz	82
3.2.2 - Cézanne e a Estruturação do Es- paço	92
Notas	102
4. <u>ABSTRAÇÃO E GRAVURA - BRASIL - ANOS 50</u>	108
Notas	122

5.	A ABSTRAÇÃO NA GRAVURA DE FAYGA OSTROWER	125
5.1	- <u>Impasse e Reorientação</u>	125
5.2	- <u>Madureza e Reconhecimento</u>	140
5.3	- <u>Primazia da Cor</u>	166
	Notas	181
6.	ENGENHARIA LÍRICA - POESIA E ABSTRAÇÃO	187
6.1	- <u>Poesia e Atmosfera Oriental</u>	187
6.2	- <u>Transparências - Poesia e Lirismo</u>	203
	Notas	227
7.	CONCLUSÃO	232
	Notas	246
8.	ANEXOS	247
	ANEXO I - FRAGMENTO DE DEPOIMENTOS	247
	ANEXO II - "CURRICULUM VITAE" DE FAYGA OSTROWER	259
	ANEXO III - BREVES INFORMAÇÕES SOBRE AS TÉCNICAS DE GRAVURA UTILIZADAS POR FAYGA OSTROWER	299
9.	BIBLIOGRAFIA	309

1. INTRODUÇÃO

A gravura artística brasileira é toda ela contemporânea. Dela fazem parte como pioneiros os artistas Oswaldo Goeldi, Carlos Oswald e Lívio Abramo. Tendo eleito a gravura como sua linguagem expressiva por excelência, esses artistas atuaram sozinhos até por volta dos anos quarenta. Neste momento, surgem novos artistas interessados na linguagem gráfica. A artista Fayga Ostrower assume posição de destaque neste universo da gravura brasileira que se renova com a força de sua geração. Aluna do grande gravador Carlos Oswald, Fayga viria a ser, nos anos cinquenta, a pioneira da gravura abstrata no Brasil.

Há mais de quatro décadas portanto, esta artista vem desenvolvendo suas pesquisas desdobrando seu talento não só nas diferentes técnicas da gravura - metal, xilogravura, litografia e serigrafia - mas diversificando-se em outras atividades. Fayga dedicou-se à ilustração de poemas e livros, criou capas de discos, fez padronagens de tecidos, esmaltação de metal, projetou murais, pintou e fez desenhos. Atualmente a artista dedica-se à aquarela. Além de sua intensa atividade artística, Fayga revelou-se uma teórica da arte, sistematizando seu pensamento em palestras, em congressos nacionais e internacionais. Dedicou-se a escrever sobre as questões gerais da arte apresentando com muita clareza suas indagações e reflexões. Publicou três livros: Criatividade e Processos de Criação (6ª edição); Universos da Arte (4ª edição); Acasos e Criação Artística lançado em janeiro próximo passado.

Sua reflexão sobre a arte se estende ao ensino, atividade na qual a artista é muito solicitada, tendo sido convidada diversas vezes a lecionar em universidades estrangeiras.

Esse duplo papel de artista e pensadora dá à Fayga Ostrower uma posição de singularidade no seio da arte brasileira contemporânea. Seu talento artístico e lucidez no trato com a reflexão sobre arte fazem desta artista uma figura insular como bem disse a também gravadora Renina Katz¹.

A presente dissertação terá como objeto de estudo a obra gráfica de Fayga Ostrower a partir de sua incursão na arte abstrata, fato que se dá no início dos anos cinquenta.

Estaremos empenhados numa análise crítica de suas obras compreendidas nos vinte anos que se seguem à sua opção pela arte abstrata. Assim, nossos estudos se voltarão apenas para as gravuras em metal e madeira produzidas entre os anos 50 e 70. Através desta parcela representativa e significativa de sua atividade artística, pretendemos evidenciar o primado da poesia e do lirismo que qualificam e dão destaque à obra de Fayga no vasto campo da abstração "informal".

Faz-se mister esclarecer que compreendemos por abstração "informal" a tendência que se afasta de uma estruturação geométrica das formas privilegiando outrossim uma estruturação de natureza sensível envolvida numa crescente subjetividade. Apesar de considerarmos inadequado o termo "informal" pelas razões que abordaremos mais adiante neste trabalho, nós o utilizaremos sempre que necessário entre aspas, a fim de en

fatizar nossa posição crítica em relação a esta equívoca denominação.

Com relação à obra de Fayga Ostrower, motivou-nos na escolha desse período de vinte anos dois fatos para nós de grande significação. Primeiramente porque nesta fase dá-se o início de suas experiências voltadas para a estética da abstração onde foi pioneira com gravura. Em segundo lugar e intimamente relacionado como primeiro motivo está o fato de Fayga explorar as técnicas tradicionais da gravura - metal e xilo - imprimindo-lhes novo sentido, expandindo-as não somente como técnicas de reprodução mas principalmente renovando-as como meios expressivos. A atuação de Fayga, neste período selecionado para nossas análises, marca a renovação e reativação de nossa gravura no sentido desta se ocupar também com as questões atuais da arte. Buscando respostas às questões colocadas pela arte ao homem, Fayga conduz a gravura ao primeiro plano na pesquisa artística.

Neste período que delimitamos para o nosso trabalho escolhemos grupos de gravuras que se nos apresentam mais representativas das questões que mobilizaram a artista. Esta belecemos com elas três momentos: Impasse e reorientação; Ma dureza e reconhecimento e Primazia da cor.

Estamos conscientes de que nesta seleção tivemos que abandonar, por força da natureza e limitação do presente trabalho, obras que se configuram em valiosa documentação iconográfica de extrema qualidade. Hesitamos em muitos momentos mas estamos convictos de que esta dissertação representa

tão somente um primeiro passo para o estudo da obra de Fayga Ostrower. Sua expressiva e rica produção, por certo, receberá novas abordagens, em outras oportunidades.

Como afirmamos, Fayga se situa como pioneira da abstração na gravura brasileira. No amplo universo da arte brasileira, ela representa o lado mais subjetivo e lírico desta abstração, tendo conjugado originalmente nesta tendência, o "fazer" e o "saber". Imprimiu à sua gravura uma rigorosa estrutura.

Localizaremos seu trabalho dentro da tendência "informal" da abstração. A nosso ver, a abstração "informal" constitui o momento onde se dá em plenitude a concretização das questões específicas da abstração propostas gradativamente por alguns artistas desde o final do século passado. Por este motivo, consideramos oportuno incluir no corpo deste trabalho o caminho que a arte trilhou para a gênese da abstração.

Iniciaremos nosso trabalho abordando a questão da autonomia da obra, pressuposto básico que orientou a construção da nova consciência artística do séc. XX. Destacaremos as contribuições de Cézanne, Van Gogh, Gauguin e dos primeiros movimentos europeus de vanguarda.

As transformações sofridas pela arte, introduzidas pelos referidos artistas e movimentos, resultaram na instauração de uma nova concepção da linguagem plástica que veio potencializar a arte abstrata. Se pensamos e imaginamos

mediante imagens de espaço, este torna-se o referencial ulterior de todas as linguagens, o mediador entre a experiência e a expressão. Buscaremos como apoio a esta questão a contribuição de PIERRE FRANCASTEL que desenvolve em Peinture et Sociétés uma análise da forma relacionada ao espaço.

Abordaremos também os princípios que configuram a nova arte abstrata. A autonomia da obra exigirá desta, uma concentração nos elementos específicos que a constituem como realidade. Buscaremos ainda nos conceitos teóricos de UMBERTO ECO, apresentados em seus livros Obra Aberta e A Definição da Arte, subsídios para o desenvolvimento da idéia da abertura da obra de arte abstrata.

Complementando o capítulo introdutório, trataremos das duas tendências básicas das pesquisas abstratas. Nosso interesse se voltará para o conhecimento dos artistas e experiências que pioneiramente se encaminharam em direção a uma arte que reserva espaço para a livre circulação da subjetividade e da intuição. Traremos para esta abordagem a contribuição do historiador italiano, RENATO DE FUSCO que, em seu livro História da Arte Contemporânea, esboça agrupamentos para fins de estudo das tendências surgidas no seio da pintura "informal". Seus agrupamentos suscitam em nós várias indagações: De que maneira a artista Fayga Ostrower daria sua contribuição pessoal para o enriquecimento do universo da arte "informal"? Ela se ajustaria à classificação desse historiador?

Abordaremos ainda, neste capítulo, a tendência

geométrica, num tratamento semelhante ao dado ao estudo da arte "informal".

Pretendemos que o estudo e a análise da tendência geométrica possa servir de referência histórica ao capítulo que trata da abstração no Brasil na passagem dos anos 50/60. Nele apresentaremos as vanguardas concretista e néo-concretista como desdobramento e revisão da tendência geométrica europeia.

No capítulo seguinte, A MODERNIDADE EM FAYGA OSTROWER, traremos, numa abordagem de caráter mais histórico, os fatos que marcam o início de sua carreira artística: sua formação em gravura e as influências recebidas por artistas e movimentos estrangeiros. Dedicaremos breve exposição ao movimento expressionista alemão e em especial à artista Käthe Kolwitz na fase figurativa de Fayga.

A outra influência de que nos ocuparemos será a de Cézanne. As lições legadas por esse pintor são visíveis nestes vinte anos de abstração de Fayga.

A passagem da figuração à abstração em Fayga ligou-se ao conhecimento das obras de Cézanne mas se inseriu também num quadro histórico mais amplo no qual a arte brasileira dava seus primeiros passos em busca de um engajamento à estética da abstração.

Situaremos também no contexto da história da arte brasileira, a mudança do trabalho da gravadora. Numa breve abordagem, destacaremos as propostas dos movimentos concretista de São Paulo e neo-concretista do Rio de Janei-

ro. Faremos alusão à luta interna que se estabeleceu no seio destes dois grupos em busca da hegemonia na condução da arte brasileira rumo à abstração.

Estaremos interessados em assinalar ainda a polémica instalada entre estes dois grupos e os adeptos da abstração "informal", que atingiu especialmente o trabalho dos artistas-gravadores. Destacaremos o nível atingido pela pesquisa de Fayga naquele momento. A propósito buscaremos respostas às indagações: Por que o trabalho de Fayga não recebeu a atenção dos críticos, naquele momento histórico? Por que não encontramos nos livros de História da Arte Brasileira destaque à contribuição singular de Fayga para o universo de nossa arte abstrata?

Em seguida, dedicaremos o quinto capítulo à análise dos três momentos da produção de Fayga referidos anteriormente nesta introdução.

No primeiro momento, analisaremos a gravura "Os Retirantes" e outras do mesmo período que testemunham a hesitação da descoberta, a euforia da busca. Procuraremos identificar já neste momento a presença do componente lírico filão condutor das gravuras de Fayga. Em seguida, nos deteremos no conjunto formado pelas gravuras do Álbum de 1956 e das bienais de São Paulo e Veneza.

Em outro item, abordaremos o Políptico do Itamaraty e as obras que dele se aproximam no anúncio de significativas mudanças do trabalho da gravadora.

Finalmente no capítulo intitulado ENGENHARIA LÍRICA buscaremos nos aproximar da questão que confere à obra de Fayga e sua singularidade: a atmosfera da poesia e lirismo. Num primeiro item nos empenharemos em mostrar a partir de que elementos objetivos a obra de Fayga mantém uma certa afinidade com o clima poético oriental. Iremos nos apoiar nos estudos que FRANÇOIS CHENG desenvolve sobre a pintura chinesa em seu livro Vide et plein: le langage pictural chinois.

Dando continuidade a este trabalho, chegaremos às transparências "fayguianas" buscando uma melhor compreensão dos seus significados na construção da visualidade de Fayga Ostrower.

Construiremos nosso texto conjugando à análise formal das gravuras escolhidas, relatos da história pessoal de Fayga e suas reflexões sobre as questões da arte. Não poderemos prescindir da contribuição teórica da artista para os problemas que aqui serão levantados. Sempre que considerarmos relevante e oportuno, faremos comparecer em nossas análises os fatos da vida da artista que ajudem a fundamentar nossas hipóteses. Estaremos longe porém de um tratamento biográfico em nossa abordagem.

Integraremos também ao texto deste trabalho os depoimentos e críticas ao trabalho de Fayga.

Na procura dos significados da arte abstrata "informal" como a de Fayga, recorreremos ainda às contribui-

ções da Fenomenologia, através das idéias de MERLEAU-PONTY, ETIENNE SOURIAU, MIKEL DUFRENNE e GASTON BACHELARD.

Nosso trabalho será enriquecido com o pensamento de MERLEAU-PONTY, apresentado em suas obras², em especial em O olho e o espírito. Interessa-nos o desenvolvimento dado pelo filósofo francês à questão da experiência corporal entendida como experiência originária, presa ao tecido do mundo, que alimenta a consciência perceptiva sendo por ela alimentada.

A observação das cores e formas em transparência de Fayga Ostrower não está limitada ao puro prazer visual que tal articulação possa suscitar. Elas nos provocam no sentido da busca de suas significações.

ETIENNE SOURIAU em La Correspondencia de las artes nos dará subsídios para a compreensão deste movimento que a obra possibilita.

Em MIKEL DUFRENNE, buscaremos conceitos sobre a experiência estética. Para esse pensador, a estética da abstração sublinha a função semântica da obra de arte.

DUFRENNE nos alerta para a importância da fruição estética para a configuração da obra enquanto objeto estético. Através dessa experiência a obra de arte enquanto objeto visível apela para nossa percepção.

Fayga Ostrower se aproxima em suas palavras do pensamento do filósofo:

Infinitamente mais importante do que datas e nomes é a vida formal da obra de arte. Ela se refere diretamente à nossa vida, à consciência de cada espectador que a recebe sô e sempre sô. Dirige-se ao mais profundo de nosso ser. E, justamente por nos revelar estados de consciência, definindo-os formalmente dentro de um contexto único, que a arte não expressa pensamentos traduzíveis em linguagem discursiva.³

No estudo da obra gráfica de Fayga Ostrower nos valeremos também dos conceitos teóricos GASTON BACHELARD. Este filósofo dedicou-se a inovar a concepção de imaginação. Encontraremos apoio nas teses de BACHELARD sobre a imaginação material, para nossas análises. A gravura mais que outro processo de criação de imagens, remete-nos às vontades matéricas implicadas na gênese dessas imagens. Estaremos atentos a este problema quando elaborarmos nosso trabalho.

Faz-se mister esclarecer que traremos para o nosso texto, à guisa de referências, o pensamento dos filósofos acima referidos como apoio e enriquecimento para as nossas considerações. Dentro deste limite é que reivindicaremos suas palavras.

Considerando muito rica e expressiva para a arte brasileira contemporânea, a trajetória de Fayga Ostrower, traremos anexado a esta dissertação, seu "curriculum vitae" a fim de melhor aquilatarmos seu papel de grande artista.

Também farão parte dos anexos, fragmentos dos ricos e sinceros depoimentos de artistas e críticos sobre Fayga e sua gravura. Ainda nos anexos, consideramos oportuno apresentar informações sobre as técnicas utilizadas pela artista.

Através do presente trabalho, pretendemos poder fazer justiça a obra de Fayga Ostrower.

N O T A S

- 1 - Depoimento a autora, Rio de Janeiro, 15/7/89.
- 2 - Phénoménologie de la perception. Paris: Editions Gallimard, 1987.
- 3 - Arte e Espectador - Aula de encerramento do Curso de Composição e Análise Crítica - MAM, Rio de Janeiro, 1959.

2. AUTONOMIA DA OBRA DE ARTE - A CONQUISTA DA MODERNIDADE

2.1 - O caminho para a Abstração

Boa parcela da arte do séc. XX caracteriza-se pelo abandono do caráter figurativo que, praticamente perdurara desde o Renascimento; em direção ao caráter não-figurativo. Subjaz a esta transformação a idéia de uma arte autônoma, que se pretende um novo objeto com funções específicas. Esta idéia encaminhou a arte a uma preocupação e concentração nas suas propriedades formais ou expressivas minimizando progressivamente o tema ou assunto, tão valorizados até o século anterior.

Através desta nova postura é que se dá a ruptura da arte moderna com os postulados estabelecidos pela arte tradicional, em especial a pintura, cuja apropriação acadêmica condicionara sua criação.

Da mesma forma que a ciência se afastara de um código de morfologia natural, a arte também partiu para a instauração de signos que não se prendiam mais necessariamente a este código. A isto se junta o surgimento de uma tecnologia industrial e a conseqüente desvalorização da tecnologia do artesanato cuja matéria e processos tinham sua origem na imitação da natureza.

Passa-se então da concepção de representação real para o entendimento de que a obra constitui ela própria uma realidade.

Para tanto, foi preciso que o novo pensamento se

traduzisse numa nova abordagem espacial, ou melhor dizendo, que o novo espaço pictórico espelhasse a nova consciência da pintura. Isto constituiu-se num longo processo remontando à segunda metade do séc. XIX a partir de quando, os artistas começaram a romper com cada um dos elementos que compunham e fundamentavam o antigo espaço pictórico. Surge o chamado espaço moderno que veio possibilitar o aparecimento da arte abstrata, lucidamente concebida como tal, onde o artista passa a ser encarado como alguém que deve explorar e assumir a capacidade de exprimir e criar formas. É neste contexto da arte abstrata que se desenvolve a obra da artista brasileira Fayga Ostrower.

O caminho para a abstração na Arte Ocidental se estabelece a partir da estruturação do espaço moderno. Segundo Pierre Francastel, o surgimento do espaço moderno processa-se simultaneamente à destruição de um espaço plástico concebido no Renascimento.¹

Naquela época, os artistas buscando acompanhar paralelamente as conquistas da física, da matemática, da geometria, da anatomia, entre outros campos da experiência humana, introduziram técnicas da perspectiva. Isto permitiu-lhes um controle total do espaço representado tornando possível a este espaço uma ilusão de profundidade. A respeito declara Francastel:

Admitia-se que o novo espaço tinha a forma de um cubo, que todos os pontos de fuga se reuniam em um ponto único situado no interior do quadro e correspondente a um ponto de vista único do olho humano; admitia-se que a representação dos objetos por

valores coloridos devia conciliar-se com a representação da linha ainda que fosse ao preço de astúcias bastante pobres da profissão, como é o claro-escuro. O compromisso que se introduzia entre a linha e a cor estava baseado, e isso é esquecido com frequência, na manipulação desta dupla convenção arbitrária, da fonte única de luz - absolutamente irrealista - e da redução, igualmente irrealista, da visão à perspectiva monocular.²

A perspectiva linear, trabalhada pelos artistas do Renascimento não corresponde, no entanto, à complexidade psicofisiológica da visão humana. Esta é bifocal e percebe a realidade através de planos curvos e não retilíneos como na perspectiva geométrica. Assim, a pretensa representação do real que era buscada pelos artistas daquele período, constituiu-se, na verdade, num sistema abstrato de representação, longe de poder vir a ser considerado um "dato estável fornecido pela experiência"³. E, este sistema que estabelecia um equilíbrio entre idéias e signos figurativos, a partir de um certo momento, começou a ser rompido gradualmente.

Tratava-se de uma construção intelectual e social que refletia, sem dúvida, um certo espaço físico, geográfico e imaginativo que fora apropriado num processo de representação.

Se as transformações ocorridas na vida do homem refletem-se em diferentes concepções espaciais, a concepção cenográfica do mundo, significativa representação plástica do homem renascentista, seria reformulada e substituída pelo homem moderno do século XX.

As propostas renascentistas de representação do espaço permaneceram cristalizadas durante séculos. Esboçou-se com o Romantismo e o Realismo o início do processo das signi

ficativas rupturas que iriam propiciar a construção de um novo espaço plástico. Embora presos pela estruturação espacial renascentista, estes movimentos introduziram, através da temática, uma renovação. O Romantismo acrescenta um certo orientalismo e exotismo em suas cenas, exalta a subjetividade do artista fugindo à submissão às regras esquematizadas pelas Academias. O Realismo reflete a vida de seu tempo, os costumes e idéias, mergulha no cotidiano em busca de um confronto direto com a realidade.

Mas, cabe ao movimento impressionista ser precursor de uma nova relação do homem com a realidade, abrindo caminho à investigação moderna autêntica do sujeito frente ao objeto, liberada de preconceitos e de condicionamentos. Buscaram os impressionistas liberar a sensação visual de tudo o que comprometesse seu rendimento mediante as cores.

Segundo Argan,

demonstraram os impressionistas que a experiência da realidade experimentada através da pintura é uma experiência plena e legítima, que não pode ser substituída por experiências realizadas de outra maneira. A técnica pictórica é, pois, uma técnica de conhecimento que não pode ser excluída do sistema cultural do mundo moderno, que é eminentemente científico.⁴

Esboça-se com o Impressionismo o desejo de compreensão da arte como uma forma de conhecimento autônomo e eficaz da realidade humana. Potencialmente o caminho para a abstração estava preparado para ser trilhado.

O Impressionismo lança uma nova concepção do espaço e oferece uma nova maneira de figurá-lo. Distancia-se da re-

gra da perspectiva, apresentando um grande interesse por detalhes ao invés de alimentar uma preocupação com os conjuntos tradicionais onde se tratava plenamente o tema. Passa-se a conceber a possibilidade de sugerir um espaço a partir da representação do detalhe.

A totalidade do espaço, preocupação da pintura até então, distanciara-se da vida do homem do final do séc. XIX, fragmentado pela ciência, pela indústria e pelo progresso.

A arte buscava a partir do detalhe o conhecimento do espaço o que estava em consonância com a evolução profunda da lógica e da ciência modernas que também partem do particular para chegar ao conhecimento das leis mais gerais. Neste sentido pode Francastel afirmar que "O essencial é compreender que não há representação plástica do espaço que se distancie de uma apreciação intelectual e social dos valores de uma época"⁵.

No desejo de registrar as sensações luminosas independentes da forma, os impressionistas vão possibilitar uma nova visão do espaço e um novo modo de representação plástica deste espaço. A cor deixa de se submeter ao contorno esboçando com isto uma autonomia.

É a partir do Impressionismo que será definido o caráter nitidamente experimental que caracterizará a pesquisa artística contemporânea.⁶

Dentre os artistas que farão da sua arte um contínuo campo de pesquisa, está Cézanne (1839-1906). Tendo participado das exposições impressionistas, Cézanne através das pesquisas que desenvolveu percebeu que seu caminho iniciado

naquele movimento passara, a partir de 1879, a constituir-se num esforço isolado, que não se afinava mais com as propostas do grupo impressionista. Cézanne partira do culto à sensação mas abriu um atalho e encontrara uma nova via a fim de dominá-la. Ele acreditou poder, através da arte, organizar as sensações que, em sua originalidade, eram confusas. Buscou criar um mundo significativo por sua verdade particular. Cézanne transcendeu a pintura impressionista, puramente visual, ao fazer poesia, criando imagens construídas e ordenadas com os materiais da pintura.

A importância do papel deste artista no quadro da arte moderna dá-se na medida em que ele estabeleceu uma nova relação com o objeto (motivo). A montanha de Santa Vitória, por diversas vezes motivo utilizado pelo artista, torna-se um objeto manuseável e deformável, à vontade, diferentemente do objeto clássico. Com Cézanne, assiste-se à criação de novos objetos, uma vez transformada a escala de relações entre as coisas e o espírito. Assim, retomando a idéia de Francastel, sobre destruição progressiva do espaço do Renascimento, a obra de Cézanne representa, neste contexto, um marco na derrubada da tradição. Suas pinceladas construtivas abrem novas possibilidades de tratamento do espaço plástico. Os rumos que a arte moderna vai tomar estão significativamente ligados às contribuições cézannianas. As lições de Cézanne despertaram, aqui no Brasil, a artista Fayga Ostrower para a compreensão da arte como linguagem expressiva. Foi significativa sua influência junto à artista-gravadora.

Além de Cézanne, outro artista, Van Gogh (1853-1890) contribuiu decisivamente para a configuração do espaço moder-

no e da autonomia da obra de arte. Enquanto naquele artista o objeto ganhou autonomia, em Van Gogh a cor se distanciou do compromisso com a representação atingindo também a autonomia necessária a sua valorização segundo qualidades visuais.

Para Francau, Van Gogh manifestou pioneiramente a "sensação do papel que desempenhava a percepção imediata e diferenciada da cor pura na apreciação do espaço".⁷ Suas pesquisas preocupam-se em estabelecer a sugestão espacial, através da cor, não mais através de gradações e sim através do seu emprego em estado puro, uma vez que ela em si possui uma dimensão. Rompe-se com a idéia de criar superfícies submetendo a cor à linha, ao desenho. Não há mais necessidade do claro-escuro que perde sua função clássica harmonizadora da forma e da cor. A cor explode no quadro significando e dimensionando. A não submissão da cor ao desenho, sua abordagem como elemento expressivo em si, estruturador da composição vai acontecer na gravura abstrata de Fayga Ostrower.

A respeito, diz Van Gogh: "... em lugar de tentar reproduzir exatamente o que tenho ante os olhos, uso a cor mais arbitrariamente, para me expressar com força"⁸. E é ele próprio quem oferece um exemplo de toda uma teoria que se esboçava através da sua obra, considerada a raiz do movimento expressionista que eclodiria no século seguinte. Dirigindo-se em carta ao irmão Théo diz Van Gogh:

Bem, deixemos tranquila a teoria, vou dar-lhe um exemplo do que quero dizer.

Gostaria de pintar o retrato de um amigo artista, um homem que sonha grandes sonhos, que trabalha como o rouxinol canta, porque é essa a sua natureza. Ele será louro. Quero colocar no quadro a minha apreciação, o amor que tenho por ele. Por isso, eu o pintaria como ele é, tão fielmente quanto possível, para comer.

Mas o quadro não termina assim. Para terminá-lo, vou passar a ser um colorista arbitrário. Exagero a cor do cabelo, chego a colocar tons laranja, amarelo-cromo, e o amarelo-limão pálido. Atrás da cabeça, em lugar de pintar a parede comum da sala medíocre, pinto o infinito, um fundo simples do mais rico e intenso azul que posso conseguir, e com essa combinação simples, a cabeça brilhante contra o rico fundo azul, obtenho um efeito misterioso como uma estrela no azul profundo do céu.⁹

É interessante observar que Van Gogh dá o exemplo de como procede em sua pintura e escolhe justamente o retrato, gênero que na pintura tradicional exigiu, mais do que nunca, fidelidade e submissão ao modelo. Fidelidade à imagem do amigo é mais que a busca de verossimilhança. Compreende-se a inclusão da visão percebida do retratado segundo uma relação de amizade com o pintor. A "força" buscada por Van Gogh traduz, revela o afrontamento do artista com a realidade de cujo conteúdo essencial quer apropriar-se. A arte, para ele, é um agente de sua experiência com o mundo ou seja, fazer arte é viver. É poder revelar uma luta existencial cujo objetivo é impedir "que a existência da realidade derrote e destrua nossa realidade".¹⁰

Van Gogh realiza sua proposta através da representação (apreensão) sensível do espaço explorando a qualidade espacial autônoma das cores em estado puro.

Com Cézanne, o motivo (objeto) e a estruturação do espaço pictórico haviam se libertado. Com Van Gogh, era a própria matéria pictórica que atingia sua autonomia de forma "exasperada e insuportável" como diz Argan¹¹, possibilitando ao quadro não mais representar, porém ser. Esta proposta vai, mais tarde, fundamentar o desenvolvimento da arte abstrata.

O "efeito misterioso" de que nos fala Van Gogh é justamente o ser do seu quadro.

Outro artista inspirador de uma representação moderna do espaço é Gauguin (1848-1903). Como Van Gogh, Gauguin cria um sistema espacial completo através da cor. Apesar de aproveitar os resultados das pesquisas impressionistas no campo da percepção, Gauguin não se detém nelas propriamente. Este artista compreende o quadro como um campo perceptivo mais completo que inclui a comunicação e a expressão de um pensamento. Gauguin pretendeu estabelecer esta comunicação sob bases autênticas buscando junto aos primitivos a poesia. Afastou-se da sociedade européia onde a seu ver não havia oportunidade para a poesia, reencontrando a natureza primitiva na Polinésia, na Martinica e no Tahiti.

Buscou na natureza não um modelo mas um elemento propiciador da imaginação. Escrevendo a um amigo em agosto de 1888 aconselhava-o: "Não pinte excessivamente de acordo com a Natureza. A arte é uma abstração, extraia-a da natureza meditando diante dela e pense mais na criação que resultará".¹² O artista buscava exprimir seu pensamento sem que isso implicasse em considerar a verdade da Natureza como ela se apresenta exteriormente.

Ao contrário dos impressionistas, Gauguin resgatou a força da linha, aplicando-a na fragmentação da superfície da tela e no recorte de suas silhuetas. Como suas imagens ocupam um espaço e um tempo interiores, Gauguin não lhes incorpora os efeitos de luz. É delas que emana a luz. Em Gauguin,

"a cor solicita a expansão para um espaço mais imaginário".¹³ Este espaço imaginário e o tempo interior que, como sementes foram lançadas na obra de arte por Gauguin, frutificarão nas experiências da arte abstrata, em especial da abstração lírica que, a partir de 1945, toma corpo no mundo artístico. No Brasil, Fayga Ostrower compõe o grupo de artistas que abraçaram este tipo de arte abstrata.

A partir das experiências de Cézanne, Van Gogh e Gauguin, a noção de espaço modifica-se e, mais amplamente, transformaram-se as relações do homem com a arte. Quanto ao espaço, sua noção não se reduzirá mais à questão do plano e suas qualidades passarão a ser exploradas e sugeridas por todos os meios possíveis que cada artista ou corrente moderna pesquisará.

Ao espaço objetivo da tela se superporão, se assim decidir o artista, os espaços físico, sensível, imaginativo e tantos outros que permitirem à arte a instauração de uma realidade que lhe seja própria.

Estabelecidas as novas premissas da arte, no século XX surgirão movimentos que darão prosseguimento e aprofundarão as pesquisas.

Um dos primeiros movimentos modernos, o Cubismo, experimentou criar uma linguagem pictórica expressiva sem representar o real exterior. Para os pintores cubistas, o espaço deixa de harmonizar os elementos do quadro e passa a ser admitido como mais um entre todos os seus elementos. O espaço não existe "a priori" pois resulta da ordenação e configuração na cons-

ciência do artista. Extraem estes artistas a principal lição de Cézanne. Com o movimento cubista esgota-se a concepção de espaço cenográfico do Renascimento. Concretiza-se como se dissesse, uma reflexão sobre a contribuição cézariana uma vez que, o Cubismo apresentará uma curiosidade real pela análise das sensações.

Na renovação espacial empreendida pela arte moderna, Picasso e Braque assumem papel de relevância entre os pintores do heterogêneo grupo de artistas cubistas. Enquanto Picasso aprofunda a desintegração da figura, reconstrói o quadro à base de formas geométricas e modela volumes, Braque, à base de um forte rigor metodológico, decompõe volumes pelos planos, reduzindo a superfície do quadro à formas planas justapostas coloridas com variações de cinzas.

Picasso ainda dialoga com os objetos e com as figuras naturais. Braque, ao contrário, parte para uma pesquisa plástica mais pura onde a imagem dos objetos é essencialmente forma visual, articulada para definir o quadro como um campo expressivo.

Apesar da alusão ao mundo natural ainda persistir no Cubismo, o conflito em torno do objeto se resolve uma vez que o objeto de percepção passa a ser a própria composição. Neste aspecto esboça-se uma autonomia da obra que mais tarde alcançaria triunfo através da arte abstrata. No Cubismo, a forma torna-se veículo de uma vontade construtiva que se basta a si mesma.

A arte cubista, vista por um crítico da época, tra-

zia latente a arte abstrata que dominaria a arte do séc. XX. Disse então Apollinaire: "Estamos caminhando para uma arte inteiramente nova... Será pintura pura, assim como a música é literatura pura". Segue o poeta comparando a experiência vivida num concerto e diante da natureza, com os ruídos naturais. Para ele a alegria experimentada nas duas situações é de ordem distinta. Por isso, justifica em defesa dos pintores cubistas, que estes artistas também "passarão a proporcionar aos seus admiradores sensações artísticas que decorrem unicamente da harmonia das luzes ímpares". Segue o crítico:

O objetivo secreto dos jovens pintores das escolas extremistas é fazer pintura pura. Trata-se de uma arte plástica inteiramente nova. Ela está apenas em seu começo e ainda não é tão abstrata como gostaria de ser.¹⁴

Apollinaire acertadamente percebeu que o movimento cubista tornar-se-ia a fonte de uma corrente formalista a ser desdobrada em experiências no Construtivismo, Neoplasticismo e grupo De Stijl.

Passou-se então, a "uma exploração polisensorial do mundo".¹⁵ E, com o movimento dos pintores cubistas, o homem moderno procurou criar um novo quadro imaginário para projetar suas aspirações e revelar uma nova consciência da humanidade.

Coincidindo com as experiências cubistas na França, irrompe na Itália o seu primeiro movimento de vanguarda do séc. XX - o Futurismo. Este movimento ganhou corpo muito mais a partir de manifestos lançados por seus adeptos do que pela assi-

milção e superação de experiências plásticas propriamente ditas. Marinetti lançou seu primeiro manifesto em Paris em 20 de fevereiro de 1909 no jornal Figaro. No entanto, toda a carga de revolta, nele contida - "não há mais beleza senão na luta. Nada de obra-prima..." - estava endereçada à Itália onde o peso da tradição e o sentimento do passado, muito intensos, impediam uma renovação da linguagem artística.

Não foi sem contradições que os futuristas buscaram exprimir uma vivência dinâmica do mundo. Exaltaram a vida moderna, proclamaram a destruição do passado, enalteceram a revolução industrial ou tecnológica. Numa postura deveras romântica conceberam o artista como um verdadeiro gênio da civilização das máquinas, aquele que proporia uma nova estética. Bradavam os futuristas:

Queremos reentrar na vida. A Ciência de hoje, negando seu passado, responde às necessidades materiais do nosso tempo; igualmente, a arte, negando seu passado, deve responder às necessidades intelectuais do nosso tempo".¹⁶

Tomado pelo fascínio do dinamismo afirmou Marinetti que "a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade".¹⁷

E a velocidade, este movimento físico vai permitir aos pintores futuristas a fusão do objeto com o espaço superando uma questão clássica da arte que vinha motivando rupturas desde o Impressionismo.

Num manifesto assinado por cinco artistas em 1910, lê-se "Os pintores sempre nos mostraram coisas e pessoas co-

locadas diante de nós. Colocaremos o espectador no centro do quadro".¹⁸ Esta proposta visava transformar as relações espectador-obra, pois como diz Ferreira Gullar,

o dinamismo futurista é... a expressão de um impulso latente que não reside apenas no objeto mas também no sujeito, que não se realiza apenas no espaço-tempo físico, mas sobretudo na subjetividade do observador.¹⁹

Não obstante ter propostas revolucionárias, o movimento futurista não viveu o tempo necessário para concretizá-las. Foi interrompido pela Guerra de 1914, teve seus componentes dispersados e, mesmo após a guerra, com algumas baixas significativas como a de Boccioni, o grupo estava desfeito.

Apesar da efêmera existência, o Futurismo, através de suas propostas - repúdio a toda tradição e o culto do dinamismo - permanece ligado a dois movimentos importantes que são o Dadaísmo e o Construtivismo e suas várias ramificações, embora com resultados plásticos muito diversos.

O Futurismo como também o Cubismo simbolizaram a crise da arte figurativa e o impulso para a construção de um vocabulário abstrato.

Contemporâneo a esses dois movimentos, surgia na Alemanha o Expressionismo que experimentou seus anos de glória de 1910 a 1920. Ressaltava a validade absoluta da visão pessoal, a concretização das imagens que provinham do mundo interior. Os artistas expressionistas reduziram sobremaneira o valor do objeto aplicando-lhe uma distorção emotiva. Ganhou hegemonia com este movimento a visão subjetiva. Histori

camente, o Expressionismo atravessa uma Grande Guerra, que lhe traz a angústia necessária à explosão individualista.

A artista Fayga Ostrower, tema desta dissertação, sofreu inicialmente uma influência do grupo alemão. Teremos oportunidade, mais adiante, de tratar dos elementos expressionistas em sua obra.

O Expressionismo e os outros movimentos Cubismo e Futurismo postularam, segundo propostas específicas ou comuns, uma autonomia da obra face a realidade objetiva exterior a ela. Pairava, a partir deles, uma atmosfera propícia ao desenvolvimento da arte pura, da arte que buscasse uma justificação dentro de seus próprios limites plásticos. Percorrera-se o caminho, longo e tortuoso, para se chegar à arte abstrata. Assimilando as contribuições destes movimentos precedentes, dá-se a gênese da arte abstrata através de uma consciência da autonomia da forma e da cor. A medida que o artista se afasta da realidade visível, estreitam-se seus laços com o material e o meio de sua arte. A forma então não significa algo exterior a ela mas se significa.

2.2-A Nova Arte e Seus Princípios

A arte moderna surge da assimilação de elementos legados pelos movimentos artísticos do final do séc XIX e início do séc XX conforme assinalamos no item anterior. A liberdade da forma, sua autonomia em relação à representação do mundo objetivo conduz a arte, em nosso século, a um novo capítulo que convencionalmente vimos denominando de arte abstrata.

Analisando etimologicamente o termo abstrair encontramos na origem deste vocábulo os elementos ab e trahere que significam "tirar de" ou extrair algo da realidade natural. A sermos fiéis à etimologia compreenderíamos o termo "arte abstrata" como aquele que designa uma arte que partindo de uma realidade objetiva, dela retira alguma coisa, mesmo que dela se afaste aparentemente a partir de alterações formais resultantes da ação do artista. Nesse afastamento persistiria, todavia, a realidade que provocou o processo criador.

Mas a arte abstrata que se desenvolverá no séc XX se apoiará no pressuposto de que o artista é um criador de formas. Tornar-se-á o próprio demiurgo. Não haverá nada a copiar, a simplificar, nada a esquematizar, nada a "tirar de" ou da natureza visível. Haverá muito a intuir e articular para que uma realidade absolutamente nova e singular seja criada. Uma realidade que acontecerá dentro dos limites do quadro e não mais em outro lugar pois ela derivará do empenho da operação pictórica.

É neste sentido que se dá a novidade que acompanha a abstração do séc XX. Há uma ruptura da antiga relação forma/realidade sensível e o estabelecimento de outra relação onde o real se estende além do que a visão pode perceber. Assim entendida, a abstração pode ser enquadrada como arte deste século. Não se ignora que em outros momentos históricos (períodos paleolítico e medieval) ou em culturas cujos fundamentos se excluem da tradição européia (arte negra, arte islâmica) as formas tornaram-se abstratas como resultado de um processo de estilização para fins decorativos ou para revelar uma dimensão simbólica. Nestes casos, conforme afirma Dora Vallier, a "abstração relativa que daí decorre não passa de um ponto de chegada. Nunca um ponto de partida"²⁰. A arte deste século rotulada de abstrata tem como ponto de partida a abstração, ela é seu tema, ou seja, opõe-se à abstração derivada da simplificação de formas de uma figuração.

A denominação "arte abstrata" como tantas outras já conferidas a outros movimentos artísticos não reflete portanto o sentido em que queremos compreender parte da produção artística do século em curso. Embora inadequada, a expressão "arte abstrata" comparecerá no corpo deste trabalho, uma vez que já se tornou usual para definir a nova arte do séc XX.

Tentou-se em vão buscar um termo que justificasse melhor a nova concepção de arte, como foi o caso de Van Doesburg que pretendeu rotulá-la de "arte concreta". A nova pintura pretendia bastar-se como objeto. O quadro não revelaria nenhum objeto da realidade mas se revelaria. Este, através de sua superfície pintada tornar-se-ia o centro de atenção

e o foco de um acontecimento plástico ímpar. Desta maneira o quadro é algo concreto. Bem se poderia ter admitido a designação de arte concreta ou ainda "arte pura". No entanto foram em vão as tentativas de substituição e vingou, por força do uso, o termo arte abstrata e abstração como designação genérica da arte do séc XX que se opôs à antiga arte figurativa.

Embora não se possa precisar o início da utilização deste termo pode-se, no entanto, afirmar que uma aquarela de Vassily Kandinsky, datada de 1910, tornou-se o marco da gênese desta arte não-figurativa. Nesta aquarela (fig.1) pintada na Alemanha, Kandinsky pretendeu reproduzir experimentalmente a primeira fase do grafismo infantil - as garatujas. Para o artista, as garatujas infantis registram uma primeira experiência do mundo, anterior a todo um processo de racionalização a que a criança posteriormente, com certeza, será submetida. Até que isto aconteça, não há nomes, não há conformação segundo protótipos. No papel a criança registra sensações e não noções, através de movimentos. E, é nessa pureza, nessa experiência primeira que Kandinsky vai identificar a origem e a estrutura da operação estética.

Na aquarela observamos pontos, linhas e manchas coloridas. Mais que uma superfície pintada e definida pelos elementos nela organizados, temos a impressão de estar diante de um campo infinito onde as formas o atravessam diagonalmente dirigindo-se da esquerda para a direita, de baixo para cima. Formas mais compactas se aproximam de nós enquanto as



Fig.1 - Wassily Kandinsky. Primeira aquarela abstrata (1910), 50 x 65 cm. Paris Col. Nina Kandinsky.

transparentes vão se afastando. Neste jogo é criado o ritmo do quadro. As formas vibram. A aquarela não é, acontece, funciona diante de nós.

Suas formas capturam nossa imaginação. Para Argan esta aquarela "é uma primeira formulação espacial, uma primeira versão de sensações táteis em imagens visíveis"²¹. Ainda Argan nos informa ter sido Kandinsky, com a busca consciente de uma abstração, o primeiro artista a substituir a noção de espaço pela noção de campo, uma vez que, em lugar da representação artificial do espaço ele apresentou um fragmento deste espaço.

A partir desta primeira aquarela abstrata Kandinsky desdobrou sua experiência através da série de "Improvisações". Sempre partindo de exigências e impulsos profundos, de uma "necessidade interior", Kandinsky desenvolve e organiza tecnicamente esta primeira experiência do mundo, a experiência estética. Para esta organização contribuem sua experiência na área da música o que o faz criar com seus traços uma infinidade de ritmos e toda uma concepção espiritual inspirada na Teosofia que fundamenta e justifica a ação do artista. O resultado - uma obra cujo traço fundamental é o lirismo, a espiritualidade.

As possibilidades abertas por Kandinsky, em 1910, não foram de imediato aproveitadas pelos artistas que o sucederam. O próprio artista, dez anos depois, passaria a ser influenciado pela arte de Malevitch, artista russo que desenvolveria até as últimas consequências o ideal de uma pintura

absoluta que aspirava comunicar o sentimento puro "o suprema²² tista não observa nem tateia, sente". Despojando a pintura dos dados do mundo natural, Malevitch reduz seu vocabulário plástico a figuras geométricas simples: a cruz, triângulos, círculos e retângulos.

Em 1910, data da aquarela a que nos referimos, Kandinsky concluiu também um livro "O Espiritual na Arte e na Pintura em particular" cuja primeira edição alemã sairia em janeiro de 1912. Nele Kandinsky introduz o resultado de suas experiências. O fato de fundamentar teoricamente sua "praxis" artística contribuiu para torná-lo figura proeminente no mundo da arte abstrata. Esta estreita ligação da teoria com o seu fazer de artista confirma-o como o pioneiro da arte abstrata.

Embora outros artistas anteriormente ou até simultaneamente enveredassem pela abstração, isto se constituiu num fato isolado sem concorrer para a fundamentação imediata da pintura emergente²³.

A experiência de abstração de Kandinsky manteve uma certa autonomia em relação à produção de vanguarda européia. Nesta surgem diversas propostas construídas a partir do desenvolvimento natural do caminho aberto pelos cubistas.

A ruptura cubista espacial com relação à antiga pintura preparou a gênese da arte abstrata. Num processo iniciado no séc XIX, marcado por sucessivas rupturas em relação à arte acadêmica, dá-se a culminância do movimento cubista -

uma nova concepção espacial. Embora preso à representação pluridimensional do objeto, o cubista recusa a representação do espaço geométrico perspectivo. Neste processo, as antigas relações espaciais caducaram urgindo a reorganização e reconstrução de um novo espaço visual e reordenação do campo imaginativo segundo novos critérios.

A liberdade dos artistas frente a este espaço vai permitir inúmeras experiências tornando rico e complexo o universo da arte abstrata. Nele a arte assume um caráter individual identificando-se com poética (poiein = fazer) como afirma Argan²⁴. Cada artista seguirá um caminho cujas regras e princípios escolhidos serão definidos por ele próprio. Cada artista, ao pintar inaugura um determinado fazer pois a arte passa a meditar sobre ela mesma, volta-se para si mesma.

Apesar da variedade de tendências em que vai se desdobrar a arte abstrata, estas se tangenciam segundo princípios comuns: a busca da pureza e a abertura da obra.

Tratamos no item anterior do processo de conquista da autonomia da obra em relação à representação do mundo visível. Afirmamos que o aprofundamento deste processo ligou-se diretamente ao surgimento da arte abstrata, potencializou-a. Enquanto o quadro seguia sendo uma janela aberta para o mundo, o artista era compelido a criar soluções plásticas que equivalessem às leis e relações contidas naquele mundo do qual o quadro pretendia dar conta. Willen De Kooning, artista contemporâneo, resumiu muito bem o que se passava: "Até então, a arte significava tudo o que havia nela - não aquilo

que se poderia tirar dela"²⁵.

Procede realmente a afirmação de De Kooning. No cenário em que se transformara a pintura, estavam presentes elementos escultóricos, tectônicos e literários. Misturavam-se componentes de outras artes que, de certa forma, obscureciam o real valor da pintura, desviavam a atenção do intérprete. O caminho para a abstração indicou a necessidade de uma purificação destas interferências. Para Mondrian, artista que perseguiu a forma pura e universal o caminho seria "a destruição de uma forma particular e a construção de um ritmo de relações mútuas, de formas mútuas de linhas livres"²⁶.

À pintura emancipa-se do volume, renunciando ao claro/escuro, ao modelado, não querendo mais a profundidade ordenada pela perspectiva renascentista.

"Não podemos medir o espaço em volume, como não podemos medir o líquido em metros. Olhem para o nosso espaço, que é ele senão uma profundidade constante?" Alerta-nos Naum Gabo em seu Manifesto realista²⁷ (Moscou, 05/8/20).

Além destes elementos, a pintura organizava-se segundo princípios arquitetônicos. Sobre uma base imaginária, quer fosse um rio, um chão, uma mesa, uma elevação de terreno ou até mesmo uma simples linha horizontal, estruturava-se a superfície a ser pintada. Isto facilitava a correspondência direta com a realidade exterior ao quadro. Até mesmo em pinturas de tetos e paredes a referência a uma linha de terra subordinava a organização e disposição das figuras e coisas.

Na arte abstrata, a construção do quadro não pres-supõe mais submissão às diretrizes tectônicas. Ao contrário, conforme afirma Sedlmayr, "os planos puros começam a impor-se e começa a ver-se neles cada vez mais o essencial do quadro"²⁸. Vale-nos recorrer como exemplo a um trabalho de Malevitch.

Malevitch desejava representar suas formas livres no espaço sem limites e referências arquetípicas. Para tanto aboliu a assinatura em suas obras quebrando o privilégio de algum ponto de observação. Em *Composition Suprematiste* de 1915 tem-se um exemplo concreto da renúncia às diretrizes tectônicas. Cada texto crítico que a tomou como ilustração apresenta-a em posição diferente.

Outro bom exemplo, refere-se ao fato relatado por Kandinsky. Chegando em seu estúdio, admirou-se com a impressão que lhe causaram as formas e as cores de um quadro seu que fora distraidamente guardado invertido²⁹. A partir de então percebeu a importância em si das puras formas e cores como liberou-as da referência horizontal. O resultado seria muito mais rico.

Ainda para compreender a assertiva de De Kooning, recordemos que a pintura tradicional acolhia nos limites de seus quadros um rico mundo de narrativas, alegorias e descrições por força da representação à qual se propunha. Havia um patrimônio comum de conhecimentos artísticos, históricos, literários que era pressuposto tanto por parte do artista como de seu patrocinador e intérpretes. Apesar disto, as combina

ções artísticas realizadas com toda uma tradição comum, permitia uma diversidade de significados imputados ao visível.

É possível imaginar o grau de indeterminação gerado pela arte abstrata que liberou as suas formas, a cor, o espaço, a luz dos conteúdos literários. O quadro converteu-se num enigma que, através do fazer poético do artista se revelará ao espectador. Emancipando-se dos conteúdos próprios de outras áreas do conhecimento, a pintura abstrata elimina o que poderia comprometer a sua fruição, enquanto linguagem específica. Mondrian sintetiza muito bem este fato ao se referir à problemática do significado da obra abstrata: "Seu conteúdo não pode ser descrito... só por meio da plástica pura e da execução da obra é que ele se torna evidente"³⁰.

Esta indeterminação formal através da qual os artistas buscam caracterizar a arte abstrata, dá-lhe o sentido de objeto inacabado, necessitando do espectador-fruidor para atingir sua completitude.

Recorrendo às idéias que Umberto Eco desenvolve em seu livro Obra Aberta poderemos, mais facilmente, compreender o que significa esta condição de indeterminação da obra de arte.

A seu ver qualquer obra de arte para ser designada como tal carrega consigo uma rede de relações inesgotáveis, diante da qual o intérprete é levado a buscar significados. Isto já ocorria na arte do passado embora o artista não tivesse consciência dessa realidade que possibilitava ao frui-

dor. Todavia, com a arte abstrata, através da criação de formas autônomas, enfatiza-se a organização do quadro de maneira a que seja considerado como "contínua possibilidade de aberturas, reserva indefinida de significados"³¹.

Não se pode porém confundir esta abertura com o caos. Umberto Eco está longe de aproximar multiplicidade com desorganização. Ele explica que, "antes de campo de escolhas a realizar (o quadro) já é um campo de escolhas realizadas"³². Assim, a obra é uma forma acabada cuja estrutura resulta de uma intenção de seu autor, sem o que não teríamos obra de arte. Esta estrutura vai despertar a sensibilidade do fruidor e permitir-lhe uma relação comunicativa com a obra, relação esta que abre possibilidades de fruição estética. No processo de fruição estética entram em jogo tanto a realidade física da obra quanto a situação existencial concreta do fruidor, sua bagagem cultural e tradições.

O artista anima interiormente a obra com a pretensão de que ela se revele ao fruidor tal como ele a produziu.

A ausência de referência à realidade objetiva, no entanto, é determinante para afastar a obra de arte abstrata de uma leitura unívoca. Esta busca uma perfeita identificação com a obra aberta da qual nos fala Umberto Eco:

Uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original"³³.

A arte abstrata torna-se então um "campo de possibilidades", expressão utilizada por Pousseur³⁴ - citado por Eco na obra em questão. Expressão adequada à arte, que reflete sua inserção na cultura contemporânea. De um lado Pousseur pede emprestado à física a idéia de campo, "um complexo interagir de forças, uma constelação de eventos, um dinamismo de estrutura". Da filosofia, o conceito de possibilidade, "o abandono de uma visão estática e silogística da ordem, a abertura para uma plasticidade de decisões pessoais e para uma situacionalidade e historicidades dos valores"³⁵.

Como "campo de possibilidades" e purificada das interferências alheias à operação plástica, a pintura abstrata explode como uma das faces da arte do século XX.

2.3- Tendências Básicas das Pesquisas Abstratas

2.3.1- O espaço como entidade geométrica*

A liberdade em relação às formas desfrutada pela pintura abstrata permitiu-lhe desdobramentos estilísticos os mais variados que renovaram e reformularam o estatuto da pintura em si. Neste processo de elaboração de soluções formais para as novas questões levantadas pela própria arte, distinguimos duas grandes linhas da arte abstrata.

Uma, de origem cerebral, buscou uma expressão plástica "absoluta" através de formas geométricas básicas, sustentada por uma fundamentação matemática. Renunciou à expressão de sentimentos e estados de espírito na tentativa de aproximar os modos operativos da arte e do mundo tecnológico e industrial. Partindo de uma herança cubista, os artistas desta linha estendem suas pesquisas abrangendo além da pintura, a escultura, a arquitetura e o "design". Este fato permitiu ao pesquisador e crítico de arte Renato de Fusco classificar esta linha de "abstracionismo configurativo". Para o crítico, ao tenderem para o modelo da arquitetura e do "design" os artistas da linha geométrica, optaram por uma via factual e socialmente mais empenhada³⁶.

Situamos neste abstracionismo Mondrian (e o Neoplasticismo), Malevitch (e o Suprematismo), Van Doesburg (e o grupo De Stijl), o Construtivismo Russo, a Bauhaus e o Concretismo.

Mondrian, artista holandês (1872/1944) foi um inflexível pesquisador da plástica pura. Preocupado em dissolver a individualidade das formas em relações, este artista opera uma transformação radical do legado cubista, ainda que encaminhasse ao paroxismo a realidade planar daquele movimento.

A sua obra quer se tornar uma pintura-pensamento revelando a realidade absoluta e objetiva. Mondrian reduz a quadrados e retângulos suas formas. Lança mão das três cores primárias (vermelho-amarelo-azul) associando-as ao preto, branco e cinza, as "não-cores". Empenhou-se desta forma evitando interpretações subjetivas e pessoais que viessem interferir no processo humano de busca da verdadeira realidade. Elaborou sua expressão plástica opondo verticais e horizontais cujo significado Mondrian encontrou em princípios oriundos da Teosofia.

Para a Teosofia, as linhas vertical e horizontal possuem um valor simbólico e usadas em ângulo reto sintetizam a vida. A linha vertical é o princípio vital ativo, masculino. A horizontal, por sua vez, o princípio passivo, feminino. No seu encontro em cruz, dá-se a gestação, surge uma vida.

Além desta questão simbólica, do ponto de vista formal, o ângulo reto apresenta-se como um elemento de máxima objetividade e constância.

A arte geométrica abstrata teve seu curso influen-

ciado pelos artistas da vanguarda russa. Kasimír Malevitch (1878/1935) destaca-se neste cenário como um dos artistas que, também herdeiro das influências cubistas, transformou-as na tentativa de atingir a supremacia da arte pura. Ao substituir por formas geométricas a representação dos objetos ele criou uma nova estrutura simbólica de realidade. Sua pretensão consistia em dar forma ao sentimento puro. Assim declarou:

Os sentimentos que ganham vida no homem são mais fortes do que o próprio homem ... eles precisam achar uma saída a qual quer custo - precisam assumir uma forma; precisam ser comunicados ou empregados"³⁷

O Suprematismo ("supremus" = essencial, absoluto) criado por Malevitch pretendeu como sistema filosófico estender-se a outros aspectos da vida; do meio ambiente como o próprio artista proclamava: "A nova arte do Suprematismo... se transformará em uma nova arquitetura na medida em que transpuser da superfície da tela para o espaço estas formas e relações"³⁸. Permeia as pesquisas suprematistas uma visão idealista, transformadora da ordem da percepção do mundo. Sob este aspecto, o grupo De Stijl (Amsterdã, 1917) foi o mais idealista dos movimentos abstratos. Entre outros artistas, Mondrian e Van Doesburg assumiram papel fundamental no embasamento teórico do grupo. Buscavam uma harmonia universal para a qual a arte funcionaria como modelo. Para o grupo, as relações perfeitas sujeitas à geometria deveriam dar apoio à "arte pura".

Ainda na busca radical de um novo objeto para a expressão plástica destacamos o artista russo Vladimir Tatlin

(1885/1947) inspirador do Construtivismo. A tendência às construções tridimensionais esboçada em outros movimentos, neste recebe um grande impulso. O cenário histórico russo pós-revolução de 17 explica a adesão dos artistas construtivistas a uma arte cuja integração com a vida se manifestasse por um compromisso social e um caráter utilitário. A construção tridimensional se ajustava às exigências da recém surgida sociedade industrial. Através do modo de produção capitalista a posição tradicional da arte fora golpeada. Os artistas construtivistas resgatam para a arte abstrata um papel no processo de transformação social. Por isto pode-se deste movimento dizer: "O Construtivismo, nascido antes da Revolução, transforma-se em arte da Revolução"³⁹.

Todavia, a radicalização do caráter racional abstrato da arte tornou-se obstáculo para sua aceitação no seio da liderança política stalinista por não se prestar eficientemente a uma manipulação propagandista. Da parte do grande público por exigir-lhe o conhecimento de um código pouco acessível. Nesta realidade, o Construtivismo foi sendo hostilizado e banido da Rússia.

Ainda assim, os ideais utilitários dos construtivistas se expandiriam e encontrariam terreno profícuo para seu desenvolvimento na escola Bauhaus, fundada em 1919 em Weimar por Walter Gropius

A Bauhaus, declara Ferreira Gullar, foi o ponto de confluência não apenas das tendências modernas, mas principalmente de arte individual - a pintura, a escultura - e da arte "coletiva", isto é, da arte que implica uma equipe para reali-

zar-se e o consumo cotidiano da coletividade para subsistir.⁴⁰

A Bauhaus converteu-se no centro propagador da abstração geométrica reunindo artistas de grande porte que comunavam um ideal da necessidade de estabelecer uma relação harmoniosa entre a arte e a tecnologia. A Bauhaus reforçou a busca de uma integração funcional da arte na sociedade.

Em 1930, Theo Van Doesburg buscando uma terminologia mais exata para a arte abstrata lança o termo "arte concreta". Era fundamental considerar reais e concretos os elementos configuradores da pintura: a linha, a cor, as superfícies. Van Doesburg não acolhia com simpatia definições que crystalizavam a arte abstrata enquanto processo abstratizante iniciado no Cubismo. A seu ver, esta fase fora superada. A "arte concreta" representava mais uma experiência no campo da linguagem abstrata que priorizava o rigor geométrico, os princípios matemáticos abordando-os como fonte única de inspiração e método de trabalho.

As experiências dos artistas concretos, iniciadas nos anos 30, cuja atitude estética se revestia de um compromisso na solução dos problemas da sociedade, ganham corpo com a criação mais tarde da Escola Superior da Forma de Ulm. Esta instituição deve a Max Bill sua fundação em 1951.

Os "concretistas" revitalizaram as propostas de uma racionalização da arte, com ideais utilitários. No entanto, os anos 30 representam um momento crítico para a linha

abstrata geométrica. Pressionada pela realidade histórica que refletia um desencontro social e político - a Guerra Espanhola, a expansão e o fortalecimento do Nazismo, culminando com os desastres da 2ª Guerra Mundial - esta arte abandonou pouco a pouco sua ambição de contribuir concretamente na instauração de uma nova ordem para a sociedade. Os desencantos do mundo da máquina, do progresso tecnológico tornavam inviável o papel que a arte pretendia assumir. A abstração geométrica conseguiu se manter neste quadro, menos criativa, concebida muito mais enquanto "estilo" levando o meio artístico a falar em uma "nova academia" para a abstração.

2.3.2-O espaço como dimensão da vida*

Quando a tendência geométrica começou a dar sinais de esgotamento, embrenhando-se muitas vezes num duvidoso ecletismo, a outra tendência da abstração, de natureza sensível e intuitiva cujas bases nos remetem a Kandinsky em 1910, encontrou terreno fértil para desdobramentos e experiências. A expressão sensível e intuitiva, nesta linha da abstração, constituiriam o impulso gerador da obra de arte, inaugurando um novo modo de conceber a arte e suas relações.

Kandinsky, a partir de sua experiência plástica revelou os valores e os novos elementos da arte abstrata, unindo o imaginário e o plástico. No livro O Espiritual na Arte, que em 1912 já possuía duas edições alemães, Kandinsky condensou o seu pensamento em relação ao papel da arte. As possibilidades lançadas pelo artista, não aproveitadas de ime-

diato nas décadas posteriores, ganharam corpo à partir do contato com as novas edições lançadas na Inglaterra, em 1946 e na França, em 1949. O contato com o pensamento teórico de Kandinsky foi fundamental propiciando, dentro dos seus limites, a expansão da abstração expressiva, nos anos cinquenta em toda a Europa.

Na linha racionalista da abstração, não faltaram manifestos de grupo e documentação teórica que provocassem e facilitassem uma adesão àquela linha da arte abstrata. Todavia a própria natureza da abstração sensível, onde o artista assume o pleno exercício de sua subjetividade, tornava inviável a criação de postulados teóricos a seguir. As conquistas expressivas se dariam dentro dos limites da experiência individual. Para aqueles que pretendiam com a arte uma aventura pessoal, o livro de Kandinsky representou um forte estímulo, sem dúvida.

Por outro lado, as circunstâncias históricas da própria arte explicam ou esclarecem o retorno ao interesse pela sensibilidade, pela subjetividade do artista, ao aprofundamento das questões do ser.

Para o historiador Argan, a linha da arte "informal" como ele chama a abstração expressiva, pretendeu superar o ideal de conciliação da arte com a sociedade através da "busca de uma dimensão estética fora do conteudismo e do formalismo"⁴¹.

Argan refere-se ao conteudismo como a arte defendida pela linha do realismo socialista. Nesta linha a arte ser

ve de veículo para o fortalecimento da luta de classes e instrumento de transformação social. Nesta concepção, a classe operária assume proeminência enquanto temática, não ultrapassando muitas vezes o nível de propaganda ideológica. No Brasil, nos anos 50 tivemos uma corrente de forte atuação segundo o realismo, representada pelos xilogravadores gaúchos. Teremos oportunidade de voltar a esta questão quando tratarmos dos Clubes de Gravura.

Na Europa, segundo ainda o historiador Argan, a submissão da arte às questões e conteúdos alheios à sua natureza redundou num fracasso. O realismo socialista não atingiu o objetivo de integração social da arte. Para Argan, também fracassou o formalismo praticado pelas correntes abstratas geométricas. O idealismo destas correntes tendo se refugiado e se alimentado da geometria pura, tendo absorvido os modos operativos da sociedade industrializada, distanciou-se do grande público.

Tanto a linha do realismo socialista quanto a do formalismo exigiram do espectador o conhecimento de códigos específicos. De um lado a familiarização com a ideologia socialista e do outro o pronto conhecimento de leis matemáticas e das leis gestálticas da forma. Isto afastou-lhes a possibilidade de integração real com as massas.

A saída da arte para este impasse, segundo ainda o historiador, seria a superação das formas criadas tanto pelo realismo socialista quanto pela tendência formalista: - retornar então à questão da arte como linguagem expressiva, on

de o potencial individual constituísse uma concepção de mundo mais rica. Ao homem moderno faltava a chance de dar significados à sua existência. Os modos operativos da sociedade industrial concebiam-no como uma peça de uma grande engrenagem que se tornava eficiente e produtiva através da pura racionalização. Nesta engrenagem não havia lugar para desvios, fatos não programados e subjetivismo. A arte abstrata expressiva vem, então, resgatar e possibilitar ao artista uma nova relação com a sociedade, onde o individual assume também a face do seu tempo histórico.

Essa linha da abstração expressiva recebeu denominações as mais variadas tais como: abstração expressionista, abstração lírica, expressionismo abstrato, abstracionismo expressivo, tachismo, arte informal. Este último termo utilizado pioneiramente por Michel Tapié⁴² aplicava-se à toda produção artística liberada dos procedimentos matemáticos e geométricos. Tornou-se o termo mais geral e de uso comum.

Todavia, como a terminologia arte abstrata, o termo "arte informal" também esbarrava na sua própria inadequação. Como tratar de uma arte "informal" se a forma é o elemento fundamental da percepção visual?

A difusão desta denominação relacionou-se, na verdade, ao ferrenho combate à forma geométrica que vinha assumindo a condição de forma artística por excelência. Uma identificava a outra prontamente.

Mesmo amplamente utilizado no meio artístico, foram muitos os artistas e críticos que resistiram ao emprego

da expressão arte "informal".

Mário Pedrosa, por exemplo, crítico de arte e defensor da arte geométrica nos meios brasileiros, salienta o equívoco e desaprova a terminologia afirmando:

Forma não quer dizer apenas a regular, a geométrica, a forte, no sentido gestaltiano. Mancha é, aliás, a primeira das formas que se vêem e que se estudam nas experiências perceptivas da Gestalt, pois mancha é o que de mais elementar e primeiro se destaca do fundo.⁴³

Kandinsky também reforça a importância das manchas coloridas nas percepções originárias. Comentando suas recordações infantis em Um Olhar sobre o Passado, explica como foi impressionado, por volta dos 3 anos de idade, por certas cores: "Eram as cores de diversos objetos, dos quais me recordo com muito menos nitidez do que as cores propriamente ditas"⁴⁴. O contorno dos objetos, sua forma apreendida através da estruturação da percepção segundo a ordem do conhecimento, se diluem no olhar de Kandinsky. Este prefere uma interiorização, uma relação com as formas baseada em suas sensações primeiras. As manchas coloridas provocaram no artista uma impressão fundamental.

A artista Fayga Ostrower, cuja obra é nosso objeto de estudo, não acolhe com simpatia a denominação "informal" para a sua produção artística. Ela considera mais preciso o termo "abstração lírica"; declara que o "informal não existe na arte" e explica:

A noção de forma é essencialmente a noção de ordenações significativas. O "formal" não se resume a áreas contornadas, nem estruturas que não possuam contornos nítidos passam a ser "informais". Estes adjetivos tão em voga hoje em dia, são to talmente equivocados, ainda mais quando usados como rótulos estilísticos. De acordo com tal visão, Gauguin, por exemplo, deveria ser considerado "formal" já que contornava tudo, e Bonnard "informal" já que nada contornava. Certamente, porém, não há menos rigor "formal" ou menos ordenação expressiva em Bonnard do que em Gauguin. Ainda, o Concretismo geométrico seria "formal" e a Arte Abstrata não geométrica "informal". Usados deste modo, os adjetivos são absurdos... é impossível existir expressividade em algo que seja informe, algo que não contenha algum tipo de ordenação⁴⁵.

As críticas ao termo "informal" procediam. Todavia a expressão "informal" e por extensão o "informalismo" vingaram a partir de 1951. Quando utilizadas estas denominações incluem as mais variadas experiências formais fundamentadas na intuição e na sensibilidade. Assim, compreende-se incluídas na "arte informal" as experiências tachistas francesas e as do expressionismo abstrato americano assim como os desdobramentos possíveis gerados por estes movimentos.

Na "arte informal" a pintura se propõe a superar-se como objeto pois o espaço pictórico identifica-se com a própria dimensão do ser. O artista "informal" busca a expressão e comunicação de algo que supere a presença sensível e concreta da obra. A liberdade formal facilita e propicia a comunicação direta de uma certa densidade interior.

Essa transcendência à objetividade da obra é apresentada por Etienne Souriau como a vocação exemplar da arte. Para o pensador, a verdadeira obra de arte possui simultaneamente quatro modos de existência, dentre os quais a transcendência representa o coroamento de sua função.⁴⁶

A obra é um corpo real no espaço, um suporte material, uma tela sobre a qual os pigmentos e a matéria são organizados. Neste nível dá-se sua existência física. Este suporte acolhe qualidades sensíveis que configuram uma aparência percebida pelos sentidos. Os sentidos testemunham o fenômeno que o quadro passa a revelar - trata-se da existência fenomenal. As qualidades sensíveis atuam no sentido de criar um universo onde a realidade sensível está representada ou evocada ou ainda onde se instaura uma nova realidade. Estamos diante da existência "coisal" da obra. Por último, há o nível da existência transcendente - plano em que se dá ao espectador uma revelação misteriosa, algo indefinido que, necessitando da presença física da obra ultrapassa no entanto a evidência desta presença. A indefinição de que trata Souriau como um dado constitutivo da realidade transcendente da obra é fruto das múltiplas relações possíveis permitidas pela obra enquanto um organismo dinâmico. Retomamos aqui a abertura da obra, problema estudado por Umberto Eco, do qual tratamos anteriormente. Enquanto "campo de possibilidades" a obra caminha para atingir e responder à exigência última da vocação da arte.

A "arte informal", enquanto protótipo de obra aberta, pretende garantir ao espectador um tipo de fruição rica cujo pressuposto repousa na sensibilização da inteligência. Não há univocidade na leitura da obra e em lugar de uma pré-ordenação segundo esquemas racionais, surge uma estruturação sujeita à ordem da vida. E haveria algo mais real que a própria ordem da vida?

Para Kandinsky, à arte não caberia somente tratar dos seus problemas mas fazer seus os problemas do homem. Seria uma transcendência a partir de uma profunda interiorização. Kandinsky almejava uma renovação do homem que subtendesse seu aperfeiçoamento material e espiritual. Inaugurando a abstração "informal", Kandinsky revelou o espaço pictórico como dimensão da vida, elegendo o lirismo como fonte desta revelação. Importa-lhe que a obra resulte como revelação da pulsação e da vida.

A questão da volta à sensibilidade, à subjetividade retorna nos fins dos anos quarenta, ganhando corpo em grandes metrópoles como Roma, Paris, Tóquio e Nova Iorque.

Dentro do universo da arte "informal" torna-se problemática qualquer tentativa de classificação de suas manifestações, sob o risco de que certos agrupamentos teóricos de tendências sejam pouco abrangentes frente à produção artística analisada. Seu processo de criação de tão rico, por certo, não cabe nos limites de quadros e sistemas conceituais. Na abstração "informal" testemunha-se uma liberdade com relação às formas, à cor, ao espaço, à matéria. A organização destes elementos emerge de uma ordem interna da obra.

Apesar da dificuldade em caracterizar esta segunda grande tendência da abstração, torna-se necessário para fins da abordagem da obra de Fayga Ostrower, que se conheça as experiências mais significativas realizadas dentro do quadro do "informalismo".

Numa abordagem muito geral e por isto mesmo imprecisa, Renato de Fusco, agrupa em três tendências básicas a produção da pintura abstrata "informal": pintura sígnica, matérica e de ação⁴⁷. O historiador, consciente da complexidade da abstração "informal" apressa-se em explicar, a justificar tal esquematização como "artifícios historiográficos" sem interesse em definir correntes com programas previstos. Isto seria contraditório à própria natureza da abstração expressiva, conforme enfatizamos anteriormente. Ainda mais quando podemos encontrar artistas que poderão ser incluídos nas três tendências simultaneamente. Este seria o caso de Pollock, por exemplo.

Aceitando-a como uma orientação na abordagem da pintura "informal", vamos considerar no presente texto a classificção de Renato de Fusco.

No caso da pintura sígnica, Wols (Wolfgang Schultze - Berlim, 1913/Paris, 1951) foi um artista que contribuiu para confirmá-la. Wols cria signos através de traços convulsivos, filiformes que se dispõem em superfícies granulosas. As manchas de cor funcionam como aglutinadoras da granulosidade criando ritmos. Wols destrói a cada momento a forma no intuito de exprimir a angústia que assume formas diferentemente em cada homem. Este é o motor de sua obra, um sentimento profundo que o mobilizou após a amarga experiência num campo durante a guerra.

De 1946 até sua morte em 1951, Wols lançou-se à investigação dos próprios meios da pintura. Sua atitude esta-

va em consonância com experiências de outras disciplinas que buscavam esclarecer os significados dos sinais que lhe eram próprios para efeito de elaboração de uma metodologia.

Além de Wols, o americano Mark Tobey (1890-1976) e o italiano Giuseppe Capogrossi (1900-1972) merecem destaque na poética dos signos.

Tobey cria também superfícies ásperas que acolhem microsígnos de semelhança formal. Seus significados são manifestados e sua distinção é percebida segundo o ritmo, a frequência e os intervalos em que os signos se apresentam. Tobey rearticula sempre os mesmos sinais. O resultado final do seu quadro revela um contato com a cultura oriental. Tobey encontrou nas teorias Zen, a harmonia de vida que perseguia.

Capogrossi, italiano, utiliza signos fortes, escuros, que nos remetem a símbolos primitivos. Sua estrutura é constante ainda que Capogrossi articule-os em diversas posições e diferentes dimensões constituindo uma espécie de série, única em cada obra.

Quanto à pintura matérica, destacamos artistas como Fautrier, Dubuffet, Burri, entre outros. Eles fazem da matéria a referência determinante da relação artista/fruidor da obra. Não se trata mais da matéria como elemento hostil a ser dominado mas a oportunidade de expansão do universo interior. A pintura matérica solicita de nós uma meditação sobre a energia da matéria, energia que para Bachelard "nutre a forma e projeta a cor"⁴⁸. A matéria pictórica exerce uma

ação sobre a imaginação e passa a constituir o gérme da criação da obra.

Jean Fautrier (1898-1964) pode ser considerado o artista precursor da pintura matérica. Intérprete da situação trágica vivida pela Europa, com a ocupação alemã na França, Fautrier comunica através de empastamentos a angústia de lutar pelo direito de existir. Ele recusa a forma. Recusa a cor articulando-a em tons acinzentados. Nada é efusivo em seus quadros. Sua obra se articula com o seu drama, e a matéria se afina à sua memória configurando uma narração. Em sua obra surge uma questão que é recorrente no movimento informalista - o recurso simultâneo à abstração e a referentes figurativos. São exemplos desta realidade a série Otages.

Para o artista Jean Dubuffet (1901) a linguagem também é matéria e é através dela que emerge a própria história do homem: é o regresso às coisas. Conforme declara Dora Vallier, "o espírito é destronado pela matéria que dele se vinga"⁴⁹.

Trata-se da exploração até as últimas consequências das possibilidades da matéria que aguçam e mobilizam a imaginação. Dubuffet afirmou: "Pintor, sou um explorador do mundo físico..."⁵⁰.

Dubuffet reabilita deste mundo físico elementos os mais comuns cuja presença é pouco captada enquanto estímulo à criação - a poeira, por exemplo. Diz ele:

As vozes da poeira, a alma da poeira me interessam muito mais que a flor, a árvore ou o cavalo, pois sinto que são mais estranhas. A poeira é um ser tão diferente de nós. E já em ausência de forma definida ... há quem gostaria de transformar-se em árvore, mas transformar-se em poeira - em algum ser contínuo - seria mais tentador. Que experiência!"⁵¹

Na pintura de ação como define De Fusco ou nas "poéticas do gesto" como quer Argan, encontramos artistas de peso como Hartung, Soulages, Kline e Pollock.

Hartung (Leipzig, 1904) através de gestos rápidos, impulsivos, deixa na tela clara, traços firmes, negros. O movimento do seu braço imprime no quadro a questão temporal. Para Hartung, o quadro "campo de possibilidades" é um lugar para a ação, ação que recusa a regularidade, ação comandada por uma motivação interior que dá origem a uma imagem organizada. Sua pintura substitui o toque do pincel pelo registro de gestos inéditos. O quadro finda por narrar os movimentos corporais do artista. Para os artistas deste grupo, a pintura tem sentido unicamente no seu próprio exercício que se dá na tela. A arte é um acontecimento concreto.

Desde os anos 20, Hartung vinha pesquisando a origem do signo. Confiando na casualidade, na intuição, Hartung chega a uma imagem ordenada. Para o historiador Argan, Hartung inverte o senso geral da sua época. Declara então: "Se para Mondrian o atuar dependia do conhecer, para Hartung o conhecer depende do atuar"⁵².

O artista Soulages (Rodez, 1919) também apresenta como Hartung um tratamento mo cromático. Com Soulages o pre

to ganha suntuosidade, a linha ganha forma, espessura sobre uma superfície clara, a atmosfera é dramática. Servindo-se de espátula, Soulages imprime tensões entre a sombra-linha e a luz-superfície. Tratando da pintura declarou certa vez Soulages: "a pintura não é uma arte gratuita, sobretudo um puro jogo de formas. É um processo que compromete o homem..."⁵³

Franz Kline (1910-1962) e Jackson Pollock (1912-1956) são dois artistas americanos que afirmam a independência estética de seu país em relação à Europa. Fazem suas pinturas convencidos de que a arte faz parte da esfera do inconsciente. São representantes típicos da tendência "informal" que o crítico Harold Rosenberg batizou de "action painting", em artigo de 1952 na revista Art News. Enquanto Kline trabalha macrosignos, Pollock utiliza micro-signos. O signo negro que resulta do ímpeto gestual de Kline vem carregado de furor. Sua imagem resulta ordenada, unitária.

Pollock, por sua vez, reduz a bidimensionalidade cubista a uma trama inexpugnável. Ele reprocessa a influência do automatismo surrealista misturando-o à mais pura bidimensionalidade legada por Mondrian e parte para um corpo a corpo com a tela, numa verdadeira descarga de energias. Inova na escolha dos materiais e na manipulação das tintas e afirma: "Prefiro os bastões, colheres de pedreiro, facas e espalhar tinta fluida ou um pesado empaste feito de areia, vidro moído e mais outras matérias estranhas"⁵⁴. Pollock introduz esmaltes opacos e verniz de alumínio. Da própria lata ou tubo ele pinga a tinta sobre a tela que permanece durante o trabalho, em repouso no chão. No ato de pintar, ele permane-

ce dentro dos limites do quadro, espaço de sua afirmação pessoal. Cria um emaranhado que, nascido da casualidade, configura a intenção expressiva de Pollock que não prescinde de uma seleção e organização dos elementos da obra. E o artista explica sua dinâmica: "Quando estou pintando, tenho uma idéia geral do que estou fazendo. Posso controlar o fluxo da pintura: não há acidentes, assim como não há começo nem fim"⁵⁵.

Para Pollock o seu trabalho vai se realizando exigindo a cada etapa reorientação dos seus gestos. Subjaz a ele uma estrutura que se expande segundo os sinais liberados pela intuição. Ele "confere uma regra ao acaso"⁵⁶.

A arte "informal", matérica, sígnica ou gestual, recupera a relação orgânica do criador com a obra que passa a ser um sinal da existência do artista. Sua realidade é a existência. A pintura "informal" destruiu mais radicalmente certos códigos da pintura ocidental, num processo de transformação desencadeado por alguns artistas desde fins do séc XIX. Radicalmente também expandiu a pintura ao incorporar materiais "desacreditados" explorando-lhes sua esteticidade intrínseca, ao introduzir no vocabulário pictórico novos signos, ao registrar na tela a energia do gesto enquanto impulso interior. Parece-nos que a autonomia da obra de arte, questão básica para a conquista da modernidade, encontra sua plenitude nos desdobramentos da abstração "informal" universo no qual se darão as experiências da artista brasileira Fayga Ostrower.

N O T A S

- 1 - Peinture et Société, Paris: Ed Den el, 1977.
- 2 - Idem, obra citada, p. 143.
- 3 - FRANCASTEL, Pierre. Études de Sociologie de l'art, Paris: Den el/Gonthia, 1970.
- 4 - El Arte Moderno, Valencia: Fernando Torres Editor, 1983, p. 89.
- 5 - Études de Sociologie de l'art. Obra citada, p. 126.
- 6 - ARGAN, Giulio Carlo. Arte e Crítica de Arte. Lisboa: Editorial Estampa, 1988, p. 61.
- 7 - Études de Sociologie de l'art. Obra citada, p. 229.
- 8 - Carta de Van Gogh ao irmão Theo, Artes sem data. In : CHIPP, H.B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1988, p. 31.
- 9 - Idem, obra citada, p. 31.
- 10 - ARGAN, Giulio Carlo. El Arte Moderno. Obra citada, p.161.
- 11 - Idem, obra citada, p. 161.

- 12 - Carta de Van Gogh à Emile Schuffenecker. In: Teorias da Arte Moderna, obra citada, p. 56.
- 13 - FRANCASTEL, Pierre. Peinture et Société. Obra citada, p. 221.
- 14 - Teorias da Arte Moderna. Obra citada, p. 224.
- 15 - FRANCASTEL, Pierre. Peinture et Société, p. 297.
- 16 - Pintura Futurista: manifesto técnico 11/4/1910. In: Teorias da Arte Moderna. Obra citada, p. 295.
- 17 - Fundação e manifesto do futurismo-1908. In: Teorias da Arte Moderna, obra citada, p. 288.
- 18 - Pintura Futurista manifesto técnico-1910. In: Teorias da Arte Moderna, obra citada, p. 295.
NA. Este manifesto    assinado por Boccioni, Carr  , Russolo, Bala, Severini.
- 19 - Etapas da Arte Contemporânea. São Paulo: Nobel, 1985, p. 114.
- 20 - A Arte Abstrata, São Paulo: Martins Fontes, 1980, p.10.
- 21 - El Arte Moderno - 1770-1970, obra citada, Tomo II, p.536.

- 22 - MALEVITCH, Kasimir. Suprematismo. In: Teorias da Arte Moderna, p. 349.
- 23 - NA. Em 1909, Picabia pintara uma aquarela abstrata. Antes dele (segundo a nota 26 da pág.43 da tese de Maria Luiza Fallabella: O desprestígio da Mimesis na pintura do início do séc XX - IFCS - UFRJ), um artista lituano Tchurlianis pintara em 1906/1907 um quadro abstrato que só foi tornado público numa exposição em 1911. O fato importante a destacar, no entanto, é que numa seqüência de experiências e questionamentos, os movimentos artísticos do início do século propiciaram o surgimento da arte abstrata. Quase que simultaneamente as experiências abstratas foram tendo lugar: Delaunay (1911); Franz Marc e August Marck (1913); Malevitch (1913); Mondrian (1913); Sophie Taueber e Arp (1916).
- 24 - Arte e Crítica de Arte, obra citada, p. 28.
- 25 - Que significa a arte abstrata para mim. In: Teorias da Arte Moderna - obra citada, p. 566.
- 26 - Arte Plástica e Arte Pura - 1937. In: Teorias da Arte Moderna - obra citada, p. 359.
- 27 - Teorias da Arte Moderna, obra citada, p. 332.

- 28 - Revolução da Arte Moderna - tradução de Mário Henrique Leiria. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1980, p.31.
- 29 - Mirada del passado - In: Hess, Walter. Documentos por la comprensión del arte moderno. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967, p. 110.
- 30 - Arte Plástica e Arte Pura. In: Teorias da Arte Moderna, obra citada, p. 364.
- 31 - ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1971, p. 47.
- 32 - Idem obra citada, p. 172.
- 33 - Idem obra citada, p. 40.
- 34 - "La nouva sensibilita musicale". In: Obra Aberta, obra citada, p. 41.
- 35 - Idem obra citada, p. 56.
- 36 - História da Arte Contemporânea. Lisboa: Editorial Presença, 1988, p. 125.
- 37 - Suprematismo - In: Chipp, H.B. Teorias da Arte Moderna, obra citada, p. 347.
- 38 - Idem, obra citada, p. 350.

- 39 - FUSCO, Renato de, obra citada, p. 276.
- 40 - Etapas da Arte Contemporânea. Obra citada, p. 183.
- 41 - El Arte Moderno. Obra citada, p. 633.
- 42 - NA. O termo foi usado num comentário crítico sobre a obra do artista Camille Bryen. Michel Tapié foi também o crítico que, em março de 1951, apresentou a primeira exposição de conjunto da pintura "informal" realizada em Paris sob o título: "Vehémenes Confrontées". Expunham seus trabalhos nessa exposição os artistas: Pollock, Russel, Kooning, Capogrossi, Riopelle, Mathieu, Wols, Bryen e Hartung.
- 43 - Mundo, Homem, Arte em Crise, São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 34.
- 44 - VALLIER, Dora. A Arte Abstrata. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1980, p. 47.
- 45 - Acasos e Criação Artística. Rio de Janeiro: Campus, 1990, p. 63.
- 46 - La Correspondencia de las Artes. México/Buenos Aires; Fondo de Cultura Economica, 1965, p. 57.
- 47 - História da Arte Contemporânea, obra citada, p. 65.

- 48 - O direito de sonhar. São Paulo: DIFEL, 1986, p. 29.
- 49 - A Arte Abstrata. Obra citada, p. 221.
- 50 - Empreintes, 1957. In: Teorias da Arte Moderna, obra citada, p. 620.
- 51 - Idem obra citada, p. 619.
- 52 - El Arte Moderno. Obra citada, p. 635.
- 53 - BRION, Marcel citação In: Art Abstrait, Paris: Editions Albin Michel, 1956, p. 205.
- 54 - Três declarações In: Teorias da Arte Moderna, obra citada, p. 556.
- 55 - Idem, obra citada, p. 556.
- 56 - FUSCO, Renato de. Obra citada, p. 77.
- * ARGAN, Giulio. Arte e Crítica de Arte, obra citada, p.74.

3. A MODERNIDADE EM FAYGA OSTROWER

3.1 - Da Figuração à Abstração

A artista Fayga Ostrower, muito embora tenha iniciado sua carreira desenvolvendo uma arte figurativa, optou posteriormente pela abstração, numa liberdade de tratamento plástico que se afina ao da chamada arte "informal". O estudo e a avaliação precisa de sua gravura ficam enriquecidos quando volvemos nosso olhar para os primeiros momentos de sua produção artística. Ainda que o gosto pela arte e pelo desenho tenha-lhe surgido desde cedo, só adulta é que a artista desenvolveu um fazer sistemático.

Fayga nasceu em Lodz, na Polônia, no dia 14 de setembro de 1920. Polonesa de nascimento, naturalizada brasileira, a artista passou sua primeira infância na Alemanha, em Wuppertal, na zona de Ruhr. Fugindo do poder nazista, a família escapa para a Bélgica, no final de 1933, onde conseguiu documentação para emigrar para o Brasil, o que aconteceu em 1934.

De origem pobre, Fayga experimentou uma vida difícil. Aqui no Brasil a família se estabeleceu em Nilópolis, município distante da cidade do Rio, onde passaram muitas privações. Fayga tentou estudar mas as dificuldades foram tantas que, aos treze anos decidiu trabalhar. Isto significava para uma adolescente uma carga de trabalho pesada que lhe exigia levantar às 5 horas da manhã e retornar ao lar passadas nove horas. Começou executando pequenas tarefas em um es

critério, tarefas simples. No entanto, por dominar a língua alemã e a francesa conquistou paulatinamente melhores postos. Iniciou-se em datilografia e finalmente atingiu o cargo de secretária do Presidente da General Electric, traçando uma carreira invejável.

Apesar das atividades de secretariado, Fayga nutria um desejo pela arte objetivado numa dedicação silenciosa ao desenho. Não frequentou nenhuma escola de arte até que, aos dezoito anos, inscreveu-se na Sociedade de Belas Artes, à Rua do Lavradio, na Lapa. Nesta instituição Fayga ia pelo menos três vezes por semana após o trabalho no escritório. Desenhava modelo vivo.

Até então, seu interesse concentrava-se no desenho. Algum tempo depois, Fayga começou a interessar-se por gravura, cujo primeiro contato realizou-se através de livros. Tendo ganho goivas de um amigo, Fayga, de forma autodidata, experimentou a gravura em linóleo de pequeno formato. Enfrentou dificuldades nas questões de ordem técnica que o meio oferecia. Pôde superá-las com a ajuda do gravador austríaco Axel Leskoscheck que conheceu por volta de 1943. Sua orientação permitiu à artista um desembaraço que a motivou para a ilustração do livro "O Cortiço", de Aluizio de Azevedo.

As razões que a levaram a ilustrá-lo ligavam-se não só ao fascínio pela gravura mas surgiram motivadas pela experiência pessoal da artista. O realismo com o qual Aluizio de Azevedo tratou a questão das habitações coletivas no Rio, na passagem do século, contribuiu, segundo Fayga, para

desfazer a visão distorcida do Brasil que a artista alimenta ra:

Quando cheguei aqui, - diz Fayga - ainda criança, tinha certas fantasias a respeito do Brasil - achava que era uma terra extremamente exótica, que a gente passava a vida na praia, com escravos abanando o tempo todo e comendo frutas exóticas"¹.

O livro "O Cortiço" assumiu importância relevante permitindo à jovem imigrante formar uma consciência mais realista da vida na cidade em que se estabelecera com a família. Ao cabo da leitura, relembra Fayga: "Ai pensei. Mas é isso mesmo, é isso que é o Brasil, é isso que estou vivendo"².

Na ilustração do livro a artista trabalhou durante o ano de 1944 embora não a tenha tornado pública. Isto só aconteceria quatro anos depois quando Thomás Santa Rosa recomenda Fayga a um editor, Valverde. Entusiasmado com a qualidade das seis ilustrações, este editor lança em 1948 uma edição de luxo do "Cortiço" incluindo o trabalho de Fayga.

Em 1946, surgiu a possibilidade de frequentar o curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, no Rio. Durante seis meses, em horário integral, Fayga dedicou-se ao aprofundamento técnico, ao aprimoramento de sua formação artística. Este curso foi um marco decisivo na opção de Fayga por uma carreira artística. No início das aulas, a artista tentava abandonar temporariamente seu emprego de secretária. No entanto identificou-se e dedicou-se de tal forma à gravura que falou-lhe mais forte a decisão de trilhar uma vida de artista profissional.

Na Fundação Getúlio Vargas, Fayga foi aluna de Carlos Oswald, Axel Leskoschek, Hanna Levy e Santa Rosa.

Numa fase inicial, os rumos de seu trabalho foram naturalmente marcados pelo testemunho artístico de seus mestres.

Carlos Oswald (1882-1971) fôra o pioneiro na introdução da gravura artística, no Brasil. Seus trabalhos resultam de uma compreensão e apreensão acadêmica do espaço da gravura. Conjugou à sua formação clássica lições do Impressionismo. Sua obra se insere no quadro da arte figurativa.

O ponto de partida de Fayga segue também uma linha de figuração naturalista. Sobre as influências inicialmente aproveitadas por ela, declara: "Tive que começar em algum ponto e este ponto, embora eu não cursasse a Escola de Belas Artes, havia de ser mais ou menos acadêmico"³.

Embora Fayga buscasse registrar os problemas sociais numa linha expressionista, sua gravura recebia um tratamento bastante naturalista. Aos poucos surgiram transformações conforme declara a artista:

Porém, a própria temática de meus trabalhos e a intensidade emocional que a propunham, logo em seguida me impeliram para uma maior adequação formal. Por isso, o caminho se tornou francamente expressionista, com uma forte influência, inclusive do expressionismo alemão. Essa tendência caracteriza os meus trabalhos até 1951"⁴.

Na verdade, o trabalho de Fayga, por razões de ordem pessoal e do contexto no qual se davam as experiências artísticas de então, estava em perfeita consonância com a produção de arte brasileira da geração do pós-guerra.

Sua condição de emigrante e a procedência de uma família pobre justificam provavelmente o envolvimento de Fayga com as causas sociais permeando-lhe uma visão de mundo humanista.

Além disso, desde os anos 30, a preocupação social marcara com intensidade a pintura e a gravura brasileiras. E, na raiz da formação dos artistas que valorizaram esta via, estava a influência das realizações dos expressionistas alemães. Esta influência era absorvida num sentido de um expressionismo mais universal como em Segall, através da temática da miséria coletiva do pós-guerra ou uma influência onde identificavam-se referências espaciais mais precisas, de cunho francamente nacional como em Portinari.

Concretamente, a linguagem expressionista, próxima da órbita do questionamento social, confundia-se com o conceito de modernismo.

No Brasil, as sementes de uma visão menos europeizante, vinculada às coisas da terra, haviam sido lançadas pelo movimento modernista de 1922, em São Paulo. Se num primeiro momento os artistas saídos deste movimento preocuparam-se mais com a renovação da linguagem plástica, as gerações dos anos trinta e quarenta buscariam configurar suas obras com um acento nacionalista. O próprio Mário de Andrade, figura de importância incontestável no desenrolar da "Semana de 22", posteriormente, em 1942, fez uma revisão do movimento modernista, exortando os artistas a uma participação efetiva no seu momento. Desta forma, para Mário de Andrade, seria praticada a verdadeira arte, "expressão interessada da sociedade".

Di Cavalcanti destacou-se nesta linha de uma arte comprometida com o social. Em 1948, numa retrospectiva sobre sua obra, propunha o debate e a discussão sobre a integração social do artista. Clamava por um caminho de personalização cultural da arte brasileira.

A posição de Di expressava a preocupação de muitos artistas. No seu caso, tal ênfase era reforçada por uma vinculação clara à esquerda e uma militância partidária. Nos anos 20, Di fizera uma opção radical filiando-se ao partido comunista onde teve efêmera passagem.

É preciso salientar, no entanto, que nos anos imediatamente posteriores à guerra, considerando-se o papel que os comunistas de vários países desempenharam na luta de libertação contra o nazi-fascismo, a ideologia marxista conseguiu atrair e reunir a maior parte das forças mais vivas da cultura internacional em todos os domínios. Além disso, o partido comunista era o único a apresentar uma política cultural.

Neste clima, formaram-se em muitos países, grupos de artistas que se engajaram num intenso debate político-cultural a fim de mobilizar, através de sua arte, a opinião pública em torno dos problemas sociais. Surgiram verdadeiras linhas nacionais que revelaram estes problemas através de uma abordagem expressionista.

No quadro da arte brasileira, a partir dos anos trinta, as idéias socialistas estiveram no bojo das opções estéticas de nossos artistas mais atuantes.

Dentro deste contexto artístico, de busca de uma identidade cultural brasileira dá-se o início da formação de Fayga Ostrower.

Seus mestres, Santa Rosa e Axel Leskosckeck trabalhavam numa linha de comprometimento com a realidade social o que, certamente, estimulou Fayga a também preocupar-se em desvelar o drama humano diário.

Ambos eram ilustradores, o primeiro tendo sido o pioneiro do gênero em nosso meio⁵. Leskosckeck, austríaco, aqui permaneceu de 1940 a 1948 tendo fugido dos horrores e da perseguição nazista. Dedicou-se à ilustrações de pequeno tamanho, cujas cenas melancólicas e obscuras do cotidiano brasileiro eram formalmente exploradas numa fusão de expressionismo e realismo.

Muito mais que os rudimentos da xilogravura, técnica que explorava com maestria, Leskosckeck marcou profundamente seus alunos, como Fayga, com uma visão profundamente humanista.

Segundo Fayga,

Leskosckeck era uma pessoa extraordinária, tinha a capacidade de não impor a sua solução artística. Era um excelente técnico e um grande ilustrador, capaz de captar o clima mental de uma cena ou de uma narrativa, o que fazia de maneira brilhante. Como professor, levava os alunos a participarem da crítica de seu próprio trabalho. Esta é das melhores coisas que pode haver no ensino. Sua metodologia era simples e eficaz: dava informações técnicas, ao mesmo tempo que incentivava o jovem a compreender e avaliar aquilo que estava fazendo. Na época era o único professor moderno e, por isso, foi muito procurado⁶.

Leskosckeck, Santa Rosa e outros artistas como Lívio Abramo, contribuíram com a qualidade de seus trabalhos

de ilustração para uma valorização deste gênero, até então considerado "arte inferior".

Fayga, com mestres de tamanha experiência no gênero, sentiu-se encorajada e inclinada à aplicação da gravura em ilustrações de textos. Fizera como já vimos a primeira experiência em 1944 com "O Cortiço". Não por coincidência mas seguindo uma opção de artista preocupada com questões sociais escolheu para ilustrar uma literatura que propiciasse tal abordagem. Utilizou-se da gravura em linóleo para criar em 1945 imagens para "Histórias Incompletas", de Graciliano Ramos (4 gravuras); "Deus lhe pague", de Joraci Camargo (7 gravuras); "Fontamara" de Ignazio Silone (8 gravuras).

A obra de Fayga foi-se inserindo numa temática que acompanhou o florescimento da gravura artística no Brasil.

As questões sociais, as questões do drama humano encontravam um eco profundo e uma atenção especial dos gravadores brasileiros, desde o grande mestre Oswaldo Goeldi, nos anos trinta, até os artistas dos Clubes de Gravura nos anos cinquenta⁷.

As influências do Expressionismo alemão atingiram os pintores brasileiros. Mais precisamente elas foram decisivas para os rumos de nossa gravura.

Quanto à Fayga, ela nutria uma profunda admiração pela artista alemã Käthe Kolwitz, cujas gravuras circulavam entre grupos de refugiados da guerra, aqui no Brasil. Fayga sentiu uma "paixão instantânea" ao defrontar-se com os trabalhos daquela artista. Ligou-se à gravura como meio expressivo acentuando a carga emocional em seu próprio trabalho.

Aqui no Brasil, em São Paulo, foi realizada, em 1933, uma exposição dos trabalhos de Käthe Kolwitz no Clube dos Artistas Modernos.

No Rio Grande do Sul, devido à colonização alemã que propiciou a publicação de algumas obras desta artista, seu trabalho foi referencial certo junto aos Clubes de Gravura.

É importante ressaltar que, pelo seu caráter universal, a gravura de Käthe esteve presente e gerou influências junto também à gravura política chinesa.

Sua obra revela-nos uma mulher aflita com o proletariado. A tragédia humana por ela desnudada evoca em nós as mais profundas emoções. São claras suas intenções sociais mas estas não sacrificam a qualidade artística de sua gravura, não reduzem seu caráter expressivo. Na verdade, a obra de Käthe Kolwitz superou o momento histórico que a propiciou.

Ao contrário, os Clubes de Gravura, no sul do país, na busca da arte como instrumento de cultura e de defesa de nossas tradições, foram tomados por um certo dogmatismo. Este dogmatismo determinou uma preocupação maior de seus artistas pelo caráter ilustrativo e literário dos trabalhos em detrimento de uma expressão individual.

Fayga como Käthe Kolwitz, em nenhum momento de sua fase figurativa expressionista sacrificou as soluções formais ao tema. Ela sempre impôs a seus trabalhos, uma forma de articular os elementos plásticos o que já apontava a prioridade da expressão individual.

A este respeito declarou Santa Rosá, seu mestre: A artista chega a "uma tal liberdade formal que as suas figuras encantam mais pelo autêntico ritmo de linhas puras do que pela significação dos temas que se propôs representar"⁷.

É o que podemos observar na gravura de 1948, Floresta, (fig. 2) motivo várias vezes retomado pela artista, onde se destacam aos nossos olhos o jogo de direções dos galhos das árvores. A composição toma o espaço da gravura, orientando o observador no sentido de um mergulho profundo pelo caminho que lhe é aberto. Mais que o contorno da copa de suas árvores, importa o contraste dos troncos verticais com pequenas zonas escurecidas. A vida nesta floresta é percebida pelo jogo dramático das diagonais que quebram a serena disposição de algumas árvores. Movimentos rápidos e curtos do instrumento sobre o metal facilitam a apreensão deste espaço, que é floresta também.

Também na Maternidade de 1952, (fig. 3) destacam-se muito mais os ritmos circulares aos quais Fayga submete a composição. Esta solução aprofunda significações da vida, perpetuando a forma celular, trazendo um sentido de continuidade e de dependência na relação mãe-filho. É o desenvolvimento das formas que permite a apreensão do sentido profundo e primeiro da maternidade.

Tanto nesta primeira fase quanto na que se segue - a abstração informal - Fayga trilhou um caminho muito pessoal. A adesão à figura e à temáticas sociais não descambou para uma militância panfletária, nesta fase inicial. Por outro

Fig.2 - Floresta, 1948.
Água-forte em preto sobre
papel Rives, 22 x 16 cm.



Fig.3 - Maternidade, 1952.
Água-forte em preto sobre pa-
pel Rives, 17 x 12 cm.

lado, nos anos sessenta - período de surto da gravura abstrata brasileira - encaminhou seu trabalho numa via mais poética e musical.

Esta independência do trabalho de Fayga, foi assinalada pelo crítico Antonio Bento, em 1968. Em suas palavras distingue, no campo da abstração em gravura, duas escolas ou tendências diversas: a de Fayga Ostrower e a do grupo formado no atelier do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro⁸. O crítico justifica sua declaração: "Enquanto Fayga confere prioridade à expressão e ao lirismo, os outros procuram dar preeminência aos valores técnicos, à matéria e à virtuosidade".⁹

Embora nosso objeto de estudo seja a fase abstrata da gravura de Fayga, sua fase figurativa apresenta uma forte tendência na articulação de soluções essencialmente plásticas como se observou na Maternidade ou Floresta anteriormente destacadas. Esta tendência anunciava o caminho posterior à abstração.

Até 1950, como já foi dito acima, o trabalho da artista pautou-se pela exploração de uma visão expressionista da realidade. No entanto, de 1950 a 1953, segundo a própria Fayga, ainda trabalhando dentro das propostas figurativas, sua obra apresenta uma preocupação abstracionista nas formas orgânicas.

Em setembro de 1950, numa exposição individual no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, Fayga começou a ser olhada, por alguns, como alguém que abandonava "nossas coisas" em busca de um "decorativismo não-representa-

tivo". Quirino Campofiorito, por demais preso a uma figuração realista, julgava os trabalhos da artista segundo uma relação arte/vida onde a primeira fosse representação ou ilustração da segunda. Identificando o tema da maternidade como um dos preferidos de Fayga, escreveu o crítico:

A artista desejando ressaltar por demais o valor abstracionista das linhas, das formas e da própria unidade das formas e das linhas, ou seja a composição, faz desaparecer a expressão do drama representado (o sentimento maternal, a adoração da mulher pelo fruto do seu amor, a vigilância pelo pequenino ser vindo ao mundo... a perpetuação da espécie) para que o formulário plástico se torne linguagem estéril, finalidade em si, em vez de ser o que realmente é, apenas o meio.

Segue o crítico declarando:

Consideramos Fayga oscilando entre as duas atitudes, contra e a favor do figurativismo artístico, perigosamente inclinada a negar a presença da vida em sua arte, seduzida pelo canto mavioso do abstracionismo ornamental.¹⁰

A crítica de Campofiorito, a pretexto de uma análise e avaliação dos caminhos de Fayga, pretende marcar uma resistência ao abstracionismo que, através das realizações de artistas estrangeiros, ganhara espaço nas exposições dos museus de arte moderna criados no Rio e em São Paulo, no final dos anos 40.

Campofiorito e muitos outros encarnam o crítico preocupado com a utilidade da arte, reduzindo no entanto, o compromisso da arte com o conteúdo representacional.

Como se teve oportunidade de observar anteriormente, os anos 30 e 40 garantiram no seio da intelectualidade

brasileira a hegemonia das preocupações de ordem social propagadas pelos grupos de esquerda.

Surge o debate polêmico que vai caracterizar o final dos anos 40 e início da década de 50, debate este fundamentado muito mais em questões ético-políticas do que estético-formais.

Quanto à Fayga, esta não seguia simplesmente um modismo como o crítico pretendeu compreender. Não foi seduzida por um "canto mavioso" e quem sabe, como reza a tradição, traiçoeiro. Não houve uma mudança formal em seu trabalho por uma conveniência exterior a ele. Ao contrário, num processo de pesquisa incessante, a artista chegou à abstração como um caminho que se ajustou a sua necessidade de compreensão do mundo. Em 1952, quando realizava uma composição figurativa, "Os Retirantes" (fig.4), Fayga percebeu-se num impasse. Importavam-lhe mais os planos, as linhas, o ritmo. As questões formais da composição mobilizavam a artista. A própria Fayga comentou este impasse:

certas coisas eu achava que a arte não dava mais para fazer ... não dava mais para fazer comentários estéticos sobre certos problemas, era outro tipo de comentário, era outro tipo de ação que seria necessária".¹¹

Subjaz à declaração da artista, a questão ligada à proposta moderna da especificidade dos meios e fins da arte. A autonomia da obra galgada em diferentes planos desde os fins do séc. XIX, através da determinação de artistas como Cézanne, Van Gogh e Gauguin e das experiências dos movimentos



Fig.4 - Os Retirantes, 1952. Linóleo
em preto sobre papel de arroz,
23 x 24 cm.

artísticos das duas primeiras décadas deste século que examinamos, surgia agora também para Fayga como uma condição da criação artística.

Atingir esta autonomia implicava afastar-se do código múltiplo que servira à arte até então. Este código conjugava a narração, o simbolismo em diferentes contextos, regras fixas de proporção para orientar a composição, cores exploradas segundo leis da ótica e da observação empírica. A arte se prestava a múltiplos níveis de leitura encontrando fora dos limites da obra sua justificação maior.

Neste sentido é que se desenvolve a crítica de Campofiorito. Cobrando de Fayga, uma arte de comprometimento social acima de tudo, dela requer uma obra cuja eficácia se situe, por exemplo, na sua adesão à causa maior da maternidade. Cobra-lhe a revelação de uma mensagem, um "comentário literário" sobre a maternidade. Dimensiona a obra a partir de uma avaliação moral do seu efeito.

No entanto, as experiências da arte moderna que geraram a abstração, converteram a arte em fato do conhecimento: as formas visuais por si sós proporcionam o conhecimento da realidade. Estas formas possuem um código de existência próprio. Assim, o ato formativo subtende o conhecimento da realidade e da natureza. O conteúdo da obra fixa-se no seu próprio formar. Os elementos configuradores da obra independentes do tema, assumem um caráter expressivo. Este o verdadeiro conteúdo da obra.

O impacto da abstração é vivido justamente em de

corrência de uma comunicação que se estabelece no nível plástico.

Recordemos que o embate figuração/abstração vivido no mundo europeu, desde o início do século XX, aqui no Brasil orientou e fomentou debates polêmicos organizados pela intelectualidade.

O final dos anos 40, tido como "um divisor de águas"¹², fecha o ciclo realista da arte brasileira. Iniciam-se as primeiras tentativas de uma arte abstrata.

Figura importante desta geração, Fayga Ostrower ingressa na lista dos artistas que se afinavam a uma renovação da linguagem plástica brasileira, ainda que sofresse uma oposição cerrada dos gravadores.

A passagem de Fayga para a abstração resultou da conjugação de um processo pessoal de pesquisa com influências geradas a partir do contato com obras expostas nos novos espaços, os museus e as bienais.

A superação do impasse a que chegara em 1952 deu-se através do conhecimento de reproduções da obra de Cézanne (Cézanne's Composition de Erle Loran, editado pela livraria Kosmos). Foi-lhe fundamental o confronto com as lições do mestre francês.

^ Sua visão de espaço e a problemática da forma que levanta foram uma revelação tão grande para mim que tudo o que até então imaginava se transformou.¹³

A consistência de sua opção fortaleceu seus ideais artísticos. Fayga não arrefeceu seu ânimo nem diante da crítica intransigente de Oswaldo Goeldi. Perplexo diante das novas articulações formais exploradas pela artista, condenou-a por abandono às causas humanas.

Hoje, pode-se lamentar que Goeldi, figura exponencial da gravura brasileira, não tenha vivido para testemunhar a força e a densidade poética da obra abstrata de Fayga Ostrower.

3.2 -Influências Geradoras da Postura de Fayga

3.2.2- O Expressionismo alemão e Käthe Kolwitz

As influências do Expressionismo alemão, através de seu humanismo idealista, estendem-se aos artistas brasileiros dos anos 30 e 40. As obras desta época acabam por traçar uma verdadeira biografia do povo, seus sofrimentos, suas lutas, seus costumes.

Na gravura brasileira observa-se a apropriação clara da estética expressionista. Fayga em sua fase inicial até os anos 50 encaminhou sua gravura dentro da via expressionista.

Na Europa, as primeiras manifestações desta tendência da arte moderna deram-se em 1905, ligadas às influências de artistas como Van Gogh e Edward Munch e relacionadas também com experiências fovistas. Naquele ano, um grupo de artistas organizou-se em Dresden, na Alemanha, autodenominando-se Die Brücke (A Ponte)¹⁴. Este título pretendia traduzir a simbólica relação visível-invisível a ser estabelecida pelos artistas.

O ponto de partida de sua proposta surgira da reação ao movimento impressionista. Os artistas centraram sua visão do mundo real no espírito, sustentando a prioridade do sujeito no embate com o mundo. A propósito ressalta Roger Cardinal: "o impulso da arte expressionista origina-se de um compromisso com o primado da verdade individual, pois encara a subjetividade como comprovação daquilo que é mais real".¹⁵

Os expressionistas rejeitavam a primazia da percepção ótica do Impressionismo, alegando a urgência da edificação de um olhar que pudesse atravessar a superfície do mundo. Este olhar, orientando-se pelos dados existenciais dos artistas, atingiria a essência do ser numa operação distante de uma pura racionalização, mergulhada numa intensidade emocional.

Herdeiros de uma tradição idealista e romântica da pintura alemã da segunda metade do séc. XIX, desenvolveram os expressionistas uma arte cujo empenhamento social e político visava claramente a emancipação do homem, justificando finalmente a arte.

Além do grupo "A Ponte" (1905/1913) o Expressionismo desdobrou-se em outros grupos entre os quais Der Blaue Reiter, "O Cavaleiro Azul" (1911/1914) do qual fez parte Vassily Kandinsky, artista cujas influências serão absorvidas nos anos 50 pela vertente da abstração "informal" da qual faz parte a artista Fayga Ostrower.

Die Brücke, "A Ponte", interessa-nos, em especial, pelo fato de ter resgatado a gravura como principal meio expressivo. Profundamente ligada à tradição figurativa alemã, a gravura, neste movimento, atendeu à conjugação das necessidades de expressão e comunicação de sua arte. Por um lado, a tradição popular da gravura possibilitava a extensão da arte a um número maior de pessoas principalmente a gente simples e pobre. Por outro lado, a gravura se prestava também à necessidade do ar-

tista expressionista do embate com a matéria. Sob esse prisma, o expressionismo distanciou-se do tratamento tradicional dado às gravuras.

Enquanto nas gravuras originais alemãs do século XV havia um esforço para neutralizar a ação da matriz-madeira na produção das estampas, modernamente, os artistas do Die Brücke enfatizavam a presença desta matéria, evidenciando as marcas das fibras da madeira. Há uma valorização do gesto criativo em sua dimensão física. A criação é o fazer, não há um "a priori", e esta inclui a batalha que o artista trava para moldar a matéria.

Na observação de Argan, o retorno à obra gráfica relaciona-se à resistência do artista à toda a mecanização ingrata do mundo industrial. Segundo o historiador,

a arte não está em relação com a cultura especulativa ou intelectual das classes dirigentes mas com a cultura prático-operativa das classes trabalhadoras. Se a arte realiza a aspiração criativa do trabalho humano, ainda se distingue com maior razão do trabalho mecânico que depende da racionalidade ou da lógica da cultura.

Segue ainda afirmando Argan:

em outros termos, se o trabalho industrial obedece às leis racionais, o trabalho do artista como momento supremo da cultura do povo é necessariamente não racional... nasce da experiência de uma larga "praxis" que acaba por traduzir-se em atitude moral.¹⁶

A presença do artista neste fazer - luta criativa com a matéria - leva os artistas alemães a retomarem a produção da "gravura original" onde o artista, ao contrário de

um técnico reproduzidor de imagens alheias, assume a própria criação formal.

Desde o séc. XVI até o final do séc. XIX a gravura fora encarada mais como técnica de reprodução.¹⁷ Rembrandt (séc.XVII) e Goya (séc.XVIII) constituem sob esse ponto de vista, valiosas exceções. Ambos atingiram uma força de expressão que lhes permitiu transcender os aspectos meramente técnicos da gravura.

No Brasil, os pioneiros da xilogravura, Goeldi e Lívio Abramo, produzem dentro da concepção legada pelos expressionistas da gravura atística onde artista e matéria se ajustam e se integram. Não se oculta a história do trabalho, a história da luta contra a matéria. A "gravura original" marca sua presença no Brasil pela via expressionista.

A geração de Fayga Ostrower, consciente do valor dos pioneiros segue-lhes a lição. Como os expressionistas do Die Brücke a repelir a tradição como autoridade para o seu fazer, Goeldi, figura máxima da xilogravura brasileira, envolve-se também num anti-historicismo ao declarar:

O artista, a meu ver, tem que descobrir por si mesmo tudo o que servirá a sua expressão, porque essa necessidade de expressão é o que o fará descobrir os valores da gravura, e tudo o que vier de fora ou é desnecessário ou é prejudicial.¹⁸

Para o artista, a experiência é o filtro do fazer artístico. Ela envolve todo o ser, todo o corpo do artista. No seu fazer o homem se encontra e se refaz.

Esta concepção de um fazer que por sua natureza criativa enriquece o ser humano e em cadeia atinge seus semelhantes, permanece na artista Fayga Ostrower. É o dado assimilado da estética expressionista.

Certa vez, escrevendo a propósito da criação, declarou Fayga:

Quando contemplamos no museu uma jarra de argila, produzida talvez há uns seis mil anos por um artesão anônimo... percebemos o quanto esse homem, com um propósito bem definido de atender certas finalidades práticas... em moldando a terra moldou-se a si próprio. Seguindo com a mão e matéria e sondando-a quanto à "essência do ser"... o homem impregnou a terra com a presença de sua vida, com a carga de suas emoções e de seus conhecimentos... Estruturando a matéria, também dentro de si ele se estruturou.¹⁹

Permanece na Fayga da fase abstrata este sentido de uma arte que não se restringe a um construto puramente formal mas que considera a dimensão espiritual. O sentido de emancipação do homem através da arte, caro aos expressionistas alemães, acompanha esta artista brasileira, que em plena maturidade de sua gravura abstrata declara:

A idéia que quero passar é sempre a de que a arte é uma forma de enriquecimento espiritual. Se as pessoas forem sensíveis, não importa sua formação ou origem, a arte pode mudar muito as suas vidas.²⁰

E, este vestígio de uma alma expressionista marca certamente sua opção por uma abstração de caráter lírico.

A aproximação de Fayga Ostrower com a estética expressionista deu-se particularmente, como vimos no capítulo anterior, através do contato com a obra de Käthe Kolwitz.

As influências de Käthe estenderam-se a vários artistas-gravadores brasileiros.²¹

Käthe Kolwitz fez parte da "velha-guarda" expressionista da Alemanha. Quando o grupo Die Brücke se organizou em 1905, esta já produzia gravura há quinze anos. Para esse grupo ela foi também referência fundamental.

Nascida em 1867 em Königsberg na Prússia, Käthe iniciou sua formação entre 1884/85 em Berlim. Produziu gravuras que se prendiam a um tratamento naturalista e refletiam claramente convicções políticas presas a uma transformação social. Ao casar em 1891 com Karl Kolwitz, a artista aprofundou sua experiência de miséria social. Seu marido desenvolvia um trabalho voltado para a medicina social num bairro proletário. Diante de seus olhos desfilaram mulheres cuja miséria e pobreza esmagadoras traíam-lhes a dignidade humana. Käthe sensibilizou-se com aquele quadro e desenvolveu seu trabalho voltado para as lutas operárias, acreditando no poder transformador e emancipador da arte. Suas imagens aludiam à exploração e à miséria o que contrariava as normas estéticas aceitas no Império Alemão. Como os expressionistas que se seguiram, Käthe aderiu à poética do feio o que não se ajustava à tradição artística vigente naquele momento. Acima de tudo, ela articula sua obra na dimensão da beleza real e não ideal. A artista ressaltou sempre o desejo de um compromisso histórico com o seu tempo: "Quero atuar nesse tempo durante o qual as pessoas estão tão desorientadas".²²

Acreditou na Revolução Russa, estreitou laços com a política, nos anos 20. Atingiu uma popularidade fora do circuito artístico. Porém, ao se insurgir contra o nacional

socialismo, sofreu como represália uma muda perseguição em Berlim. Foi impedida de expor, seus quadros foram retirados dos museus, perdeu títulos, enfrentou toda sorte de obstáculos à continuidade de seu trabalho.

Se as questões sociais mais amplas encontraram no trabalho de Käthe um lugar privilegiado, a experiência da morte constitui-se num climax do drama humano. A morte de seu filho em 1914 e de seu neto em 1942 constituíram-se numa marcante e dura experiência pessoal. A experiência profunda da perda dos entes queridos faz com que, em suas gravuras, a morte assuma uma universalidade sem igual. Käthe apresenta o sofrimento na condição de vítima, traduz o anseio de liberdade de um massacrado.

A artista alemã circulou por várias técnicas de gravura. A água-forte, a xilogravura e a litogravura.

A água-forte dominou seu trabalho numa fase inicial naturalista (fig.5). Presa ao caráter narrativo, a gravadora envolve os personagens miseráveis com seu ambiente triste e deplorável. Nos anos 20 incursiona pela xilogravura influenciada pela obra de Ernst Barlach. Para ela, "sua obra é no exterior o que é no interior, a forma e o conteúdo coincidem exatamente".²³ A força de expressão de sua gravura, com o desnudamento do sofrimento humano dá-se, no entanto, com as litografias. A artista elimina detalhes do ambiente e carrega as expressões das figuras que são trazidas para um primeiro plano da obra, criando grande impacto no expectador. Pertencem a esta fase, as figuras de mães e filhos que muito influenciaram as maternidades de Fayga Ostrower (fig.6 e 7).



Fig.5 - Käthe Kolwitz. Fim. 1897
(água-forte, água-tinta e esmeril)



Fig.6 - Käthe Kolwitz - Duas mulheres tagarelando com duas crianças.
1930 - Litografia.

Fayga Ostrower admite a nítida influência de Käthe na maternidade que serviu de ilustração para "O Cortiço" (fig. 8 e 9).

A artista brasileira assimilou também de Käthe Kolwitz e dos demais expressionistas a idéia de poder estabelecer e concretizar, através da gravura, uma comunicação mais ampla com o público. Acreditou no livre trânsito do discurso da arte pela realidade social.

Como Käthe Kolwitz não descuidou da composição, não dispensou-lhe o caráter estético. Teve consciência do nível de suas acusações e advertências; estruturou suas imagens longe de um imediatismo que pudesse sacrificar a forma.



Fig.7 - Käthe Kolwitz.
Mulher com criança no colo
1910. Água-forte.

Fig.8 - Fayga Ostrower.
Ilustração para o Cortiço
1944. Linóleo em preto so
bre papel de arroz
16 x 11 cm



Fig.9 - Käthe Kolwitz.
Mulher grávida 1910.
Verniz-mou e água-forte.

3.2.2- Cézanne e a estruturação do espaço

Ele me fez compreender não só o cubismo que dele resulta como es se impasse a que eu havia chegado. Ele me deu uma solução e a so lução não foi Cézanne, não foi nem o cubismo e sim foi a arte abstrata. E eu sentí que tinha que ir para a arte abstrata.²⁴

Esta declaração de Fayga Ostrower permite-nos avaliar a influência de Cézanne em sua carreira artística. A "so lução não foi Cézanne" e não poderia ter sido. Cézanne é uma figura ímpar na história da arte moderna. Os rumos que esta tomou são tributários sim da experiência "cézanniana" mas "o estilo era o próprio homem" como disse Herbert Read.²⁵ Sem criar uma escola, autodidata, conhecedor profundo de uma tradição pictórica, Cézanne foi referencial para grande parte dos artistas que o sucederam.

A influência de sua obra dá-se ao permitir a qual quer artista deslindar seu próprio caminho. Sua obra é mais que um conjunto de telas coloridas, é uma verdadeira filosofia que, prescindindo de metáforas teóricas complicadas, demonstra, na prática pictórica, uma nova razão de ser para a arte. Mais do que ninguém, Cézanne contribuiu para elevar a arte a uma forma de conhecimento. Não um conhecimento já elaborado e herdado de uma tradição mas obtido e experimentado em cada obra a partir de uma consciência operadora. Diferentes tendências modernas buscaram confirmar a atitude de Cézanne com relação à arte.

Para nós, a entrega paciente à pintura como investigação profunda da realidade no seu sentido amplo, consiste na lição mais consistente deste artista a todos que o

sucederam.

Neste sentido, a artista Fayga Ostrower absorveu, não só de Cézanne mas de Leskosckeck também, a idéia da arte como pesquisa incansável para concretizar e comunicar em soluções plásticas o real organicamente vivenciado. A labuta e entrega total da artista a seu ofício, confirmam sua afinidade com a filosofia cézanniana.

Ambos, Cézanne e Fayga engajaram-se inteiramente no seu fazer, condição para que, segundo Mikel Dufrenne, "a obra tenha algo de sentido e exprima um mundo que dê testemunho do mundo".²⁶

Cézanne morreu em 1906 aos 67 anos. Ao pensar que, 34 anos após seu desaparecimento, aqui no Brasil ou em algum outro ponto do mundo, sua obra possibilitou encontros criativos como o que aconteceu com Fayga Ostrower, pode-se avaliar a riqueza das lições que seus quadros encerram. Seu trabalho não envelhece, ao contrário repõe-se diante de todo olhar que busque profundidade no real.

Cores, volumes e planos combinam-se e fazem surgir outra matéria que carrega o enigma do visível. Ao olhá-la reconhecemos toda a força da realidade.

A pintura de Cézanne provocou uma conversão do olhar no homem moderno. A tela transformou-se num lugar problemático convertendo a pintura, segundo Argan, numa "pura e desinteressada investigação".²⁷ Neste caminho se orientarão as obras construtivistas que cobrarão da pintura, prioritaria

mente, um processamento intelectual.

Ainda com Cézanne, a tela se concretiza como lugar da expressividade, onde o "eu" estranha o mundo, desencadeando, conseqüentemente, uma liberdade no tratamento das aparências que este mundo revela através da multiplicidade dos objetos que o habitam. Por este caminho seguirão os expressionistas para quem a pintura se traduzirá numa aventura espiritual.

Conciliando estes dois aspectos, a pintura passa a ser para Cézanne, construção. Construção que vai considerar a ordem espontânea das coisas percebidas (Fig. 10).

Com os impressionistas, com quem Cézanne trabalhou durante alguns anos, a pintura representara, ainda, uma relação de empatia com o mundo. A pintura lhes entregava o mundo com seus reflexos luminosos. Cézanne afastou-se da pesquisa impressionista ao perceber a impossibilidade do mundo ser-lhe trazido pela consciência. A consciência, segundo ele, podia interpretá-lo, não havia um real pronto para ser pintado, ele precisava ser construído na tela.

Cézanne transcendeu a idéia da pintura como representação do mundo, concepção que vinha sendo paulatinamente descartada. Buscou além disso superar a própria proposta impressionista de busca da "impressão". Imobilizar o instante, materializar o volátil estava aquém do seu interesse. Ele substituiu ambas pela crença de que o real se restitui através da sensação. O real para este artista é a ordem, a estrutura primeira das coisas, o fenômeno mesmo, sobre o qual o ho



Fig.10 - Paul Cézanne. La montagne Sainte Victoire (1904-06). Óleo sobre tela, 60 x 73 cm, Zurich.



Fig.11 - Paul Cézanne. La montagne Sainte Victoire. The Cleveland Museum of Art, Cleveland.

mem se ancora para construir ciência.

Neste sentido, torna-se oportuno destacar o que disse Ferreira Gullar, com muita propriedade, sobre o artista:

Cézanne é o verdadeiro descobridor do mundo natural na arte do Ocidente, e não do mundo racionalizado pela perspectiva, mas do mundo como experiência perturbadora, como "invenção genial" da percepção.²⁸

Cézanne coloca esta percepção na sensação. A sensação visual é seu ponto de partida e a base sobre a qual se desenvolve o processo analítico de sua busca estrutural. A operação pictórica organiza, precisa e produz a sensação. Sua pintura pretende demonstrar que, através da sensação, elabora-se um pensamento possível deste mundo. A consciência se organiza a partir da experiência efetiva com o mundo.

Nestes termos, a relação sujeito-objeto é resposta. Não há dicotomia. Há estrutura que os tensiona.

"O mundo visível e o mundo dos meus projetos motores são partes totais do mesmo ser"²⁹, disse Merleau Ponty. Em Cézanne realiza-se a proposta do pensador: um corpo vidente e visível. Um corpo que ao experimentar-se no mundo conhece-o e conhece-se. O corpo e o mundo são um campo de presença. Ou podemos dizer como Dufrenne: "Ao falar de si a Natureza fala de mim".³⁰

Durante boa parte de sua vida, o pintor dedicou-se incansavelmente à busca de uma ordem estrutural que equivalesse à tensão entre a profundidade através da qual percebemos a Natureza e a bidimensionalidade da tela. Ele queria in-

interpretar, na tela, o espetáculo intenso da natureza. Certa vez, confessou a seu filho Paul: "Não posso chegar à intensidade que se desdobra ante meus sentidos, não tenho a magnífica riqueza de colorações que anima a natureza".³¹ (Fig. 11)

Sempre partindo da natureza que considerava "um objeto de estudo do mais vivo interesse e tão variado"³², Cézanne não reduziu seus quadros à alusões das coisas. Descobriu-lhes uma ordem interior, penetrando-lhes em seu mistério e trazendo-o para nós. Realizou o que para Merleau-Ponty define a missão do artista: "O artista é aquele que fixa e torna acessível aos mais humanos dos homens o espetáculo de que participam sem perceber".³³

Cézanne realiza esta missão pintando retratos, naturezas-mortas, flores e paisagens.

Nas paisagens, Cézanne encontra o motivo ideal para desenvolver os princípios que sustentava. Embora respeite a geologia do terreno, sua paisagem deixa de ser paisagem, esquecemo-nos das características do local para nos defrontarmos com uma construção. Cézanne sustenta que o pintor "deve dedicar-se inteiramente ao estudo da natureza, e se esforçar para produzir quadros que sejam lições".³⁴ Baseado nesta concepção de pintura é que Cézanne ocupava-se durante meses, sem mudar de posição, com um motivo natural. Quantas montanhas de Santa Vitória e quão diferentes os quadros! O seu método se manifesta no contato com a natureza (Figs.10, 11, 12 e 13)..

Cobrando a tela, "a paisagem se pensa em mim e sou sua consciência", afirmou o pintor.



Fig.12 - Paul Cézanne. Montagne Sainte Victoire
vue de la carrière Bibemus. Baltimore Museum of
Art.



Fig.13 - Paul Cézanne. Montagne Sainte Victoire
et château noir. Brigdestone Museum of Art.
Tokio.

O encontro criativo da obra de Cézanne com a artista brasileira Fayga Ostrower dá-se, a nosso ver, via paisagens. No amadurecimento de sua fase abstrata, Fayga realiza composições que por sua estrutura interna, vontade de ordem e atmosfera colorida evocam as lições do grande pintor.

Uma das importantes contribuições de Cézanne é a compreensão de que o desenho resulta da cor. A estrutura alcançada em seus quadros repousa sobre o tecido colorístico. Não há uma organização "a priori" do quadro mas é a cor modulada que realiza a unificação do espaço.

Fayga Ostrower obtém, em sua gravura, esta relação com a cor. Não são as pinceladas que constroem e estruturam o espaço gravado mas o corte das diferentes matrizes que se superpõem. As massas coloridas criam o ritmo suave, embalam o espaço num movimento que o faz vibrar. Falando de uma fase de seu trabalho declarou o artista:

... em vez de acompanhar e sustentar outros elementos na estrutura do espaço, a cor ... era o elemento predominante em minha imagem ... a própria cor tinha se tornado, ela mesma, forma expressiva.³⁵

Pensar a obra de Cézanne é pensar portanto um novo estatuto para o uso da cor. Das sete cores impressionistas, ele enriqueceu sua paleta acrescentando-lhe mais onze cores.³⁶ Através da cor ele experimenta o volume, criando o sentido de profundidade sem precisar submeter-se aos esquemas rígidos das leis da perspectiva. As formas são definidas não por linhas mas pelo contraste das cores vizinhas nos ob-

jetos. Ele captura a manifestação da natureza em cor.

A luz se faz matéria como disse Argan. Ela é cor juntamente com a sombra, compondo-se numa relação de tons. A luz emana dos objetos como fonte de sua energia. Cézanne usa os brancos da tela para iluminar a composição. A tela não trabalhada pelo pincel parece como um elemento de equilíbrio e integração das manchas coloridas. A luz em Fayga também provém do suporte em que é estampada a gravura. Os intervalos são luz.

A luz da tela cézanniana transforma-se em vibração atmosférica, o que comunica uma transcendência do real. Realizando suas sensações diante da natureza, Cézanne vai além do objeto empírico, chega ao transcendental por sua percepção plástica.

Fayga confirmou em sua existência os quadros de Cézanne, pois neles encontrou o real da arte, uma estrutura, uma nova estruturação do espaço.

Certa vez, escrevendo a um amigo, aconselhando-o sobre como se comportar face as influências inevitáveis que artistas mais novos sofrem dos mais velhos, disse Cézanne:

Mesmo que momentaneamente sofra a influência de alguém mais velho, acredite que assim que você o sentir, sua própria emoção acabará por emergir e conquistar seu lugar ao sol.³⁷

A experiência desencadeada pela obra de Cézanne em Fayga Ostrower foi singular e decisiva para sua carreira.

Retomando suas palavras, ele ajudou-a a solucionar seu impasse despertando-a para uma nova abordagem: "E eu senti que tinha que ir para a arte abstrata".

N O T A S

- 1 - Entrevista à Vera D'Horta Beccari - em 19/10/80 - O Estado de São Paulo.
- 2 - Idem obra citada.
- 3 - "Fayga Ostrower - 20 gravuras: 1954-1966", de Antonio Bento, republicado no catálogo de Retrospectiva da artista no MNBA em 1983, Rio de Janeiro.
- 4 - Idem obra citada.
- 5 - NA. No início da década de trinta, Santa Rosa ilustrou livros de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Castro Alves, Augusto Frederico Schmidt, Gilberto Freire e Dostoievski.
- 6 - Depoimento da artista à equipe da galeria de arte do Banerj, em 16/01/85. Catálogo de Exposição "Axel Leskoscheck e seus alunos", Brasil 1940-1948 - Galeria de arte BANERJ, março/85.
- 7 - Catálogo da exposição realizada no Ministério da Educação e Cultura, Antonio Bento, obra citada.
- 8 - NA. O ateliê do MAM-Rio foi inaugurado em 1959 com o curso do gravador alemão John Friedlaender que aqui permaneceu de junho a setembro daquele ano.

Posteriormente, Edith Behring, gravadora brasileira, assumiu por dez anos a direção do ateliê. Friedlaender, naturalizado francês, fundara em Paris um ateliê, ponto de encontro de aprendizes de diferentes partes do mundo. Edith Behring frequentou-o. O destaque do gravador no quadro das artes gráficas deu-se através do ensino de novos procedimentos técnicos que introduziram a gravura numa estética contemporânea. Para muitos, Friedlaender, como gravador, apresenta uma produção medíocre, baseada em certos virtuosismos que reduzem a gravura em metal a uma mera manipulação hábil de efeitos técnicos. Por esta razão, sua presença como orientador do primeiro curso do ateliê gerou polêmicas.

9 - Idem obra citada.

10 - O Jornal, Rio de Janeiro, setembro de 1950.

11 - "Gravura no Brasil - anos 60" - Depoimento da artista-Fundação Rio de Janeiro, 1986.

12 - AMARAL, Aracy In: Arte Para Quê?: a preocupação social na arte brasileira. 1930-1970 - São Paulo, Nobel, 1984, p. 99.

13 - "Meu caminho e a gravura" In: Catálogo da Exposição retrospectiva de Fayga Ostrower obra-gráfica 1944/1983 - MNBA outubro de 1983, Rio de Janeiro.

- 14 - NA. O grupo era composto, entre outros, pelos artistas: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938); Eric Hekel (1883-1970); Karl Schmidt Rottluff (1884-1976); Max Pechstein (1881-1955); Emil Nolde (1867-1956); Ernst Barlach (1870-1938). O grupo expôs até 1913 dispersando-se com a proximidade da 1ª Guerra Mundial.
- 15 - O Expressionismo - tradução - Jorge Zahar Editor Ltda - Rio, 1988, p. 35.
- 16 - El arte como expresión In: El Arte Moderno- 1770/1970- B.Valência, 1984, p. 288.
- 17 - NA. Na Idade Média, a xilogravura, única técnica de gravura até então conhecida, passou à imitação e consequente substituição de manuscritos. Seu caráter multiplicador trouxe benefícios no sentido de uma democratização do saber, restrito até então à nobreza e ao clero. A gravura em metal, surgida nos meados do séc.XV, consolidou-se no século posterior como meio técnico de reprodução através do italiano Marco Antonio Raimondi (1480-1534), cujo trabalho consistiu em documentar e registrar em gravura obras famosas de pintores e desenhistas. Com o trabalho de Raimondi, a "gravura de reprodução ou documentação" passou a ser definida como resultante do trabalho técnico de alguém que faz cópias de originais criados por outrem, diferenciando-se da "gravura original"

cuja imagem é de autoria do próprio artista gravador.

Com o surgimento, no final do séc.XIX de processos técnicos-mecânicos mais sofisticados para a reprodução de imagens, a gravura foi liberada para uma apropriação expressiva.

18 - Entrevista a Ferreira Gullar - Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, Rio, 01/12/1957.

19 - "Por que criar?" In: Fazendo Artes - MEC/SEC, FUNARTE, Nº Zero, p. 8.

20 - Fayga Ostrower, a arte como humanismo, In: O Globo, 2º caderno, p. 3, 17/9/85, Rio de Janeiro, RJ.

21 - NA. Em 1933 - exposição de Käthe no Clube dos Artistas Modernos - CAM/SP - oportunidade em que Mário Pedro sa promoveu uma conferência.

1956 - participação de Käthe numa mostra coletiva no MAM-Rio e lançamento de uma pequena publicação com reproduções de sua obra pela Editora Estampa, no Rio Grande do Sul.

22 - Catálogo de Käthe Kolwitz - gravuras e esculturas - Paço Imperial, Rio, 1988, p. 11.

23 - Idem, obra citada, p. 12.

- 24 - Depoimento da artista ao "Projeto Gravura no Brasil-anos 60" - Fundação Rio, Rio de Janeiro, 1986.
- 25 - História da Pintura Moderna - Zahar Editores - Rio de Janeiro, 1980, p. 17.
- 26 - Estética e Filosofia - Ed. Perspectiva - São Paulo, 1981 p. 243.
- 27 - El Arte Moderno - obra citada, p. 134.
- 28 - Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo - São Paulo - Nobel, 1985, p. 78.
- 29 - Olho e o Espírito - Maurice Merleau - Ponty - Textos escolhidos - Coleção Os Pensadores - Obra citada, p. 88.
- 30 - Phénoménologie de L'Expérience Esthétique - Presses Universitaires de France, Paris, 1953, p. 76.
- 31 - Teorias da Arte Moderna, Martins Fontes, 1988, p. 19.
NA. Carta escrita em 08/9/1906, portanto um mês antes de sua morte que ocorreria em 22/10. Pela maneira como fala a seu filho, podemos observar o quanto até o fim, Cézanne lutou em sua procura incansável.
- 32 - Idem obra citada.

- 33 - A dúvida de Cézanne - obra citada - Textos - p. 120.
- 34 - Teorias da Arte Moderna - obra citada, p. 16.
- 35 - Meu Caminho e a Gravura - Catálogo Exposição Retrospectiva - MNBA - Rio, 1983.
- 36 - NA. Da paleta de Cézanne constam: seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes e um negro.
- 37 - Teorias da Arte Moderna - obra citada, p. 17.

4. ABSTRAÇÃO E GRAVURA: BRASIL - ANOS 50

Para a arte brasileira, os anos 50 revestem-se de grande importância pois marcam o início das pesquisas abstratas através de suas duas grandes tendências. Alguns de nossos artistas buscaram engajar-se às transformações operadas pelas vanguardas européias, no início do século.

Fayga realiza sua primeira exposição de gravuras abstratas em 1954, na Associação Brasileira de Imprensa no Rio de Janeiro.

Embora o encaminhamento de seu trabalho fosse fruto de uma pesquisa pessoal, estimulado pelas lições de estruturação espacial e do uso da cor em Cézanne, Fayga ligou-se ao espírito reinante no meio artístico brasileiro. O clima era favorável para o desabrochar da arte abstrata.

Assim, como na fase figurativa de sua gravura Fayga Ostrower afinou-se a um contexto artístico brasileiro que privilegiava em seu trabalho as questões sociais num tratamento formal expressionista, também na elaboração de seu caminho para a abstração, a artista não a realizava isoladamente. No entanto, Fayga não se engajou a grupos que se formaram nesta década.

Veremos, neste capítulo, como vários fatores estimularam a compreensão da arte nos termos propostos pela ruptura moderna, nestes anos 50.

Até então, arte moderna para nós compreendia a proposta da semana de 22 que se desdobrara em manifestos que

se concentravam na questão da brasilidade. E, dentro desta questão, nos anos 30 e 40, a arte brasileira evidenciou o realismo social como tema.

Chegamos aos anos 50 contando, na galeria de artistas modernos brasileiros, com a presença ativa de Di Cavallanti, Segall, Tarsila do Amaral, Pancetti e Portinari, entre outros. Todos faziam parte da fase modernista, ora pela exploração de temáticas nacionais ora pela incorporação de algumas novidades formais. Porém, boa parte destes artistas permanecia presa a esquemas tradicionais de composição e representação.

Na verdade, como salienta Ronaldo Brito, "foi na década de 50 que o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações dela advindas, seja crítica ou produtivamente"¹.

Um dos fatores que contribuiu e fomentou este estado de coisas foi a criação do Museu de Arte de São Paulo (1947) e dos Museus de Arte Moderna nesta mesma cidade (1948) e no Rio de Janeiro (1949). As exposições internacionais organizadas nestas instituições permitiram um contato direto dos artistas e do público com a arte moderna.

Surge o entusiasmo de alguns artistas brasileiros pelos postulados racionalistas da arte concreta reforçado pela I Bienal de São Paulo, realizada em 1951 que, além de possibilitar-lhes um contato com obras abstratas e concretas de artistas estrangeiros, deu à Unidade Tripartida de Max Bill a primeira premiação internacional da arte concreta. Estes fa-

tos, somados à contribuição do trabalho crítico de Mário Pedrosa cujas idéias estéticas o levaram a defender a abstração, iriam influir profundamente nos caminhos tomados pela arte brasileira, dali em diante.

Em São Paulo, formou-se em 1951 um grupo em torno de Waldemar Cordeiro e Geraldo Barros cuja tendência concreta foi assumida mais radicalmente. O grupo Ruptura, como ficou conhecido, lançou, em 1952 um manifesto. Nele, o grupo aponta o novo que procurava:

Intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático; conferir à arte um lugar definido no quadro espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio"².

Este grupo pretendeu ser fiel seguidor dos princípios do Concretismo, movimento fundado em 1930 por Theo Van Doesburg e outros. O Concretismo pretendeu desvincular a arte da representação, rompendo não só com a representação do mundo visível, proposta comum a outras vanguardas artísticas anteriores a ele, mas defendendo uma ruptura com a idéia da arte configurar qualquer tipo de representação, inclusive o da expressão da subjetividade do artista. Após a morte de Van Doesburg, Max Bill, a partir de 36, deu continuidade ao movimento suíço em cuja proposta teórica o grupo paulista pretendeu pautar-se.

Na prática, o grupo paulista radicalizou o conceito visual da forma. Sua produção resultou da combinação e

manipulação de elementos fundados nas operações semióticas. Acreditava o grupo numa existência específica da arte, independente da expressão de conteúdos intelectuais, ideológicos e religiosos que a esta vinham sendo incorporados. "A arte não tem filiais, ela apenas exprime a própria arte"³.

O fato dos artistas concretos brasileiros buscarem referências estrangeiras para justificarem sua produção, levou seus opositores a desfecharem uma impiedosa crítica aqueles que participaram da gênese do processo de transformação da arte moderna.

Alojados numa concepção reducionista do compromisso da arte com o realismo, representantes das correntes nacionalistas, populistas e românticas constituíram-se em forte oposição ao movimento concretista. Di Cavalcanti fez parte deste grupo e manifesta sua repulsa a nova onda abstracionista que "ameaçava" a produção artística brasileira:

O que acho, porém vital, é fugir do abstracionismo. A obra de arte dos abstracionistas tipo Kandinsky, Klee, Mondrian, Arp, Calder é uma especialização estéril. Esses artistas constroem um mundozinho ampliado, perdido em cada fragmento das coisas reais: são visões monstruosas de resíduos amebianos ou atômicos revelados pelos microscópios de cérebros doentios. Ir o artista buscar alimento para a imaginação nesses desvãos do mundo, não me parece obra da razão... É puramente teórico e da pior teoria uma escolha livre por parte do homem quando ele se afasta da razão social da existência.⁴

O que regulava a avaliação do pintor e de todos que como ele rejeitavam veementemente a abstração era mais o terreno ideológico do que questões estéticas. A abolição da figura na pintura, a seu ver, impossibilitava ao artista uma inserção no social.

A conquista da abstração e a adesão que ela provocou nos artistas motivou e alimentou exaltados debates principalmente no Rio e em São Paulo.

Num primeiro momento, o debate polarizou-se entre figurativos e abstratos, tomados como um único grupo. Fayga Ostrower, nesta ocasião, foi alvo da incompreensão de seus colegas gravadores. Mas a polêmica contra o abstracionismo se desdobrou na gravura através dos Clubes de Gravura. Envolvidos com questões de ordem social, os artistas uniram-se em prol da criação de uma "vigorosa arte nacional" que servisse ao "nosso povo como instrumento de cultura" despertando a consciência dos cidadãos para "necessidade da defesa das nossas tradições"⁵.

A tônica do movimento dos gravadores do sul era seu combate ao abstracionismo e às primeiras bienais de São Paulo, através da revista Horizonte, canal criado pelo grupo para a circulação de suas idéias. O abstracionismo sob sua ótica, surgia como expressão da decadência da burguesia, manifestação cosmopolita e anti-nacional. Identificavam o abstracionismo como uma tendência estética importada. No entanto, o grupo importara também o realismo socialista que determinava de imediato a "eleição de temáticas assumidas dogmaticamente como progressistas"⁶.

Os clubes ocuparam-se de tal forma com as temáticas sociais que as obras, mais que resultados de uma expressão individual, constituíam-se em meras ilustrações de cartilhas políticas. Podemos ilustrar esta situação com o seguinte depoimento:

A problemática rural, do trabalhador do campo, não era minha problemática. Portanto, tudo o que eu fazia era baseado em informação dos outros, decalcado de trabalho dos outros, não era enfim, fruto da minha realidade. Isso me desgostava.⁷

Em busca de uma arte nacionalista, os Clubes de Gravura refugiaram-se cada vez mais num regionalismo que impossibilitou-lhes qualquer diálogo com as correntes artísticas internacionais.

Ao contrário, em São Paulo e no Rio, a opção pela arte concreta e abstrata representava, naquele momento, um desejo de envolvimento com questões culturais universais.

No Rio, os artistas do grupo Frente (1953) trabalhavam nas propostas de arte concreta e, através de suas experiências, reformulavam e questionavam cada vez mais seus pressupostos.

Os cariocas, de modo geral, mostravam uma preocupação pictórica, de cor e matéria, que não havia nos paulistas mais preocupados com a dinâmica visual, com a exploração dos efeitos da construção seriada.⁸

O desejo de racionalização na produção de formas submetida a um controle técnico de sua estética cedeu pouco a pouco. Os cariocas discutem o resgate da subjetividade no âmbito da arte que praticamente fora anulada com os postulados da arte concreta paulista. Formaliza-se então, em 1959, a cisão entre os grupos de São Paulo e do Rio com o lançamento nesta última cidade do manifesto neoconcreto.

Sete artistas⁹ assinam o manifesto posicionando-se contra a "perigosa exarcebação racionalista" a que chegara

a arte concreta brasileira: os conceitos objetivos da ciência se destacavam na obra em detrimento dos problemas estéticos. Temiam a perda da especificidade do trabalho artístico. Para eles não era mais possível a arte permanecer sendo ditada por uma objetividade exterior (as leis físicas, por exemplo). Os artistas neoconcretos queriam manter-se na questão da autonomia da arte enquanto linguagem visual não representativa porém rejeitavam o primado da razão sobre a sensibilidade. Isto limitaria não só a concepção de forma a um jogo perceptivo como reduziria o papel do artista a um mero elaborador de esquemas óticos bem sucedidos.

Para os neoconcretos, o problema da arte não se restringia à questão da percepção ótica mas se prendia ao problema da significação. Propunham o resgate da questão da expressão que havia sido abandonada pelo movimento paulista mais preocupado com a dinâmica visual. Prendiam-se às relações sensíveis geradas pelas formas geométricas que permitiam a comunicação com o "olho-corpo" e não somente com o "olho-máquina"¹⁰.

Os artistas paulistas criticavam os cariocas pela falta de rigor no encaminhamento das questões do concretismo. Os cariocas, por sua vez, não aceitavam mais a limitação que se impunha à experiência visual. Reduzí-la à visão, desligá-la da simbólica geral do corpo contrariava toda uma fundamentação fenomenológica da experiência artística a que haviam aderido os artistas neoconcretos.

Não concebemos a obra de arte nem como "máquina" nem como "objeto", mas como um quasi-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica¹¹.

A discussão entre concretos e neoconcretos constituiu o segundo momento da polêmica interna deflagrada pelas diferentes ramificações do abstracionismo.

O neoconcretismo surgido das entranhas do construtivismo, no Brasil torna-se, segundo Ronaldo Brito, o vértice e a ruptura deste movimento, amadurece numa posição crítica aos postulados construtivistas mostrando "a impossibilidade do ambiente cultural brasileiro seguir o sonho construtivo, a utopia reformista, a estetização do meio industrial contemporâneo"¹².

Apesar das divergências que se estabeleceram entre os grupos paulista e carioca, ambos alimentaram uma sistemática oposição a outra manifestação do abstracionismo - o "informalismo". Seria então o terceiro momento da polêmica em torno da abstração.

A abstração "informal" funcionou justamente como marco da atualização da gravura brasileira permitindo a superação da fase acadêmica, distanciando-a do realismo, liberando-a das influências do expressionismo alemão. Os gravadores encaminharam-se para uma abstração de caráter lírico e sensível, em consonância com as experiências tachistas realizadas na Europa, onde alguns mantiveram contato direto com artistas "informais".

O ateliê do Museu de Arte Moderna, no Rio, em muito contribuiu para as experiências abstracionistas na gravura brasileira que, nos finais dos anos 50, conhecia um renascimento e expansão.

Em 1959, criado o ateliê do MAM, o entusiasmo pela abstração "informal" envolveu grande parte dos gravadores que o frequentavam.

Neste ano ainda, concretizou-se a cisão dos grupos paulista e carioca, em plena efervescência dos debates no seio da tendência da abstração geométrica.

Um ano antes, em 1958, Fayga Ostrower recebia o grande prêmio da XXIX Bienal de Veneza com uma série de xilografuras, todas dentro do que denominamos abstração "informal". Neste evento, outros gravadores de grande expressão como Lívio Abramo, Oswald Goeldi e Marcelo Grassman também se apresentaram. Ela, no entanto, era a única artista a apresentar trabalhos abstratos.

O reconhecimento internacional de seu trabalho foi fator decisivo para neutralizar os opositores do "informalismo" na gravura que, pejorativamente o consideravam apenas um agenciamento criativo de soluções e truques técnicos.

O grau de profundidade das pesquisas espaciais de Fayga Ostrower concede-lhe o pioneirismo na linguagem abstrata no universo da gravura brasileira.

Premiações anteriores já tinham feito justiça e tornado a gravura da artista conhecida no meio artístico bra

sileiro. Em 1956, Fayga recebera do MAM de São Paulo, prêmio por melhor exposição da gravura realizada nesse ano. Em 1957, a Bienal concedeu-lhe o prêmio de melhor gravadora nacional. Nesta oportunidade, Mário Pedrosa, defensor e teórico da abstração geométrica reconhecia o valor da artista: "Fayga é forte, caminha por si só, sabe o que faz".¹³

Sem estar diretamente ligada aos gravadores do ateliê do MAM-Rio, nem vinculada aos grupos de tendência geométrica, a gravura de Fayga surge como uma das respostas possíveis ao questionamento que se levanta nas artes brasileiras. Nos limites do terreno da abstração, a arte brasileira vinha discutindo o problema da significação da obra de arte, destacando a expressão como valor precípuo.

Dá-se com Fayga a renovação das formas expressivas na gravura, através de novos procedimentos técnicos que mantiveram uma fidelidade ao meio expressivo.

Para Antonio Bento, a vitória de Fayga na Bienal de Veneza significava "um retorno à poesia, a uma arte mais sensível e transcendente capaz de interessar a um público maior e não apenas a uma elite ou a um grupo limitado de críticos e estetas"¹⁴.

O trabalho da artista já possuía um peso considerável quando os gravadores, como um todo, em fins dos anos 50 iniciavam suas experiências abstratas.

A importância de Fayga naquele momento se confirmava pela renovação dos recursos gráficos e pelo testemunho da consciência e seriedade enquanto artista "informal".

No entanto, a sua obra não mereceu naqueles anos uma análise mais cuidadosa e justa que possibilitasse realçar suas reais qualidades estéticas. Os críticos de arte mais ativos estavam profundamente engajados com a tendência geométrica e dominavam o panorama cultural da época. Pairava no ar a idéia de que a abstração só encontrava sua razão de ser num tratamento formal vinculado à geometria. Essa idéia era amplamente fundamentada pelos críticos em suas análises, através de uma racionalização a que submetiam o processo artístico. Tudo que fugisse a uma ordenação visual geométrica era classificado com certo descaso como sendo arte "informal", uma arte não pensada.

Esse equívoco prejudicou em muito a avaliação da obra de Fayga. A própria Fayga nos relata sua dificuldade em furar o cerco da tendência geométrica. Declara a artista:

Por mais de uma década, a década de 60, os nossos críticos usaram esse tipo de argumento. Falando de arte só se referiam à arte concretista ou neo-concretista. Eu nem existia.¹⁵

Combatendo este estado de coisas, Fayga assumiu a defesa do seu trabalho. Participou de debates sempre procurando teorizar as questões que explorava em sua gravura abstrata. Aliás, a artista se ressentia justamente da falta de uma crítica que possa tratar dos problemas plásticos que ela solucionava. Afirma Fayga:

Não existe crítica formal do meu trabalho. Assim como Goeldi não admitia a abstração em 53, os críticos também não admitiam o meu tipo de pesquisa. Para eles eu não existia estilística-

mente. Isso foi muito mais difícil para eu aceitar do que a acusação de que meu trabalho tinha se tornado decorativo; eu bem sabia que meu trabalho não tinha nada de decorativo.¹⁶

Em nossa opinião, essa quase rejeição da pesquisa de Fayga liga-se a uma questão mais profunda que se relaciona ao preconceito que se tem contra a gravura.

Podemos apontar dois fatores que contribuem para a desvalorização da gravura: os preconceitos contra o papel e contra a obra múltipla. Diz uma artista gravadora: "No Brasil, ninguém valoriza a gravura porque é papel... Além disso, há aqui o gosto pela peça única"¹⁷.

No passado, o papel esteve ligado à expansão do conhecimento às classes menos favorecidas, através da técnica de impressão, processo do qual foi peça importante. Na sociedade industrial, este perde o seu prestígio ao se tornar como tantos outros produtos desta sociedade uma simples mercadoria descartável. O papel assume funções desprezíveis quando se torna, por exemplo, embalagem.

Ainda na sociedade industrial, qualquer procedimento técnico de multiplicação de imagens está associado à lógica da máquina que operou a massificação dos objetos e sua conseqüente desvalorização. A repercussão desse fato para a gravura artística foi inevitável: possuir uma obra múltipla é não possuir um original. O múltiplo como tantos outros produtos da sociedade industrial torna-se também uma mercadoria desvalorizada. A gravura então é atingida por essa desvalorização.

Importa salientar em contrapartida que, cada gravura é, na verdade, um original. O gravador procede da mesma forma e com o mesmo empenho em relação a cada cópia. Não podemos concordar que, a natureza em si da técnica expressiva, seja a priori, condição única de reconhecimento da qualidade da obra.

Fayga confirma-nos com seu relato, esta situação difícil que o gravador enfrenta:

Em 1955 fui aos Estados Unidos. Levei comigo um conjunto de gravuras e fiz uma exposição individual em Nova York. Quero crer que se minhas obras não fossem gravuras e sim pinturas, teria havido um impacto maior lá e aqui. A gravura era realmente considerada uma arte de menor importância. O pessoal simplesmente ignorava o que vinha a ser gravura. Como linguagem, como tudo.¹⁸

A obra abstrata de Fayga abordava questões que outros artistas estrangeiros procuravam solucionar na pintura. Ela estava afinada ao espírito das pesquisas da época. A própria artista tem consciência de tudo isso e encontra uma razão para justificar a pouca atenção que seu trabalho recebia: "... acontece que eu vivia no Brasil e fazia gravura"¹⁹.

A nosso ver, é provável que este fato possa explicar porque, nos livros de história da arte do Brasil, não se dedique um espaço maior para Fayga, no universo de nossa produção abstrata. A contribuição de Fayga para as pesquisas artísticas da tendência abstrata é muito importante. Como tivemos oportunidade de afirmar anteriormente, sua obra se desenvolve na linha da abstração sensível, chamada "infor

mal! Nos anos cinquenta temos as vanguardas construtivas de um lado, com a tendência geométrica e de outro, artistas como Fayga na tendência "informal". A sua presença nesta linha de trabalho, significou também a possibilidade de liberdade para a discussão das questões da arte abstrata.

N O T A S

- 1 - Neoconcretismo - vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Funarte, Rio de Janeiro, 1985, p.32.
- 2 - Manifesto do Grupo Ruptura In: Projeto Construtivo na Arte 1950-1962. Rio de Janeiro, MAM - São Paulo; Pinacoteca do Estado, 1977, p. 69.
- 3 - CORDEIRO, Waldemar. O objeto In: Projeto Construtivo, obra citada, p. 74.
- 4 - Realismo e Abstracionismo In: Edição Comemorativa da Fundação do Edifício da Sul América Terrestre, Marítimos e Acidentes, Rio de Janeiro, 1949, p.48.
- 5 - SCLIAR, Carlos. Das Atividades e Perspectivas do Clube de Gravura In: Horizonte, Porto Alegre, 4(26), 1954, p. 24.
- 6 - SCARRINCI, Carlos. A Gravura Contemporânea no Rio Grande do Sul - 1900/1960, Porto Alegre, 1980, p. 23.
- 7 - VIRGULINO. Depoimento a Aracy Amaral em 17/01/79. In: Arte Para quê? São Paulo; Nobel, 1984, p. 190.
- 8 - GULLAR, Ferreira. Arte Concreta no Brasil In: Etapas de Arte Contemporânea, São Paulo; Nobel, 1985, p. 229.

- 9 - NA. São eles: Amilcar de Castro, Lygia Pape; Ferreira Gullar; Lygia Clark; Reinaldo Jardim; Theon Spanudis e Franz Weissmann.
- 10 - GULLAR, Ferreira et alli. Manifesto Neoconcreto In:Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, obra citada , p. 83.
- 11 - GULLAR, Ferreira. Manifesto Neoconcreto. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23/03/1959.
- 12 - Neoconcretismo - Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro, obra citada, p. 81.
- 13 - Fayga e os outros In: Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981,p.103.
- 14 - Diário Carioca - 18/6/58.
NA. Antonio Bento foi o crítico de arte que mais se bateu pela tendência "informal" no Brasil.
- 15 - Depoimento a Anna Bella Geiger In: Fayga Ostrower:obra e pensamento. Tese de Mestrado em Arte, M^a Helena Lemmi. ECO. São Paulo, 1988, p. 180.
- 16 - Idem depoimento citado, p. 180.
- 17 - LETICIA, Anna em depoimento a Sheila Kaplan. Anna Lety-

cia solta seus caramujos na gravura brasileira. O
Globo, Rio de Janeiro, 28 maio 1984.

18 - Depoimento a Anna Bella Geiger, obra citada, p. 161.

19 - Idem depoimento citado, p. 162.

5. A ABSTRAÇÃO NA GRAVURA DE FAYGA OSTROWER

5.1 - Impasse e Reorientação

Em 1952, Fayga compreendeu melhor o que seus trabalhos vinham lhe revelando. Urgia uma reorientação. A gravura "Os Retirantes" assume papel decisivo na tomada de consciência da artista de que suas preocupações formais vinham se desviando de uma fidelidade à temática social. Realizada em linóleo, a gravura abandonada por Fayga, funciona como um divisor entre a fase figurativa e a fase abstrata da artista.

A formação de Fayga se dera num clima de crescente conscientização política do meio artístico. Tivemos oportunidade de afirmar no item 3.1 que, nos anos quarenta, a preocupação com os problemas sociais significava um reencontro da identidade cultural brasileira. Neste processo, a arte brasileira pretendeu assumir francamente um papel mobilizador. Nessa linha, Fayga desenvolveu uma obra comprometida com as questões sociais.

Diante da gravura "Os Retirantes", a artista percebeu a impotência da arte para a solução de problemas profundos enfrentados pelo homem. Por isso ela não quis mais continuar essa gravura. Com muita clareza Fayga nos revela o que sentiu:

Eu estava elaborando uma composição sobre "Os Retirantes" (acho até que um bom trabalho) quando me veio muito claramente a noção de que certos momentos da realidade ultrapassam em

conteúdo emotivo as possibilidades de um comentário artístico... Porque aí pode-se cair numa mera estetização, fazer uma espécie de turismo do sofrimento, que eu acho abominável. Uma bomba atômica, a guerra nuclear, campos de concentração - não há mais comentários em termos estéticos.¹

Podemos verificar que, na elaboração do tema "Os Retirantes", a artista não buscou conformar a dramaticidade que tal escolha representava. A visão de mundo de Fayga sofria transformações que cobravam mudanças nas suas relações com a arte (Fig. 4).

A indagação é da própria artista:

Será que ainda estou falando sobre os retirantes, sobre uma emigração de fome, onde as pessoas têm que fugir, deixar todas as raízes da vida, recomeçar uma nova vida em péssimas circunstâncias?

E a resposta já vinha sendo elaborada: "Eu não estava conseguindo me deter nesse tipo de realidade"².

Acordada pelos retirantes, Fayga aceitou assumir o que a empolgava mais naquele momento: "O que estou procurando realmente são certas formas, certos contrastes, como equilíbrio de certos espaços"³.

Em nossa opinião, há uma intrigante coincidência neste fato. Por que o impasse surgiu diante dessa gravura e não diante de outra? Quantas gravuras povoadas de lavadeiras, meninos de morro, mães sofridas poderiam ter causado o impasse!

Arriscamos defender que, no plano existencial, Fayga, não totalmente consciente, orientava-se no sentido de romper com seu passado marcado pela condição de emigrante.

"Os Retirantes" condensavam toda uma história da artista que emprestava autenticidade em sua fase de figuração expressio-nista. Sua infância e adolescência foram muito infelizes se-gundo o relato da artista: "A minha infância toda foi de emi-grações"⁴. Por três vezes Fayga precisou com sua família re-comear tudo em algum outro lugar. Muito pequenina, por vol-ta de um ano e meio de idade, deu-se a primeira emigração da Polônia para a Alemanha. No seio familiar a língua falada era o "idiche". Nesta língua Fayga aprendeu a falar. Ao en-trar para a escola por volta dos seis anos, a artista abando-nou o "idiche" e começou a falar o alemão moderno, a língua do novo país. Dessa maneira, Fayga se identificava com os co-legas numa tentativa de apagar o estigma de emigrante, negar essa condição que lhe trazia problemas. Aos dez anos, com a ascensão do nazismo, novamente a família se viu impelida à nova emigração. Seus pais eram judeus e muito religiosos, sem a menor chance de permanecerem na Alemanha sem serem molestados pelo novo regime. O pai de Fayga precisou fugir mais ra-pidamente e foi sozinho para a Bélgica. Lá chegaria após qua-tro meses o restante da família. Neste período de espera, na Alemanha, a menina Fayga experimentou o medo e a insegurança de viver na clandestinidade. Chegados em Bruxelas, Fayga e os seus permaneceram nessa cidade por um ano e meio. Fayga chegou a frequentar a escola belga. Teve problemas de adapta-ção ao sistema escolar belga, muito rígido em termos de pro-vas e avaliações. A escola exigia muita memorização e a ar-tista sofreu tremendamente com isto pois acostumara-se ao sistema escolar alemão, mais livre e criativo. Nessa cidade, mais uma vez, Fayga precisa usar outra língua - o francês.

Aos poucos foi ficando mais difícil conseguir o visto de permanência em Bruxelas e, mais uma vez nova emigração. Não houve escolha, o Brasil foi um acaso. Fayga nos traduz o sentido que tudo isso tinha para ela: "mais uma vez outra língua, mais uma vez meus pais na maior pobreza, nem falando a língua do país"⁵.

Fayga chegou a frequentar a escola brasileira mas, muito cedo, largou os estudos para trabalhar. Isso aconteceu aos treze anos. A pobreza, o relacionamento difícil com os pais, todas essas mudanças, por certo não trazem boas recordações para a artista. Todo esse sofrimento pode ser traduzido em suas gravuras da fase figurativa, num processo de identificação com sua temática.

Todavia, em "Os Retirantes" a situação é diferente. A artista insiste numa temática cujo conteúdo, em si, presta-se a um tratamento expressionista. De suas vivências ela arranca imagens de vítima do espetáculo: "...as pessoas têm que fugir, deixar todas as raízes de vida, recomeçar uma vida em péssimas condições..."

Entretanto, do ponto de vista do tratamento formal, a artista não elabora imagens equivalentes às suas difíceis lembranças. Não há narração, não há corpos esqualidos e sofridos, não há como situar de pronto o sofrimento e a miséria. Fayga se justifica: "não estava conseguindo me deter nesse tipo de realidade". A atmosfera trágica que deveria envolver as figuras dos "Retirantes" é neutralizada pelo tratamento emprestado às figuras que se dissolvem en-

quanto protagonistas do drama. Dos personagens (homens? mulheres?...) emanam luz e escuridão. Seus gestos de desespero sacrificam-se em prol do jogo violento de claro-escuro responsável pela tensão da cena. Neste intenso contraste se organiza a composição e se condensam seus significados. Poderíamos compreendê-lo como uma síntese do dramático destino do retirante: movido por um incontido desejo de continuar vivendo - a luz - o retirante dá um salto em direção ao desconhecido - a escuridão. Fayga explora muito mais nessa gravura a expressividade dos elementos que estruturam sua composição. A própria artista, revendo esse passado reconheceu-se numa nova direção em relação a seu trabalho no início dos anos cinquenta.

Embora eu ainda continuasse a elaborar os mesmos motivos figurativos, eu sentia vagamente que os estava enfocando de um ângulo diferente. O conteúdo emotivo começou a repartir-se entre a carga associativa que acompanhava os temas sociais e as "descobertas" formais que fazia para mim mesma.⁶

Essa questão, no entanto, estava presente em gravuras anteriores a "Os Retirantes" embora este trabalho seja apresentado pela artista como o marco da passagem de uma figuração para a abstração. É através dele que se torna consciente para a artista a necessidade de mudança. Com "Os Retirantes", Fayga rompe com o passado de sua arte e de sua vida. Rompimento que não é negação mas afastamento da artista daquela trajetória existencial tão sofrida. Rompimento para se permitir vislumbrar a vida em outras dimensões, para deixar-se envolver por um outro dado da realidade da vida, a

sensualidade, por exemplo. Dela Fayga fala sempre com muito entusiasmo:

Aqui as coisas estão impregnadas de sensualidade! É uma coisa impressionante... são as plantas, é o ar, é a luz, é tudo e é o comportamento das pessoas. Realmente é uma coisa que acho muito bonita.⁷

Esta descoberta da sensualidade do ser significava para a artista viver outra vida, fazer outra arte. Neste sentido Fayga considera uma sorte ter vindo para o Brasil, país que lhe possibilitou essa descoberta. O encontro com a vida em nova dimensão vai provocar outra articulação de sua obra.

A mudança de enfoque dado ao tratamento de sua gravura vinha aos poucos amadurecendo. Apesar dos "Retirantes" constituírem um marco histórico da trajetória artística de Fayga, gravitam em torno dessa gravura outros trabalhos que também anunciam e testemunham a transição da artista da figuração para a abstração.

Realizada também em 1952 mas anterior a "Os Retirantes" temos a gravura "Menino" (Fig.14). Trata-se de uma xilogravura. Em termos técnicos difere da gravura em linóleo cujas superfícies pretas resultam mais homogêneas. Na xilogravura, as fibras da madeira comparecem e contribuem para a obtenção de certos efeitos.

Apesar do título, há um tratamento indiferenciação da figura e do fundo. Alternam-se como numa melodia pretos intensos e brancos reluzentes sob a mediação de acordes



Fig.14 - Menino, 1952. Xilogravura em preto sobre papel de arroz, 13 x 7,5 cm.

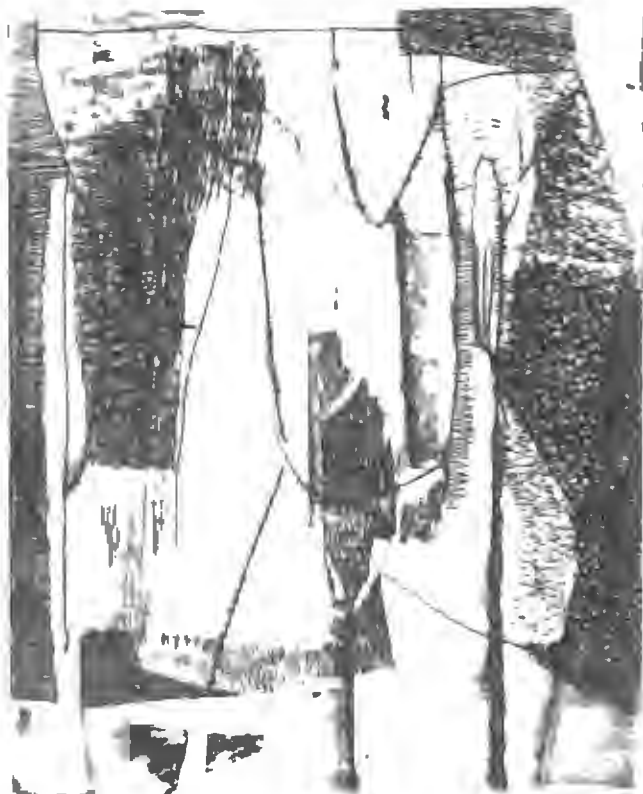


Fig.15 - Floresta, 1952. Água-forte e lavis em preto sobre papel Rives, 12,5 x 10 cm.

dinâmicos configurados por uma variação de texturas. O contraste é, portanto, suavizado em seus ecos. Uma possível turbulência é contida e neutralizada pela sinuosidade emprestada à linha que contorna o menino. Estaria o menino dormindo? chorando? sonhando? Percebemos que o clima é suave. No domínio da horizontalidade o repouso encontra sua morada. Rende-mo-nos ante a pureza e ingenuidade infantis. A abordagem do tema provém de um certo lirismo. Os conflitos (contrastes) são apaziguados. Este lirismo estava presente de outro modo até mesmo na seleção dos temas da fase figurativa: maternidades, lavadeiras solitárias, crianças de morro brincando, situações em que um calor humano e uma solidariedade estavam implícitos.

Além dessa gravura, podemos recorrer a outras realizadas por Fayga neste mesmo período. São florestas, árvores, paisagens e naturezas-mortas, nas quais percebemos o distanciamento de uma abordagem expressionista. Os temas, em si, excluem a figura humana e os dramas por ela vividos. Essa temática permitiu à Fayga abordar a composição segundo uma ordenação espacial legada pelas experiências cubistas. Em "Floresta" (Fig. 15), gravura em metal, Fayga elimina mais drasticamente o binômio figura-fundo. O espaço da gravura assume também a estruturação da composição, como um de seus elementos. As formas se justapõem e se harmonizam numa verticalidade oriunda de gestos enérgicos - reminiscência expressionista. A agressividade vai sendo abandonada, em prol de uma postura tributária das lições "cézannianas" - o encontro de certos equilíbrios estruturados mais intuitivamente.

Em Natureza-Morta (Fig.16) verificamos o quanto se faz sentir a decisão de Fayga de abandonar a figura em prol de "descobertas formais". Ritmos são captados, há uma riqueza de tessituras. A estruturação do espaço e das formas apontam-nos para uma mudança de abordagem. O conteúdo dessa gravura passa necessariamente pelo tratamento dos elementos da composição. Incisões agressivas dialogam com suaves toques na matriz. No papel, esse diálogo ecoa na manifestação criativa dos pretos e brancos. Há um equilíbrio dinâmico. O espaço da composição se abre, seus limites são interrompidos, a luminosidade do branco do papel é por ele acolhida colaborando nos efeitos propostos.

Com temas figurativos, Fayga segue trabalhando até 1953. A partir deste ano vai selecionar títulos abstratos no desejo de dar coerência ao seu novo caminho. É o caso do conjunto intitulado "Ritmos" (Figs.17, 18, 19, 20). A artista reduz o título ao essencial a ser captado da sua gravura.

Nestas gravuras, abandonada totalmente a figuração, as formas surgem do gesto livre da gravadora que explora o movimento de linhas e formas e os contrastes de claro-escuro. As incisões descrevem curvas que se fecham em si mesmas ou que anunciam um contra-movimento. Toda a superfície da gravura vibra de maneira equilibrada. Os ritmos estendem-se horizontalmente da esquerda para a direita e vice-versa. Numa experiência de liberdade, Fayga cria formas segundo uma "vontade interior" que dialoga com as possibilidades da matéria.



Fig.16 - Natureza-Morta, 1952. Xilogravura em pre
to sobre papel de arroz, 13 x 12 cm.

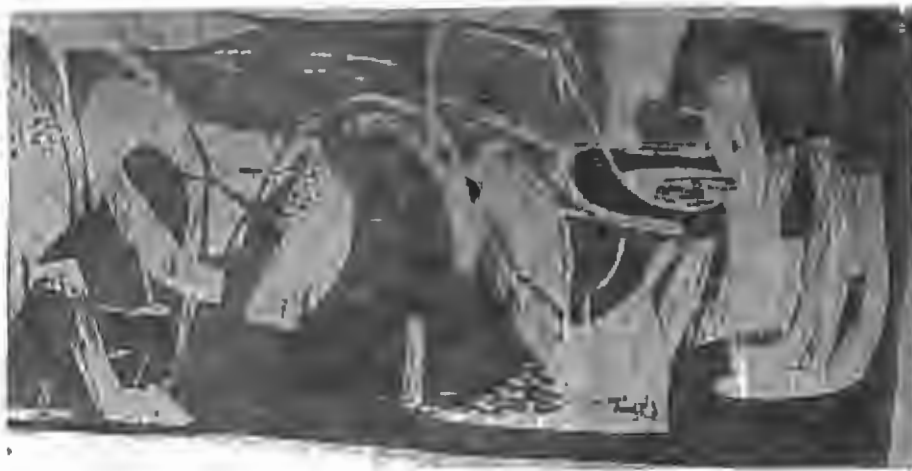


Fig.17 - Ritmos I, 1953. Xilogravura em preto sobre papel de arroz, 11 x 23 cm.



Fig.18 - Ritmos II, 1953. Xilogravura em preto sobre papel de arroz, 11 x 23 cm.



Fig.19 - Ritmos III, 1953. Xilogravura em preto sobre papel de arroz, 12 x 26 cm.



Fig.20 - Ritmos IV, 1953. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 11 x 22 cm.

Em "Ritmos IV", Fayga introduz a cor. Esta vai assumir mais tarde papel fundamental na visualidade da obra da gravadora. Todavia, aqui a cor surge tímida, incorporada às formas ou acompanhando o ritmo lançado pelas incisões. Diferenciando as formas, a cor neutraliza o impacto do claro-escuro. Comparada aos Ritmos I, II e III, nesta gravura o gesto é contido. Naquelas as formas rompem os limites da superfície da matriz criando uma areação maior da composição o que também, mais adiante, será amplamente explorado por Fayga em busca de expansões do espaço.

Quando fêz os "Ritmos", a artista estava muito mobilizada por essa questão. Além de gravura, Fayga trabalhava em estampagem de tecidos, atividade a que se dedicou de 1948 até 1965. Na estamparia, optara da mesma forma por motivos abstratos, em busca de um dinamismo maior. A artista pretendia que a repetição, necessária à técnica de estampagem, partisse do caráter do próprio motivo. Pretendia obter um resultado tributário das qualidades do motivo. Para a artista, os diferentes procedimentos de criação da estampagem - alternâncias, inversões, justaposições - deveriam estar intimamente ligados às possibilidades abertas pelo motivo escolhido. Fayga passou a procurar ritmos que "pudessem criar certos motivos, mas sem transformá-los em ornamentos isolados"⁸. A artista almejava uma íntima relação do suporte (tecido) com o ornamento, sua integração, por isto declarou: "... abandonei os motivos figurativos limitados em seu aspecto formal, em favor de motivos abstratos que proporcionam maior liberdade de invenção e riqueza visual"⁹.

Se guardarmos as devidas distâncias das abordagens, quer sob o ponto de vista da técnica quer do material empregado, em suas gravuras, Fayga vai conduzir-se de maneira semelhante. Vai explorar os elementos de sua composição de tal forma que a gravura resulte em um todo expressivo. Isto Fayga nos deixa bem claro:

... as formas, as linhas e quaisquer outros elementos usados na gravura não são lançados sem finalidade e ao acaso... mas estruturados de maneira a constituírem um todo que vai formar o conteúdo da obra, como as palavras num discurso.¹⁰

Não estamos mais diante de uma artista hesitante mas decidida a fazer de sua arte o lugar de uma incansável investigação, o lugar de expressividade, uma aventura do ser, e isto nos remete à Cézanne.

Retomando a gravura "Os Retirantes" com a qual iniciamos este item, ainda queremos usá-la para mais uma reflexão. Nela não estaria sendo também condensada a passagem figuração-abstração? O passado da artista está ali, sem dúvida. Porém gostaríamos de evocá-la como símbolo daquele presente vivido por Fayga. A decisão da artista precisou ser por ela defendida durante muito tempo. Relembrando o que já nos referimos, Goeldi criticou-a duramente pelo abandono da figuração. Depois, já amadurecida numa linha da abstração "informal", Fayga foi quase conjurada pelo grupo da abstração geométrica. Ela era provocada a teorizar o tempo todo sobre o seu fazer artístico, situação penosa para a gravadora.

Deixando um processo de trabalho que dominava

com maestria, e do qual a artista conhecia os possíveis resultados - para nós os claros da gravura -, Fayga enveredou pela via da abstração, sem total consciência das mudanças exigidas. Esse desconhecido, o novo caminho corresponde ao negro, à escuridão.

"Os Retirantes" não só condensam um passado existencial de Fayga mas congregam um presente-futuro de sua trajetória artística.

5.2 - Madureza e Reconhecimento

Fayga permanece num verdadeiro ritual de passagem pelo menos três anos. Durante esse tempo, ela se impôs tarefas que muito lucidamente foi enfrentando. A partir de 1954 é possível falar-se de abstração em seu trabalho - tal como a apresentamos nos capítulos iniciais deste estudo: Arte abstrata enquanto arte purificada da interferência de elementos constitutivos de outras áreas do conhecimento, liberada da representação do mundo sensível, concebida como um construto formal de cuja estrutura emergem seus significados. Uma arte aberta a uma pluraridade de leituras. O encaminhamento da arte de Fayga neste momento dá-se tendo como ponto de partida a abstração. A artista define assim uma autonomia de sua obra. Principia um projeto estético no qual manterá uma coerência extraordinária, enriquecendo-o e expandindo-o com suas experiências vivenciais. Esse projeto estético não é uma questão a ser analisada somente sob o ponto de vista da trajetória pessoal de Fayga. Em última análise, ele concretizou a atualização da gravura brasileira frente à estética contemporânea. Como meio expressivo tradicional e para muitos ainda hoje secundário, com Fayga a gravura passa a comparecer como mais um campo plausível de pesquisas formais expressivas. Há nisto um sentido histórico que se atrela ao seu novo caminho do qual provavelmente, naquele momento, nem a artista nem o meio artístico brasileiro puderam perceber.

A repercussão do trabalho da artista-gravadora não tardou a receber sinais de reconhecimento no Brasil e no

exterior. Em 1954, primeiro ano em que trabalha na abstração, Fayga foi convidada como artista da Guilde Internationale de la gravure em Genebra¹¹. A artista enviou uma gravura em metal trabalhada em água-tinta e água-forte (Fig.21). Numa linguagem refinada, Fayga organiza o espaço da gravura através de extensas superfícies maculadas por um grafismo que lhes empresta ritmo. Às vibrações de um branco do papel suporte e de um vermelho modulado, Fayga interpõe um negro úmido. Impressiona-nos como as três cores se seguram na superfície. As formas se equilibram via seu cromatismo. A luminosidade do branco contracena com a densidade de um preto e a vibração do vermelho. Surge o ritmo baseado nos avanços e recuos. Embora haja uma certa agressividade no uso intenso do negro, a relação cheio/vazio vai sendo resolvida por ponderações sensíveis.

Em 1955, Fayga recebia o prêmio de aquisição da III Bienal de São Paulo. Posteriormente, em 1956, obtinha o Certificado de Isenção do Júri do Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro. As premiações se sucediam e em 1957, Fayga conquistava o Grande Prêmio Nacional de Gravura da IV Bienal de São Paulo. Assim, num breve espaço de tempo, a artista via confirmado, através de numerosas premiações, o acerto de sua opção além de projetar-se e tornar-se figura notável da arte abstrata brasileira.

A artista surpreendia os opositores da abstração "informal" ao desenvolver suas gravuras sob rigor compositivo o que enfraquecia a argumentação de que o não-geomé-



Fig.21 - 5414. Água-tinta e água-forte em cores sobre papel Rives, 30 x 25cm.



Fig.22 - 5710. Água-tinta e água-forte em cores sobre papel Rives, 15 x 20 cm
(Bienal de São Paulo, 1957)

trico era um "vale-tudo". Todas as pesquisas de Fayga revestiam-se de um compromisso com a linguagem e com o significado, o que excluía e exclui a gratuidade. Suas imagens surgem como frutos de uma profunda meditação, como algo muito interiorizado. Ela própria revela esse sentido quando nos diz: "Considerando "saber" e "fazer" uma coisa só, todo o fazer artístico significa pesquisa para mim, porque todo fazer revela um modo de saber"¹².

Neste período, Fayga desistiu de dar títulos aos seus trabalhos pois percebeu que, mesmo usando palavras que evocassem um estado de ser, tais como aurora, amanhecer.. elas não cumpriam a função de "ponte emotiva", "ponte poética" para o verdadeiro significado da obra. Também outras denominações como "composição" e "forma" pela repetição, cansavam o espectador. As "pontes poéticas" na verdade tiveram o sentido contrário para o qual haviam sido criadas. Fayga explica-nos:

... eu vi que, em vez de facilitar as coisas para as pessoas eu estava dificultando ainda mais porque na "aurora" as pessoas estavam procurando algum sol nascente... ou alguma coisa. Aí, eu pensei: não vou dar nenhum título, nada, vou dar um número.¹³

A partir de então, as obras da artista recebiam um número de referência composto pelo ano e a seqüência naquele ano do surgimento das gravuras. Exemplificando: a terceira gravura realizada no ano de 1957 apareceria com a seguinte notação - 5703. Combinam-se originalmente os tempos histórico e o da gravadora. Mais adiante tornaremos a tratar dos tempos na gravura de Fayga.

Desde os primeiros momentos de sua abstração percebemos Fayga encaminhar-se na busca de um equilíbrio entre noções e sensações. A artista quer "saber" o espaço sem todavia violar com esquemas simplificados a vitalidade através da qual esta se manifesta.

No conjunto enviado à Bien 1 de São Paulo, do qual fazem parte as gravuras (Figs. 22, 23, 24, 25, 26), verificamos uma pesquisa voltada para a ordenação plástica. Nessas gravuras Fayga opta pela adoção da composição no sentido horizontal. A articulação das formas repousa numa tácita adesão ao descanso. Descanso que não é imobilidade mas possibilidade de reflexão e prazer. O espaço da gravura é dividido em duas grandes áreas que se tangenciam ou se interpenetram descrevendo uma linha em consonância com a direção espacial do suporte. Surgem transições (Figs. 23 e 24) ou contrastes de cor (Figs. 25, 26 e 22). Há comedimento no repertório cromático. O branco do papel-suporte participa da composição (Figs. 22, 23 e 24). O silêncio das cores baixas é rompido pela vibração de tons quentes, laranjas, amarelos e vermelhos. A cor é gráfica e revela a tessitura do metal. Em cada uma das partes em que está dividida a composição, a cor caminha da saturação a articulações tonais que absorvem luz. Há ecos de uma forma na outra. Ecos que se reabilitam enquanto emissão vibratória, quase numa oposição em relação a eixos dinâmicos (Figs. 25, 26). O ritmo é criado pelo avanço e recuo simultâneo das grandes formas. Sobre estas, incisões e grafismos intervêm complementando o movimento visual. São gestos impulsivos que movimentando-se no espaço em descanso



Fig.23 - 5502. Água-tinta, água-forte, ponta-seca em cores sobre papel Rives, 45 x 29 cm
(Bienal de São Paulo, 1957)



Fig.24 - 5501. Água-tinta, água-forte, ponta-seca em cores sobre papel Rives, 29 x 46 cm
(Bienal de São Paulo, 1957)



Fig.25 - 5649. Água-tinta em cores
sobre papel Rives, 20 x 20 cm
(Bienal de São Paulo, 1957)



Fig.26 - 5654 - Água-tinta em cores
sobre papel Rives, 20 x 20 cm
(Bienal de São Paulo, 1957)

conseguem ser apaziguados (Figs.24 e 22). O preto, na gravura 5502 (Fig.23) assume relevância no jogo de avanços e recuos que Fayga organiza. Aveludado e profundo este suaviza e se distribui nas vibrações do laranja e do branco. Ele nos remete à profundidade. Do equilíbrio emana quietude.

Neste conjunto da Bienal revelam-se as lições de Cézanne da construção de um espaço ritmico, ordenado segundo a experiência e a intuição. Espaço de densidades e levezas cuja vibração captura o espectador mergulhado no tempo das formas para encontrar o tempo da vida. Como Cézanne, Fayga lança mão de formas e estruturas assimétricas e por isso muito mais dinâmicas.

Comentando a premiação de Fayga nessa Bienal de São Paulo, Mário Pedrosa escolhe um título para seu artigo - Fayga e os outros - que por si só é revelador da posição ocupada pela artista na arte brasileira. Faz-se mister informar que se trata de um crítico que desfechou ferrenho combate às manifestações abstratas "informais". Foi comum aos teóricos da abstração geométrica no Brasil, nos anos 50, reduzirem as pesquisas "informais" às pesquisas tachistas européias, nas quais condenavam o automatismo da ação e o desordenado impulso subjetivo. Para tais críticos o valor das obras era questionável uma vez que estas se apoiavam em achados gratuitos e meros acasos¹⁴. Daí a importância do comentário crítico de Pedrosa ao escrever: "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"¹⁵ (os grifos são nossos). Segue Mário

Pedrosa afirmando: "a obra parece fruto de uma meditação que se afunda nas brumas contemplativas de uma imaginação"¹⁶. O crítico reconhece na obra de Fayga uma "força plasmadora" a seu ver rara na pintura "informal" tachista. A gravadora estava além do "capricho" da "virtuosidade" e da "gratuidade vazia"¹⁷. O trabalho da artista não se encaixava numa simples sugestão, num vago decorativismo, mas surgia de um "elaborado processo de filtragem", aqui usando as palavras do próprio Mário Pedrosa. Diante do rigor emprestado à estruturação formal da obra de Fayga, o crítico só pode dizer: "ela caminha por si só, sabe o que faz", situando-a como "ponto nevrálgico da atual gravura brasileira"¹⁸. Temos sempre confirmada, pelas críticas à artista, sua originalidade e seriedade.

Antes de participar da bienal paulista de 1957, Fayga lançara em 1956 um "Álbum-10 gravuras" onde já era possível verificar-se que a artista percorria um caminho muito pessoal, mas nem por isso de facilidades. O álbum, forrado com tecido estampado pela artista, incluía gravuras em metal e xilogravuras. Na apresentação do referido álbum escreve Anibal Machado:

Descobrir e fixar o invisível, trazer de muito longe, do céu do imaginário, mundos que lá dormiam esquecidos e fazê-los chegar até nós com tamanha força de presença e insuspeitada poesia - é um dos poderes da arte de Fayga, arte de que este álbum nos dá algumas de suas mais belas e significativas criações.¹⁹

O lirismo, a poesia compareciam como grande arremate de seus trabalhos. Tanto no metal quanto na madeira,

a gravadora imprime uma força cheia de sons. Ela circula com a maior facilidade entre as duas técnicas arrancando-lhes as mais suaves melodias.

No álbum, Fayga apresenta sete gravuras a cores e três em preto e branco. Da coleção trazemos as gravuras (Figuras 27 a 33).

Nelas é constante o uso do preto com o qual Fayga tivera uma grande intimidade em sua fase figurativa. Na composição, o preto define certos movimentos e tensões com os quais a cor entra em concordância. A cor aqui diferencia as várias áreas indicadas por grafismos e superfícies. Tudo condensado num clima profundamente poético. Ligada à tradição gráfica, da hegemonia do preto, Fayga cria novas possibilidades, transcende-o no trato com a matéria. Ao utilizar o preto a artista encontra negros. Cria valores específicos para cada composição (Figs. 28, 29, 30, 31).

Numa leitura sensível de sua obra, Paulo Herkenhoff revela:

... a partir das diversas possibilidades que o metal dava, de como era ferido, Fayga produzia negros de temperaturas diferentes... a artista possibilitava ao olhar distinguir entre diversas maneiras de um negro mais profundo, um negro vazio, um negro denso, um negro de superfície, um negro aveludado, um negro seco, um negro úmido, um negro na linha, um negro no plano. Tudo isso não era apenas uma variação de entintamento mas era como se ela nos desse um repertório amplo, um panorama das possibilidades de articulação do negro.²⁰

Fayga, numa operação quase mágica, intui de qual preto o espaço necessita para sua plena manifestação.



Fig.27 - Água-tinta e água-forte em cores sobre papel Rives, 20 x 25 cm.
Álbum 10 gravuras, 1956.



Fig.28 - Água-tinta e ponta-seca em cores sobre papel Rives, 29 x 25 cm.
Álbum 10 gravuras, 1956.



Fig.29 - Água-tinta, água-forte e ponta-seca em preto sobre papel Rives, 25 x 20 cm.
Álbum 10 gravuras, 1956.



Fig.30 - Água-tinta, água-forte e ponta-seca em preto sobre papel Rives, 20 x 20 cm.
Álbum 10 gravuras, 1956.

Observemos a Figura 29. Num "abismo branco"²¹ surge manso um aveludado negro em superfície e em linha. A partir dele o "abismo branco" adquire limites. É a lógica de uma organização sensível, a concentração (o negro) e a expansão (articulação dos brancos do papel) dando-se como simultaneidade ao nosso olhar.

Na Figura 28, das ranhuras da matriz surge um "preto úmido, aveludado" que aprofunda nosso olhar enquanto um luminoso amarelo, em manifesta oposição, lidera a vibração que se encaminha para a superfície. A transição entre am bos é resolvida com a justaposição de uma superfície medianamente iluminada. O resultado surpreende, revela um clima apa ziguador.

Noutra gravura (Fig. 27), Fayga leva às últimas conseqüências o conceito de justeza que caracteriza seu trabalho. Numa demonstração de elegância e requinte, introduz uma diminuta forma negra na composição. Quão importante se afigura para a composição esta presença! Num clima de transparências no qual nos perdemos em devaneios, encontramos um negro que hospeda nosso olhar. O resultado expressa e comuni ca leveza. Este preto é o toque da varinha para transformar aquele espaço em encantamento.

Impressiona-nos como Fayga, senhora absoluta nas questões técnicas, na gravura colorida, reaprende o uso do preto. Em nossa opinião, Fayga traduz em formas expressivas sua experiência de escuridão. Na época em que precisou sair da Alemanha, sua família não conseguia o visto de entra

da nos países circunvizinhos, pelo fato de estarem abarrotados de fugitivos. Permanecer naquele país era suicídio, portanto a saída encontrada foi fazer como muitos outros, atravessar clandestinamente a fronteira para a Bélgica. Havia guias que contrabandeavam pessoas, ajudando-as a atravessar as fronteiras, à noite, pelas florestas. Na sombra da noite em sobressalto, num clima de medo e completa insegurança, a menina Fayga deve ter enfrentado a floresta como um verdadeiro abismo. Na escuridão sem fim, o que não terá experienciado a artista? O seu corpo marcado por este fato, tempos depois devolve negros profundos aos nossos olhos.

Recordamos nesta situação, o relato de Kandinsky que da sua infância guardou intensas manchas coloridas. Estas, muito tempo depois, compareceram em suas telas. Nas gravuras de Fayga, a mestria em compor os "negros de temperaturas diferentes" por certo, relaciona-se a uma experiência profunda que a abalou no mais íntimo do seu ser. Como unidade expressiva, seu corpo atravessou a floresta escura, como sujeito da percepção recolheu as impressões. A propósito, afirma Merleau-Ponty: "A cor, antes de ser vista, se anuncia pela experiência de uma certa atitude do corpo... que a determina com precisão"²². A cor que percebemos não é então um ser puro. Ela é uma reconstituição, um momento de nossa história pessoal. Ainda, segundo o filósofo francês, as sensações das cores não se reduzem ao conhecimento de qualidades identificáveis. Este é o caso das figuras geométricas que independentes de localização mantêm as mesmas qualidades que as caracterizam. A sensação da cor visa algo além dela mesma.



Fig.31 - Xilogravura em preto sobre papel de arroz, 12 x 50 cm.
Álbum 10 gravuras, 1956.



Fig.32 - Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 29 x 22 cm. Álbum 10 gravuras, 1956.



Fig.33 - Água-tinta em cores sobre
papel Rives, 25 x 30 cm.
Álbum 10 gravuras, 1956.

Uma presença com significações, algo parcialmente reconhecido pela familiaridade com ela. Merleau-Ponty, em suas reflexões, orienta-nos para a compreensão da questão que levantamos, ao declarar: "... é preciso reaprender a viver estas cores como as vive nosso corpo"²³.

Fayga está sempre a relacionar suas vivências com sua arte. Ela costuma dizer que não sabe que caminho vai tomar na arte pois também não sabe o que vai viver. Considera difícil fazer previsões mas o que elabora está intimamente ligado às experiências existenciais profundas.

Para completar a visão que podemos guardar da obra de Fayga, nos anos cinquenta, precisamos conhecer as gravuras premiadas na XXIX Bienal de Veneza, em 1958.(Fig.34)

É da maior importância o conhecimento do contexto no qual se deu essa premiação: A representação brasileira era composta de uma retrospectiva de Segal e de obras de quatro artistas-gravadores. Além de Fayga, Lívio Abramo, Marcelo Grassman e Oswaldo Goeldi enviaram obras. Sem dúvida, a artista se fazia acompanhar por nomes consagrados, cujo prestígio emprestava grande dignidade ao conjunto. Dos artistas estrangeiros que expunham, destacamos John Friedlaender e Hayter, ambos considerados como mestres da gravura moderna pelo fato de terem introduzido inúmeras novidades em termos de produção técnica da gravura. Friedlaender, pelo prestígio de inovador na gravura, foi convidado a dar o curso inaugural do ateliê do MAM, conforme já tivemos oportunidade de nos referir.



Fig.34 - XXIX Exposição Internacional de Arte de Veneza, 1958. Ao centro e à esquerda, obras de Fayga Ostrower. À direita, obras de Marcelo Grassman.

Para compreendermos melhor a importância da premiação de Fayga valemo-nos do artigo: "História de um prêmio" de Lourival Gomes Machado. O autor foi o comissário brasileiro junto à Bienal e pôde com posse de dados mais concretos, revelar-nos a dimensão deste prêmio.

Conta-nos que, muito antes da decisão do júri, a obra de Fayga despertava interesse especial, comprovado pelas demonstrações efusivas de apreço à obra de Fayga que a ele eram endereçadas. "Desde o primeiro instante, Fayga figurou, nos comentários, entre os grandes gravadores da exposição"²⁴. Acrescenta o comissário uma avaliação do significado da premiação da artista:

... 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 de 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.²⁵

A conclusão de Lourival Gomes Machado confirma as intenções da gravadora no seu fazer artístico. Suas gravuras cumpriram a função para a qual Fayga as realizara:

Se meu trabalho não fala por si só, 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...²⁶

No conjunto enviado à Veneza, a artista deu mostra de rara sensibilidade ao criar, através de uma experiên

cia individual e solitária, uma linguagem universal. Numa operação poética a gravadora revela a vida, a verdade e o júri foi capturado pelo som de suas cores e formas.

A repercussão da premiação de Fayga foi grande pois se tratava da maior distinção que um artista brasileiro recebia no exterior.

Para Fayga foi uma grande surpresa. Em depoimento que nos foi dado, a artista se emociona com a lembrança banhando seus meigos olhos com um intenso brilho:

O prêmio de Veneza foi um acontecimento... foi uma loucura, pois jamais pensei em poder ganhá-lo. Primeiro, porque no ano anterior eu tinha ganho o grande prêmio da Bienal de São Paulo. Depois, eu nunca fui a Veneza e tinha mandado gravuras junto com Lívio Abramo, com Grassman e Oswaldo Goeldi. Jamais!... Foi assim uma loucura... isso foi realmente uma premiação incrível!²⁷

Como alguém, cujo caminho é trilhado na mais esdrúxula fidelidade à "necessidade interior", Fayga completa com muita simplicidade:

Ganhar um prêmio... realmente é uma afirmação muito grande. Agora... não ajuda em nada a resolver os problemas artísticos. Você recomeça com os mesmos problemas...²⁸

Fayga não se envolve muito com articulações extra-obra. Segue fazendo sua gravura-pensamento, processando-a intuitivamente através da forma e das matérias.

Do conjunto enviado à Bienal de Veneza, constam somente xilogravuras. A retomada da gravura em madeira iria

mobilizar a artista por mais de dez anos. Trata-se não só de um procedimento técnico diferente mas um outro caminho de imaginação. "Na madeira você trabalha do preto para o branco, no metal você trabalha do branco para o preto. Então são caminhos opostos"²⁹, declara Fayga.

A artista, com a reconhecida excelência técnica, não encara o problema como pura troca de matrizes a trabalhar. Gravar em madeira ou em metal leva a raciocínios diferentes pois são ações que derivam do que Bachelard³⁰ chama de vontades matéricas diferentes. Para o filósofo francês, a emergência das imagens poéticas fundamenta-se na imaginação material que, longe de ser contemplativa, convida o artista a uma ação transformadora, a uma profundidade que ultrapassa os dados aparentes que a visão pode captar. Para Bachelard, a outra imaginação, a formal, torna a matéria apenas objeto de visão. No entanto, a imaginação material comparece como incentivo à imaginação criadora. Na configuração final, o resultado estético incorpora a história da relação do artista, da sua vontade com a vontade da matéria. Referindo-se ao gravador como "poeta da mão" escreveu Bachelard:

... A matéria é, assim, o primeiro adversário do poeta da mão. Possui todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar. O verdadeiro gravador começa sua obra num devaneio da vontade. É um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário.³¹

Fayga no seu processo artístico atende às sugestões da matéria, conforme declarou:

Mais e mais, o material que tinha em minhas mãos: a madeira, o metal..., buris, consistência de pigmentos com suas qualidades e possibilidades físicas, tudo isto começou a fornecer suas gestões para a estrutura formal.³²

Estimulados pelas idéias de Bachelard, retomamos a questão dos acasos, matéria polêmica na luta pela sobrevivência da arte "informal" aqui no Brasil. Não seriam os acasos, este aceno da matéria à imaginação do artista? A própria artista nos responde ao afirmar que no trabalho da gravura se dá uma destruição para uma posterior construção. Dentro desta realidade, Fayga se indaga: "O que custa destruir mais um acaso?"³³. Ele está na obra no momento de emergência da imagem. A sua destruição se dá, na medida em que a artista empresta-lhe uma estrutura e consistência plástica. Ele não é utilizado como "um em si" mas como uma provocação.

A gravura em madeira, então, como uma outra possibilidade imaginativa, vai permitir à Fayga imagens onde a cor vai ser trabalhada com mais liberdade.

As gravuras da Bienal de Veneza guardam do acaso o frescor da descoberta. A liberdade na articulação das formas pode parecer arbitrário só em aparência, pois na realidade responde a uma vontade rigorosa de ordenação. A vocação das formas usadas por Fayga é dissimular a ordenação e, simultaneamente, explicitá-la à sensibilidade do espectador. Fundidas num todo elas compõem a "construction cachée" (construção escondida, reclusa) de que nos fala Kandinsky³⁴. Trata-se de uma construção que supõe rigor e precisão exprimindo-se por uma matemática não composta de números regulares

mas que opera através de números irregulares. Fayga, nessas gravuras, dá continuidade a sua pesquisa de uma ordenação sensível obtendo equilíbrios espaciais através da assimetria. Enriquelendo as gamas tonais imprime ao espaço gravado mais luminosidade.

Nas gravuras coloridas, ao contrário dos metais do "Álbum de 195 os negros se rarefazem e vão sendo substituídos por uma presença mais expansiva das cores. Ainda são cores baixas, ocres, verdes, azuis (Figs. 35, 36, 37).

A direção horizontal é dominante. As formas desfilam e deslizam diante de nós de margem à margem criando um movimento de ir e vir da direita para a esquerda. Todavia, as superposições dessas formas expandem o movimento em profundidade. A apreensão do espaço se dá nessa simultaneidade.

Num jogo de opacidades e transparências, como palavras de uma poesia, as formas falam-nos do curso de um rio de águas tranquilas ou de nuvens que perambulam pelo céu atendendo a um delicado sopro. O papel de arroz japonês, transparente é o território desse passeio ou o leito do rio. Fayga ilumina seus espaços deixando o branco do papel envolver as formas. Há grandes vazios, há silêncios profundos. A atmosfera resultante recende a Extremo-Oriente. Despregando-se das margens, as formas compõem um fragmento de um campo infinito de forças (Figs. 36, 37). Tudo é dinamismo. Há interrupções das linhas (Fig. 36), intervalos da melodia suave que as superfícies coloridas vão cantando. Nesses intervalos o tempo demora, se expande.



Fig.35 - 5736. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 50 x 30 cm.
Bienal de Veneza, 1958.



Fig.36 - 5826. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 60 x 40 cm.
Bienal de Veneza, 1958.

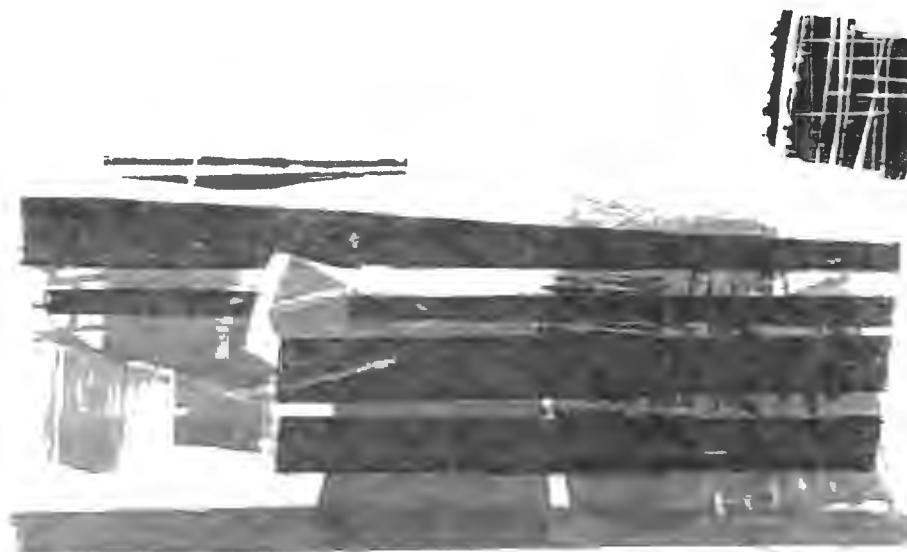


Fig.37 - 5827. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 35 x 50 cm.
Bienal de Veneza, 1958.



Fig.38 - 5819. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 30 x 50 cm.
Bienal de Veneza, 1958.

Embora concentradas em área de grande densidade do retângulo a ser trabalhado, as formas revertem esta situação pelo tratamento delicado de suas superfícies. Os grafismos nelas lançados (Figs. 36, 37, 38) arejam e fragilizam a tensão. O espaço flui por entre as formas em avanços e recuos. (Fig. 39)

Na gravura 5823 (Fig. 40) retomando o preto e branco, Fayga cria um grande "abismo negro". Por ele resvalam incisões de variadas espessuras que refletem a luz como rastro de seus deslocamentos. Há uma movimentação intensa das linhas. Um grande sulco sinuoso atravessa de lado a lado a composição interligando os grafismos impulsivos que de tempo em tempo surgem pelo espaço como acordes graves que nos despertam na melodia. Aqui cohabitam os tempos. Um tempo curto e intenso produzido pelo automatismo desses acordes e um tempo longo e descansado que corre nas linhas sinuosas e horizontais. É o emaranhado que se harmoniza em busca do élan vital.

Todo esse conjunto da Bienal de Veneza apresenta-se como uma síntese perfeita das preocupações da artista naquele momento de sua apaixonante trajetória. Ninguém melhor que a própria Fayga para explicá-las:

O espaço me fascinava. Procurava compreendê-lo melhor. Procurava nas imagens que me vinham, articular certas relações, estabelecer certos tipos de equilíbrio espacial. Usar linhas e intervalos, superfícies e intervalos.³⁵



Fig.39 - 5829. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 95 x 31 cm.
Bienal de Veneza, 1958.



Fig.40 - 5823. Xilogravura em preto sobre papel de arroz, 30 x 85 cm.
Bienal de Veneza, 1958.

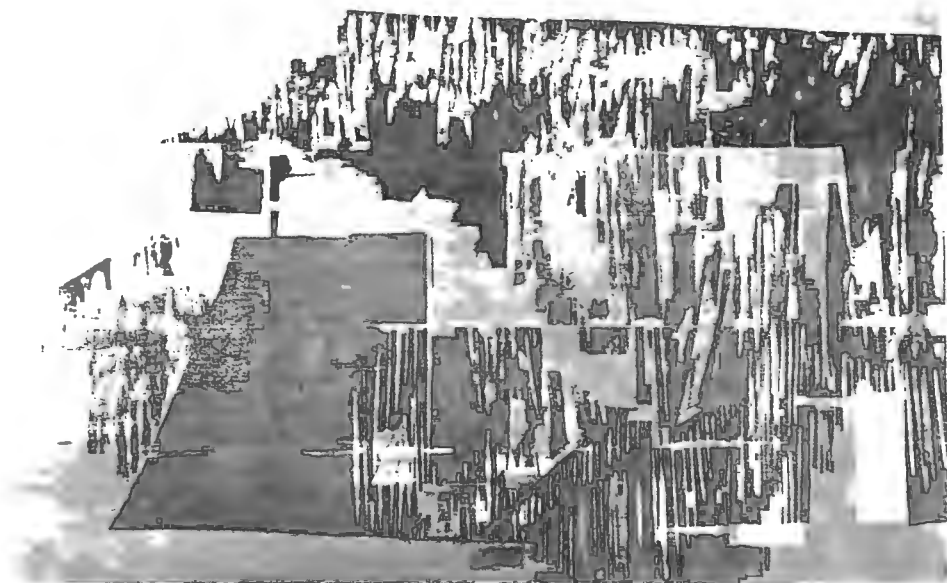


Fig.41 - 6002. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 60 x 90 cm.

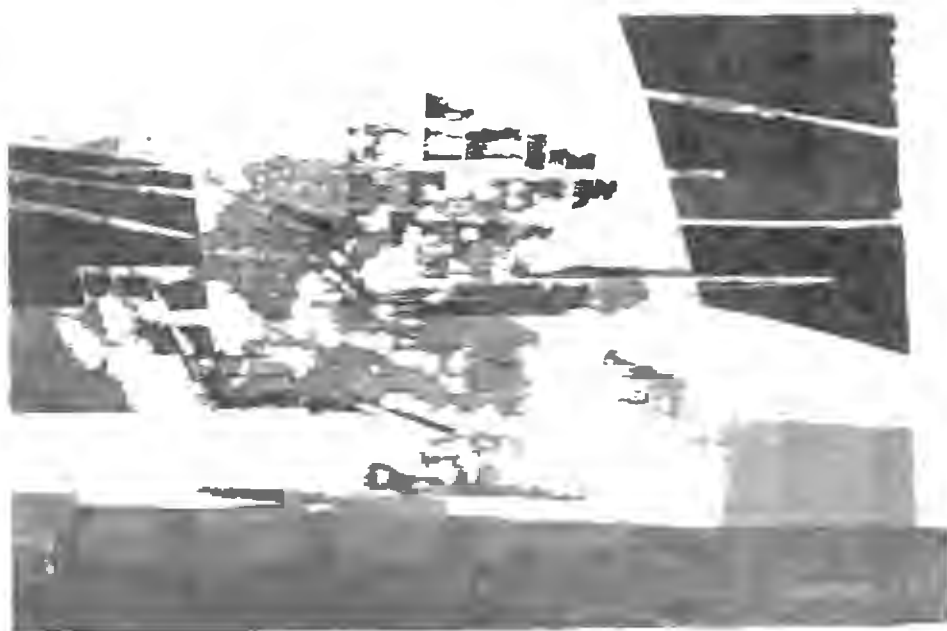


Fig.42 - 6103. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 60 x 90 cm.

mio de Crítica de Arte "Resumo"³⁷. Em 1964, a artista foi aos Estados Unidos para lecionar numa universidade de negros, em Atlanta, a convite do "Spelman College".

O ano de 1965 foi de extrema importância para a vida da artista e para os rumos que tomaria sua gravura. A partir de experiências difíceis e amargas que a vida submeteu a artista, seu trabalho, paradoxalmente se abriu numa linha de crescente lirismo. Neste ano, Fayga sofreu duas cirurgias no intestino. Seu pai morreria pouco antes de câncer nesta mesma região, o que tornou muito tensa a relação de Fayga com as intervenções cirúrgicas:

... foi horrível, pensei que fosse morrer... eu tinha medo de estar com câncer também... foi um ano de hospitais e eu me re fiz muito lentamente, mas muito lentamente... E a única coisa que eu me lembrei de ter sentido naquele ano foi uma raiva, mas uma raiva de tudo o que estava acontecendo.³⁸

Felizmente o seu problema era de outra natureza. Refeita do susto e superado o drama, Fayga retoma a xilo gravura. E se surpreende com a luminosidade das cores que in vade seu trabalho passando a estruturar seu espaço (Fig. 43, 44, 45, 46, 47). Explode o laranja (Fig. 43) avançam e recuam os azuis celestes (Fig. 44), fluem os amarelos e ocres (Fig. 46), arrisca-se um intenso vermelho arejado por texturas em tons suaves (Fig. 45) e ainda o contraste do negro (Fig. 47) que na pura sensualidade do traço e da forma se har moniza com o conjunto de grande leveza. Fayga reaprende as cores com o sofrimento de seu corpo. "Retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é nós mesmos que vamos re-



Fig.43 - 6522. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 30 x 70 cm.

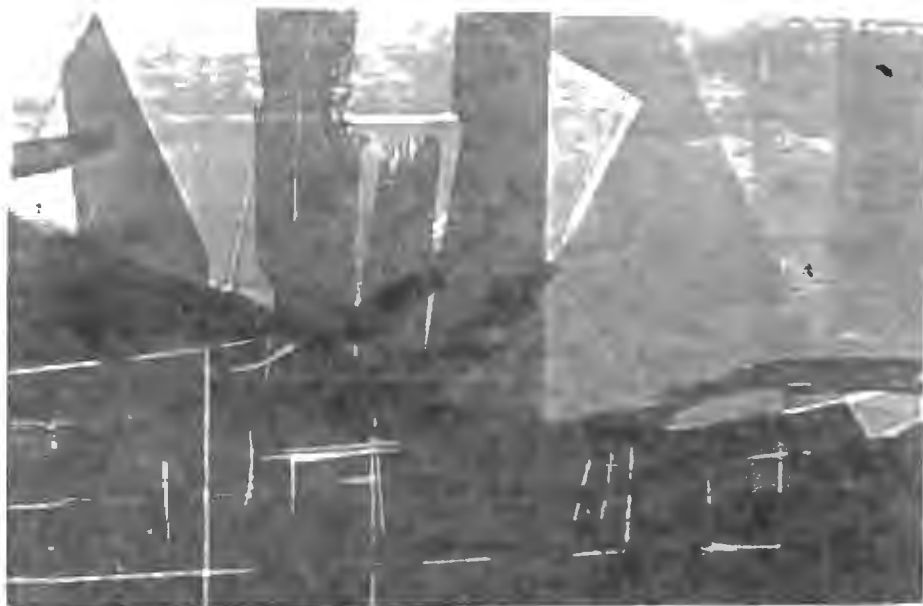


Fig.44 - 6534. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 40 x 60 cm.



Fig.45 - 6621. Xilogravura em cores sobre papel de arroz 50 x 30 cm.



Fig.46 - 6719. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 80 x 50 cm.



Fig.47 - 6720. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 40 x 60 cm.

encontrar" diz Merleau-Ponty³⁹. Ainda retomando as palavras do pensador:

... do momento que meu corpo adota a atitude do azul eu obtenho uma quasi-presença do azul. Não é preciso então se perguntar como e porque o vermelho significa o esforço ou a violência, o verde o repouso e a paz...⁴⁰

Neste sentido, a gravura (Fig. 44) ilustra eficazmente o que nos comunicou o filósofo, a "quasi-presença do azul", reveladora de uma nova atitude diante e no mundo, uma reorientação de experiências de Fayga no sentido de cantar o lado maravilhoso e belo da vida. O sofrimento, muitas vezes, acelera o processo de vislumbrarmos dimensões diferentes e ricas para o próprio caminhar. Fayga surpreendendo-se com a nova entonação dada às suas gravuras tomou consciência de transformações profundas operadas no mais íntimo do seu ser:

... aí eu pensei: - bom... isto que dizer que neste ano, alguma outra coisa também aconteceu. Eu é que não estava me dando conta disto, mas por baixo eu estava reorientando certas coisas. Digamos prioridades afetivas: - o que é importante e o que é menos importante. Então importante é acordar de manhã, dizer bom dia, andar, ter os meus filhos, coisas assim. Outras coisas, nem ligo. Acabou.⁴¹

Esta reordenação de prioridades afetivas, o ter em conta o essencial, se converte naturalmente em sua arte na busca de uma síntese plástica, de uma economia maior dos meios. A xilogravura, primitiva e mais simples técnica de gravação, é retomada e assume com Fayga verdadeiramente uma nova dimensão estética. Na entrega ao seu paciente ofício

Fayga faz da sua gravura uma revelação, um desvendamento que encontra profundas ressonâncias no observador - a revelação da beleza.

Aí eu me dei conta de que estava procurando uma forma de beleza e talvez eu tivesse medo de dizer isso aos vinte e cinco anos. Tinha medo de ser chamada de romântica ou sei lá o quê, sentimental... Mas eu já tinha quarenta e três anos. Acabou este mundo, eu me disse, estou vivendo de novo e eu quero é beleza. Uma beleza não sei qual, mas uma beleza... a beleza.⁴²

Em nossa opinião, este sentimento que se apoderou de Fayga está condensado de forma primorosa no Políptico do Itamaraty (Fig.48), obra realizada em 1968⁴³. Esta obra representa para nós o clímax da trajetória da artista neste período de vinte anos de gravura que selecionamos para abordar no presente trabalho. No curso de sua brilhante carreira que segue até nossos dias, com certeza, o painel representa um dos momentos de maior felicidade inventiva da artista. Nele testemunhamos a excelência da cor num pungente lirismo - é a sua sinfonia. Este painel possui uma história que é preciso ser conhecida.

Terminadas as obras do Palácio dos Arcos, em Brasília, destinado a abrigar o Ministério das Relações Exteriores - o Itamaraty, Fayga foi procurada por Wladimir Murтинho, interessado em comprar-lhe seis gravuras. Estas gravuras comporiam as paredes de uma sala de recepção destinada exclusivamente à artista. Diante de tão rara oportunidade - uma exclusiva e permanente exposição - a artista considerou oportuno realizar um trabalho especial. Preferiu não vender as

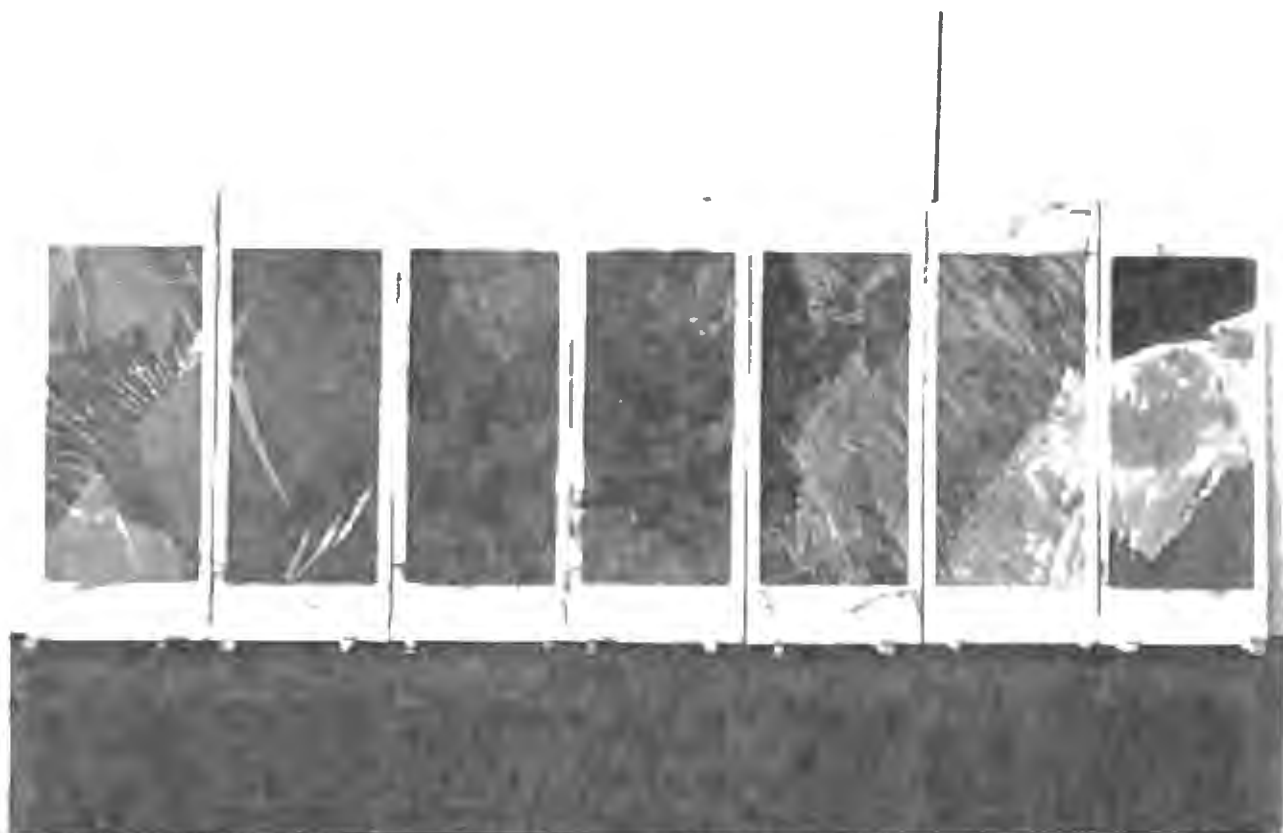


Fig.48 - Políptico do Itamaraty, 1968, 7 xilogravuras em cores sobre papel de arroz com 80 x 35 cm.
Área total gravada 80 x 2,45 m.
Área total do painel incluindo as margens de cada prancha: 1,04m de altura por 2,80m de largura.

seis gravuras pois achava que "gravuras de tamanhos diferentes e soluções diferentes numa mesma parede ia parecer uma parede de galeria"⁴⁴.

Fayga propôs-se a um trabalho mais adequado prevendo uns três ou quatro meses para a sua realização: "...uma série, seriam gravuras individuais, independentes, porém interligadas por cores e ritmos que, em conjunto, poderiam funcionar como uma espécie de políptico"⁴⁵.

Na verdade, Fayga envolveu-se profundamente com o painel, numa aventura fascinante que lhe absorveu nove meses e meio de intenso trabalho. Pouco mais que uma gestação, curiosamente. Para a gravadora o painel foi como um filho.

Mesmo terminado o Políptico, Fayga continuava a elaborá-lo interiormente sob a excitação de dar forma a inúmeras idéias que surgiram durante o processo. Foi preciso chegar a uma solução final pois cada modificação introduzida numa prancha redundaria numa revisão de todo o painel.

Ao ter diante de si o painel pronto, o embaixador Wladimir Murtinho encantou-se e se surpreendeu com a "pilha" de gravuras que constituíam as soluções abandonadas por Fayga. Sugeriu-lhe então organizar uma exposição didática apresentando todo aquele material e o painel pronto. Fayga aceitou a proposta envolvendo-se com outra difícil tarefa de selecionar as gravuras. Essa exposição aconteceu nos meses de junho e julho de 1968, no MAM-Rio. Por causa desta exposição, considerada a melhor daquele ano, Fayga foi contemplada

com o "Golfinho de Ouro" pela cidade do Rio de Janeiro. Em 1970, por ocasião do 25º aniversário da ONU, cada país ofereceu àquela instituição uma obra de presente. O governo brasileiro escolheu o Políptico do Itamaraty.

Todos esses fatos reunidos, por si só, atestam a importância dessa obra no quadro geral das artes plásticas brasileiras contemporâneas.

Foi inédita a utilização da xilogravura em escala monumental. Nessa nova escala, a gravura de Fayga torna-se um verdadeiro ambiente no qual se desfruta um encontro com a harmonia. Os painéis são dispostos numa dominante vertical o que para nós é profundamente significativo. A altura se converte em busca de transcendência, de uma espiritualidade a qual encontrara momentos de perfeita concretização através das estruturas verticalizantes das igrejas medievais. Trata-se da corporificação do essencial. Para Fayga, em arte, "só se formulam imagens de espaços vividos"⁴⁶. A artista passou a pesquisar, movida por uma "necessidade interior", o espaço para cantar a beleza que é a poesia e que, como tal, enfrenta na elevação e no aprofundamento sua concretude.

A artista trabalha o painel estruturando a composição a partir de diagonais e contra-diagonais, num cruzamento contínuo de formas que expandem o espaço em ambas direções. Formas levíssimas introduzem um movimento constante que faz vibrar a mais diáfana camada. O conjunto resulta de uma engenhosa organização, de uma sutil engenharia através da qual temos a sensação de que as formas nasceram de um úni

co e certo corte. Sem dúvida, em termos do artesanato e da técnica da gravura, estamos diante de uma soberba demonstração de virtuosismo. O complexo processo de utilização, de superposição das matrizes revela-nos a maestria de Fayga. Ao mesmo tempo que a madeira - matéria comparece para o enriquecimento das tessituras, ela possibilita através das superposições a criação de transparências como se se ausentasse em prol de uma atmosfera imaterial. A superposição original deu-se numa ordem temporal seguida pela artista. A transparência dela resultante enclausura aquele tempo e apresenta-se a nós como a possibilidade dos tempos de nossa percepção. Fayga nos oferece o tempo para o devaneio.

Tudo é leve embora dinamizado pela texturas num frágil paralelismo sobre o espaço gravado constituído pelo fundo em cor (Figs. 63 e 65). Num percurso interrompido, as incisões na matriz determinam filigranas que se assemelham a raios no céu, a alternarem a intensidade da luz. Indiferentes ao que encontram, atingem e atravessam qualquer matéria. Formas maiores e mais opacas encontram no cruzamento com estas filigranas motivo para com elas compactuarem a leveza. As filigranas fervilham em quase toda a composição, concretizam a pulsação vital.

Fayga banha o painel com tons vermelhos e alaranjados. Numa audácia cromática, a artista se abre para os tons quentes. "Para mim, escolher entre dois vermelhos é uma coisa extremamente envolvida em emoções e pensamento"⁴⁷.

Com uma sensibilidade aguçada para sentir e in-

tuir espaços, Fayga pede emprestado a Brasília, a matéria para o seu devaneio: o barro. Com um sopro suave, seca-o e o transforma em poeira que se espalha por toda a superfície do Painel, tal qual a poeira barrenta que se aninha nos mais recônditos lugares daquela cidade. Tudo em Brasília respira o alaranjado de sua terra. A poeira vai se deixando por toda a parte.

No Painel, é como se, num instante poético a poeira fosse detida. É a reconstrução desse elemento no máximo de suas possibilidades. Respira-se essa poeira colorida e penetra-se numa atmosfera que envolve formas cambiantes, embaladas num profundo lirismo. Na expansão dos espaços e na escolha das cores Fayga assume a terra e torna poética essa vivência: "Inconscientemente não pude me deixar de influenciar pela luz intensa e a amplitude de nosso ambiente"⁴⁸. O Painel revela o encontro com a sensualidade do país que acolheu - a beleza que a artista não mais se envergonhava de viver e revelar.

O Políptico do Itamaraty marca a passagem para um uso mais livre e sensual da cor, o que vai caracterizar e dar originalidade às xilogravuras de Fayga. No trato com a madeira, a artista infiltra sua personalidade. Ela explora de forma singular a transparência até suas últimas possibilidades, caracterizando o seu trabalho na madeira por uma leveza desconcertante⁴⁹. As suaves transições de cor vão se dando como "um incêndio numa folha de papel de seda"⁵⁰. A Wal-mir Ayala, autor desta imagem poética, não lhe ocorreu nada

mais leve que imaginar "um fogo consumindo o quase imaterial"⁵¹.

Na contemplação do Políptico, recorremos a este sopro de poesia do crítico. A imagem da "poeira" fêz-nos compreender o sentido da cor que se impregna por toda a geografia do painel. Quanto à imagem do "incêndio", ela traduz o grande dinamismo que se dá naquela atmosfera pulverosa. Imaginar o papel de seda consumir-se em chamas nos leva a um grande devaneio, nos arranca mil lembranças. No Painel estão as chamas, numa vontade ardente de queimar, indicada pela verticalidade em que foram estruturadas as formas. O calor dos tons quentes arde em nossa alma. Em "La flamme d'une chandelle"⁵², Gaston Bachelard, o filósofo-poeta, afirma que a chama é "uma verticalidade habitada"⁵³ e por isto "ilustra todas as transcendências"⁵⁴.

Nas idéias do filósofo apoiamos a compreensão da tão feliz imagem criada por Walmir Ayala. Apenas uma chama é necessária para desencadear devaneios. O que dizer então de um "incêndio"? Segundo o filósofo, a imagem da chama é profundamente rica, pois o fogo só alcança o seu ser através de um processo no qual se desembaraça de toda a materialidade. O fogo alcança o seu ser ao se tornar luz. Na busca da imaterialidade, da transcendência é que a imagem do fogo, - incêndio - se harmoniza à dinâmica da gravura de Fayga. A vocação de suas formas fluidas, tal qual as chamas, é a verticalidade. Ainda que, muitas vezes, desviadas por tormentos que as fazem bailar de uma direção para outra, procuram reco

brar a altura. Fayga constrói imagens que se afirmam no plano da imaterialidade. Como a chama para o filósofo, a gravura de Fayga é "uma verticalidade habitada" e como tal "nos faz entrar no reino dos valores"⁵⁵ transcendententes.

Diante do Painel experimentamos uma extraordinária excitação e envolvemo-nos com as formas em ascensão. Sentimos o prazer de ver. Tudo nos convida a penetrá-lo para alcançar seu verdadeiro ser. Como as chamas nos ensinam que é preciso levantar-se sempre, reencontrar a altura na vontade de queimar, tornar-se luz, o Painel oferece-nos um clímax que dele se desprende, é a sua atmosfera suave e imaterial na qual se determina o seu ser.

N O T A S

1. Depoimento à Mã Helena Lemmi In: Fayga Ostrower - obra e pensamento - Dissertação de Mestrado, ECO-USP, São Paulo, 1988, p. 92.
2. Idem, obra citada, p. 93.
3. Idem, obra citada, p. 93.
4. Depoimento à autora em 26/9/89.
5. Idem depoimento citado.
6. BENTO, Antonio In: Fayga Ostrower 20 gravuras-1954/1966.
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1968.
7. Fayga em depoimento à autora em 26/9/89.
8. Fayga In: Catálogo da Mostra de Gravuras, Desenhos, Tecidos - MEC, Rio de Janeiro, 1953.
9. Idem, obra citada.
10. Entrevista a Yara Tupinambá, 1958. In: Vida e Obra - Fayga Ostrower - Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas, BH, 1971.
11. NA. A Guilde, sediada na Suíça, é uma associação de natureza semelhante a de um Clube de Gravuras que seleciona e edita para seus associados gravuras dos mais destacados artistas contemporâneos do mundo.

12. Debate sobre a Gravura - Jornal do Brasil. Suplemento Dominical, Rio de Janeiro, 12/8/57, p. 3.
13. Depoimento prestado à autora em 26/9/89.
14. NA. Travou-se naqueles anos uma verdadeira batalha contra a arte "informal", compreendida como puro desdobramento de subjetividades, acasos explorados unicamente por virtuosismos técnicos. Fayga assumiu a defesa de seu trabalho, sempre analisando o lugar relativo que o acaso assume no processo de configuração da obra. Num esforço intelectual muito grande, Fayga procurou verbalizar questões pertinentes à abstração "informal". Recentemente, em janeiro do ano em curso, a artista lançou um livro "Acasos e Criação Artística" pela Editora Campus. Nele, com a profundidade de incansável pensadora, Fayga retoma a idéia do acaso como dado essencial do processo de criação artística. Este surge como sugestões que, no decorrer do processo técnico se manifestam sendo selecionados e ordenados segundo determinados critérios artísticos.
15. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15/11/57.
16. Idem obra citada.
17. NA. Mário Pedrosa emprega esses termos num desdém às experiências tachistas no artigo "Da abstração a auto-expressão", p. 44 e 47, contido no livro Mundo, Homem, Arte em crise.

18. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15/11/57.
19. "Álbum - 10 gravuras" - novembro de 1956.
20. Depoimento prestado à autora em 6/12/89.
21. NA. Valemo-nos da expressão usada por Paulo Herkenhoff no citado depoimento, por achá-la muito adequada no contexto da obra de Fayga.
22. Phénoménologie de la perception, Paris: Editions Gallimard, 1945, p. 244.
23. Idem obra citada, p. 245.
24. "História de um prêmio". Suplemento Literário. São Paulo, 30/8/59.
25. Idem artigo citado.
26. Fayga em depoimento a Tania Góes - Gente muito especial-
Correio da Manhã - Rio de Janeiro, 2/4/71.
27. Depoimento prestado à autora em 26/9/89.
28. Idem depoimento citado.
29. Idem depoimento citado.
30. Imaginação e matéria In: A água e os sonhos [tradução Antônio de Pádua Dantes]. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1989.
31. Matéria e mão In: O Direito de Sonhar, tradução de José Américo Motta Pessanha e all. São Paulo; Difel, 1986, p. 52.

32. Depoimento a Antonio Bento - "Fayga Ostrower - 20 gravuras - 1954/1966" - "Álbum editado pela Biblioteca Nacional - MEC, 1966.
33. Jornal do Brasil - 8/12/57.
34. Du spirituel dans l'art. Paris: Éditions Denöel, 1966, p. 165.
35. Catálogo Exposição Retrospectiva de Fayga Ostrower - 1944/1983 - Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, outubro de 1983.
36. NA. Fayga aprendera a técnica de esmaltamento quando, em 1955, esteve nos Estados Unidos agraciada com uma bolsa de estudos. O painel exigiu-lhe adaptação e conversão à escala monumental. Tratava-se de dois painéis de 16m x 4m, num total de 5.200 peças de 15cm x 30cm. Nele, Fayga usou basicamente o preto, o ocre e o vermelho. A artista acompanhou a execução das lajotas que ficou a cargo de Armando Ferrari. O prédio que abriga o Banco Lar Brasileiro situa-se na esquina das ruas João Câmara e Frei Gaspar. O projeto se deve ao arquiteto Salvador Candia.
37. NA. Embora a exposição tenha sido eleita como a melhor do ano, no gênero, em depoimento que nos foi prestado, Fayga declarou que ela ocupa um espaço especial em sua memória: "Ganhei o prêmio de crítica pela melhor exposição do ano, não vendi um só trabalho. Foi o maior fracasso comercial u" (26/9/89).

38. Fayga em depoimento à autora em 26/9/89.
39. Phénoménologie de la perception - obra citada, p. 239.
40. Idem obra citada, p. 245.
41. Fayga em depoimento citado à autora.
42. Idem depoimento citado.
43. NA. O Políptico do Itamaraty é constituído de 7 xilogravuras em cores de 80 cm de altura por 35 cm de largura, comportando uma área de 80 cm de altura por 2,45m de largura. Incluindo as margens de cada prancha, o conjunto perfaz uma área de 1,04m de altura por 2,80m de largura. Impressas em papel de arroz, foram feitas 39 matrizes de madeira para as diversas cores, ou seja, Fayga executou 1200 impressões individuais, excluindo provas de trabalho e provas de estado. Segundo a artista o trabalho foi realizado em nove meses e meio, sendo sete meses para determinar a composição e dois meses e meio para a impressão da tiragem final.
44. Fayga em depoimento citado.
45. Fayga - Catálogo da exposição do Painel - MAM. Rio de Janeiro, junho de 1968.
46. Construção do olhar In: O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 175.
47. Fayga em depoimento a Jayme Maurício - Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14/9/71.

48. Fayga em depoimento a Walmir Ayala - Jornal do Brasil - Rio de Janeiro, 14/5/68.
49. NA. Esta característica se estende aos trabalhos da artista, posteriores aos anos setenta, período que limita nossa pesquisa. A cor em sua plenitude comparece em suas serigrafias (anos 70), em suas litografias e aquarelas (anos 80).
50. Catálogo 10º Resumo de Arte - MAM - Rio de Janeiro, junho/julho de 1972.
51. Idem obra citada.
52. Edition QUADRIGE/Presses Universitaires de France, Paris, 1986.
53. Idem obra citada, p. 58.
54. Idem obra citada, p. 59.
55. Idem obra citada, p. 57.

6. ENGENHARIA LÍRICA - POESIA E ABSTRAÇÃO

6.1 - Poesia e Atmosfera Oriental

Em alguns trabalhos posso visualizar ligações sobretudo por paralelismos, com formas de arte chinesa, facilitados pelo exercício das transparências da cor e pelo uso do papel de arroz¹, afirma Mário Barata.

Caberia compará-la ainda à poesia do Extremo-Oriente - China e Japão - com cujas artes a de Fayga revela grandes afinidades², declara Jayme Maurício.

... na força e fluidez dessa poética que continua a fundamentar-se no silêncio das antigas paisagens orientais, entre nuances e exatidão³, revela Roberto Pontual.

... até quando os ritmos de composição parecem constituir-se em arabescos e sugestões orientais (certas incisões poderiam fazer pensar na delicadeza de Tchou-la, o magnífico pintor chinês do séc XVII)⁴, diz Araújo Netto.

Não são poucos aqueles que, através das gravuras de Fayga Ostrower são seduzidos e capturados pelo mistério de formas que ressoam um longínquo Oriente. É comum a referência a uma atmosfera oriental que emana das imagens "fayguianas".

O clima de leveza e espiritualidade, que absorvemos no Políptico do Itamaraty, permeia na verdade toda a fase abstrata de Fayga. Mesmo em sua fase figurativa, defron

tamo-nos com cenas de um recluso lirismo pronto a desabrochar em plenitude em sua fase posterior.

Nesta fase da abstração expressiva, abordada no capítulo anterior, encontramos similitudes com a estética da pintura chinesa, quer pela suavidade das cores, quer pela delicadeza dos traçados ou pelas cores em transparência. A gravura abstrata de Fayga, poesia construída, afina-se com o tratamento dado à pintura chinesa. São dois caminhos distintos, bem sabemos: a figuração oriental e a abstração "fayguiana". Sem abdicar da figura, a pintura chinesa encontra na sua função, o meio adequado para aprofundar significados. A figura circula nos limites de uma revelação. Como revelação também se dá a gravura de Fayga. As cores e formas se apóiam num pensamento que as estrutura para a obtenção de equilíbrios, ressonâncias do equilíbrio primordial cósmico. Ambas buscam a verdade na harmonia.

As declarações, acima apresentadas, dão conta de afinidades que não escapam ao olhar ocidental familiarizado com a beleza das estampas japonesas e chinesas com as quais passou a se relacionar mais intensamente desde o final do século passado.

Observando-se as gravuras de Fayga (Figuras 49 e 50) torna-se difícil imaginar que essas imagens tenham nascido de uma dispersão ou de uma impulsividade efusiva. Percebe-se que brotaram de um silêncio no qual as formas aguardaram pacientemente o momento de colaborarem na construção e revelação de uma imagem de natureza poética. Não há traço que



Fig.49 - Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 22 x 19 cm. Álbum 10 gravuras, 1956.



Fig.50 - Xilogravura em cores sobre papel de arroz 50 x 30 cm. Álbum 10 gravuras, 1956.

tenha surgido de uma hesitação. "A poesia, diz Bachelard, tem necessidade de um prelúdio de silêncio"⁵. Este silêncio que é parceiro da espiritualidade, fruto da meditação gerada pela disciplina monástica.

Tal qual as hastes firmes e flexíveis de um bambú, as incisões provocadas por Fayga, na madeira, ecoam no papel manifestando força e firmeza. Como numa caligrafia oriental, os traços assumem um poder de evocação, determinam ritmos que se harmonizam com algo que sentimos existir em nós e além de nós - o ritmo vital. Esse sentido de revelação, de desvendamento aproxima verdadeiramente a gravura de Fayga da arte oriental.

No Oriente, a pintura se fundamenta numa filosofia que se propõe concepções precisas sobre o destino do homem e sua relação com o Universo. O ritmo da vida humana está em concordância com o da Natureza. A produção pictórica oriental é mediada por uma concepção organicista do Universo. Para os chineses, por exemplo, o Universo contém uma ordem moral - o TAO. A pintura chinesa, entendida como prática sagrada, visa criar uma imagem reveladora dessa ordem do mundo. Inspirada no "taoismo"⁶, a estética chinesa interessa-se pela arte como objeto de contemplação. Contemplação como processo em que o fruidor dispõe-se à obra e aprofunda na meditação a revelação que esta lhe faz. Contemplação que se realiza ao soar na alma a revelação. Contemplação entendida como experiência poética de mudança de natureza ou de regresso à nossa natureza original.

Retomemos as palavras de Fayga que explicam sua concepção de arte:

A idéia que quero passar é sempre a de que a arte é uma forma de enriquecimento espiritual. Se as pessoas forem sensíveis, não importa sua formação ou origem, a arte pode mudar muito as suas vidas... a arte é uma forma de crescimento para a liberdade, um caminho de vida.⁷

Sua afirmação não se distancia muito da maneira pela qual Francois Cheng, estudioso da arte oriental percebe a pintura chinesa:

Enquanto prática desta filosofia (taoísmo), a pintura representa uma maneira específica de viver. Ela visa criar mais que um quadro de representação, um lugar mediúnico onde a verdadeira vida é possível. Na China, a arte e a arte da vida constituem uma mesma coisa.⁸

A pintura chinesa constitui um microcosmo total. Através de ritmos estruturais manifesta o princípio do TAO - ritmo original. O TAO provém da combinação cíclica de dois ritmos, de dois polos vitais, o Yin (A Terra, o orgânico) e o Yang (O Céu, o inorgânico) que constituem o domínio do Pleno.

Ligada à noção de Yin - Yang e tão importante quanto esta, os chineses prendem-se à noção do Vazio. A idéia do Vazio vem sendo tratada pela filosofia oriental desde a obra inicial do pensamento chinês, o Livro das Mutações, ao qual se ligam as principais correntes do pensamento oriental, entre elas o Taoísmo que outorgou ao Vazio uma posição privilegiada no centro de seu sistema.

O Vazio então passa a constituir o terceiro termo da relação cósmica. A ele é devido o funcionamento do Yin-Yang, pois nele está presente a Energia Primeira, o Sopro Primordial. "O Vazio é o lugar funcional onde se opera a transformação"⁹, explica Cheng. A existência do Vazio nesta relação cósmica permite que o Yin e o Yang não se polarizem criando um domínio estático mas animem o Universo assegurando-lhe eficácia e unidade.

Dentro deste Universo, o homem como ser especial reúne em si o Yin e o Yang e possui também o Vazio. Isto explica a possibilidade de sua comunhão com o Universo. François Cheng, profundo conhecedor do assunto, define a importância do Vazio na estrutura do pensamento oriental afirmando:

Pelo Vazio, o coração do Homem pode tornar-se a regra ou espelho de si mesmo e do mundo, pois possuindo o Vazio e se identificando ao Vazio Original, o Homem se encontra na fonte das imagens e das formas. Ele capta o ritmo do Espaço e do Tempo: ele governa a lei da transformação.¹⁰

Neste processo de identificação, volvendo-se para seu coração, não estaria o homem atendendo a "necessidade interior" da qual nos fala Kandinsky? Movendo-se por um ritmo próprio através de uma crescente espiritualidade, o homem atinge uma justa visão da vida. No mergulho em direção a si mesmo o homem recolhe e estrutura sua visão de mundo. Este mergulho brota do silêncio que não é esterilidade, mas latência. Identificando-se com o Vazio, o silêncio é o lugar dinâmico no qual as transformações são provocadas.

Para os chineses, o Vazio é encarado como princípio de base da arte, pois é através dela que se dá sua manifestação mais completa.

No primeiro cânone da pintura chinesa, proposto por Hsieh Ho, o artista é orientado para em seu trabalho engendrar e animar o sopro ritmico. Esta animação precisa estar em acordo com a relação essencial do Universo, a relação que se efetiva na alternância do Yin (Céu) e do Yang (Terra).

O artista chinês converte plasticamente esta relação ao jogo do cheio-vazio ao qual se entrega. Neste jogo mantém uma certa fidelidade a proporção que a filosofia oriental ensina estar contida no Universo: - A Terra representa um terço e o Céu dois terços da totalidade cósmica. O cheio e o vazio da pintura chinesa implicam assim numa relação anterior, do Universo.

Voltemos às gravuras de Fayga (Figuras 51, 52, 53, 54) e retomemos a citação do crítico que fala da poética da artista: "... que continua a fundamentar-se no silêncio das antigas paisagens orientais...". (o grifo é nosso).

Essas gravuras nos oferecem um espaço de respiração, do calar, do silêncio propício à gênese poética. Numa proporção que se aproxima da regra chinesa, grandes superfícies apaziguadas por cores baixas testemunham a transmutação de formas. Não há oposições rígidas pois as formas, os traços são mediados por um vazio que não se reduz a um "espaço entre" mas se articula como fonte positiva de tensão. Há des

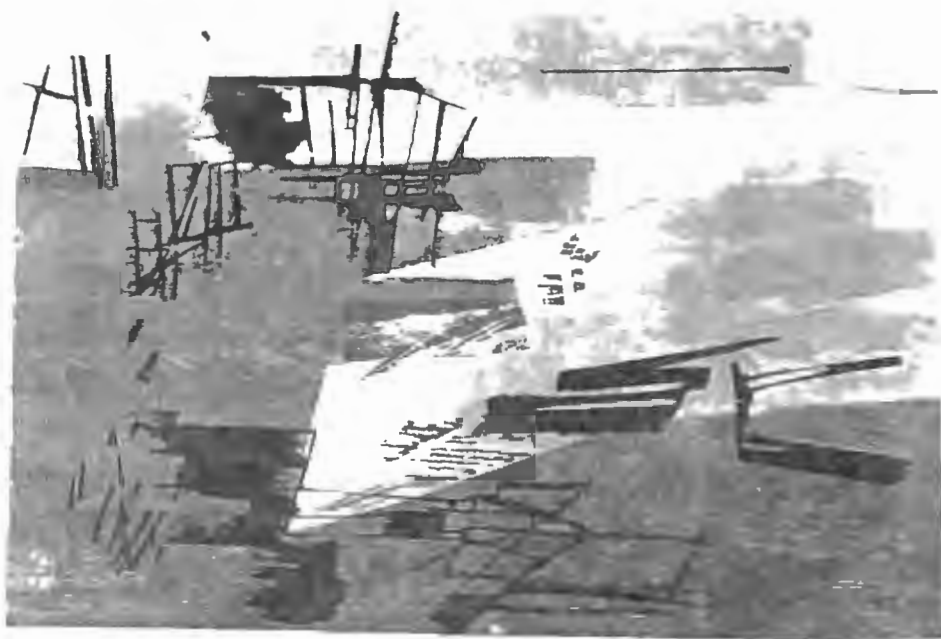


Fig.51 - 6003. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 60 x 90 cm.



Fig.52 - 6104. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 40 x 60 cm.



Fig.53 - 6612. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 30 x 50 cm.



Fig.54 - 6614. Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 60 x 40 cm.

canso do traço que reaparece repetidas vezes determinando um movimento visual (Figuras 53, 51, 69). Nesse descanso vislumbamos a cumplicidade do vazio para a plenitude da forma.

Estamos diante de uma noção importante que a pintura chinesa cultiva: a do Yin-hsien, o "invisível-visível". Aplicada mais diretamente à pintura paisagística, a noção se traduz pela interrupção do traço. Com este procedimento técnico, explica François Cheng, o artista "deve cultivar a arte de não mostrar tudo, a fim de manter vivo o sopro e intacto o mistério"¹¹.

As questões do traço, por força dos ideogramas, mobilizam os artistas chineses que se lançam a desenvolver técnicas que encerram suas diferentes naturezas. As técnicas da pintura encontram-se profundamente enraizadas na estética da caligrafia. Antes de se dedicar a uma pintura, o artista chinês recebe uma sólida orientação na técnica das pinceladas. Aprende, a partir de minuciosa observação da natureza, os múltiplos traços que traduzem os vários seres e coisas. Só depois de muito treino e meditação é que o artista se lança a pintar. Isto faz as pinturas chinesas serem fruto de uma execução espontânea e rítmica. Conseguem tal qual nos ideogramas abordar as coisas por seus traços essenciais.

Nas gravuras (Figuras 49, 50, 51, 52, 53) testemunhamos a aplicação da noção de "invisível-visível". Os traços funcionam graças ao Vazio que os atravessa nas interrupções. Nas gravuras (Figuras 51 e 53) o Vazio contribui para prolongar e expandir os traços determinando os ecos da incisão.

Há uma precisão no corte que, na xilogravura, não admite consertos. É como se o toque na madeira tivesse sido instantâneo, uma intervenção mágica.

A estética chinesa, na ânsia de encontrar uma perfeita correspondência entre a arte de pintar e a arte da vida, classifica determinados traços. Há dois traços básicos: o Kan-pi e o Fei-pai.

O "Kan-pi" (pincel seco) é obtido com o pincel levemente embebido de tinta a fim de que o resultado oscile "entre presença e ausência, entre substância e espírito, criando uma impressão de discreta harmonia como impregnado do Vazio"¹².

A gravura 6104 é rica de traços oscilantes. Superpõem-se às formas espessas tênues traços. Ora o traço é forma, ora encarna ritmos lineares.

O "Fei-pai" (branco voante) é o outro traço cultivado pela pintura chinesa. Ele resulta de um pincel cujos pelos estão dispostos bem separados a fim de comportar no traçado o branco. A imagem poética pretendida é um traço vazado pelo Sopro.

Observemos as gravuras (Figuras 49 e 53). As formas com uma superfície mais extensa além de abrigarem as nervuras da madeira que se insinua, contém incisões que nos remetem ao traço chinês "Fei-pai". Surgem intervalos irregulares, descontínuos como os sopros vitais. Na pintura chinesa as tensões são estudadas através da técnica da pincelada.

Em Fayga, as intervenções descontínuas, as superfícies oscilantes em seus contornos regulam também a tensão de suas composições. Nos procedimentos técnicos de execução dos traços e das formas, Fayga afina-se com processo oriental de execução da pintura.

Observemos as gravuras (Figuras 53 e 55). A ação de gravar em Fayga como a de pintar para o chinês apresenta-se como algo muito natural. Essa naturalidade se explica em parte pelo alto nível de domínio técnico que ambos conquistaram. Tem-se a sensação de que a imagem surgiu sem esforço, brotou naturalmente. Segundo o pensamento chinês, a obra para ser verdadeira precisa comunicar a ausência de esforço em sua execução.

Nessas gravuras de Fayga a estrutura compositiva revela simplicidade que emana de uma silenciosa harmonia. A leveza das composições que dissimula o esforço tem sua origem no equilíbrio orgânico que Fayga empresta à suas imagens. Há uma certa assimetria, também encontrada nas pinturas chinesas. A Natureza se equilibra e os mistérios deste seu processo continuamente surpreendem o homem ocidental que dela se distancia ao estabelecer como "a priori" do equilíbrio as proporções matemáticas.

Fayga lança à direita da composição (Fig. 55) um traço semelhante ao "Kan-pi" chinês equilibrando a imagem pois no seu percurso este vai dialogando com todos os outros elementos da composição. Ele enfrenta, atravessa e se prolonga pelas três grandes áreas em que se divide a composição,

Fig.55 - 7012
Xilogravura em cores
sobre papel de arroz
70 x 30 cm.



Fig.56 - 6718
Xilogravura em cores
sobre papel de arroz
28 x 50 cm.

assegurando integridade ao conjunto. Este traço reivindica para si o movimento do qual as outras formas se tornam repercussão.

Noutra gravura (Fig. 56) Fayga trabalha quase na monocromia com tons terrosos. A composição vê-se invadida à esquerda por um vigoroso traço marrom, reminescente traço expressionista que vem habitar o tempo lírico que envolve a atualidade da artista. Vívido, intenso, o traço acentua a assimetria do conjunto que dele faz eixo para se afastar permitindo um crescente vazio que jorra do centro. O vazio invade os traços e formas fazendo-os vibrar. O silêncio da poesia encontra a solidariedade nesse vazio. Confirmam-se na gravura de Fayga as palavras do crítico com as quais iniciamos nossa abordagem: "... caberia compará-la ainda à poesia do Extremo-Oriente ...".

Quando os chineses empreendem e se concentram nos estudos dos traços assim o fazem pois desejam captar das coisas e dos seres suas linhas internas, seus traços essenciais. Despreocupam-se em reproduzir as formas mensuráveis dos objetos visíveis. Assim procedendo, captam melhor certos atributos dos objetos que revelam em sua pintura. Cultivam para a alta consecução de uma obra, as qualidades fisionômicas dos seres e coisas. Assim, seus traços manifestam com grande precisão a alegria ou a tristeza, peso ou leveza, a força ou a fragilidade, aquilo que não tem forma mas constitui essência do objeto ou do ser.

Em Fayga (Figuras 54, 57, 58), os elementos da

Fig.57 - 7105
Xilogravura em cores
sobre papel de arroz
80 x 35 cm.

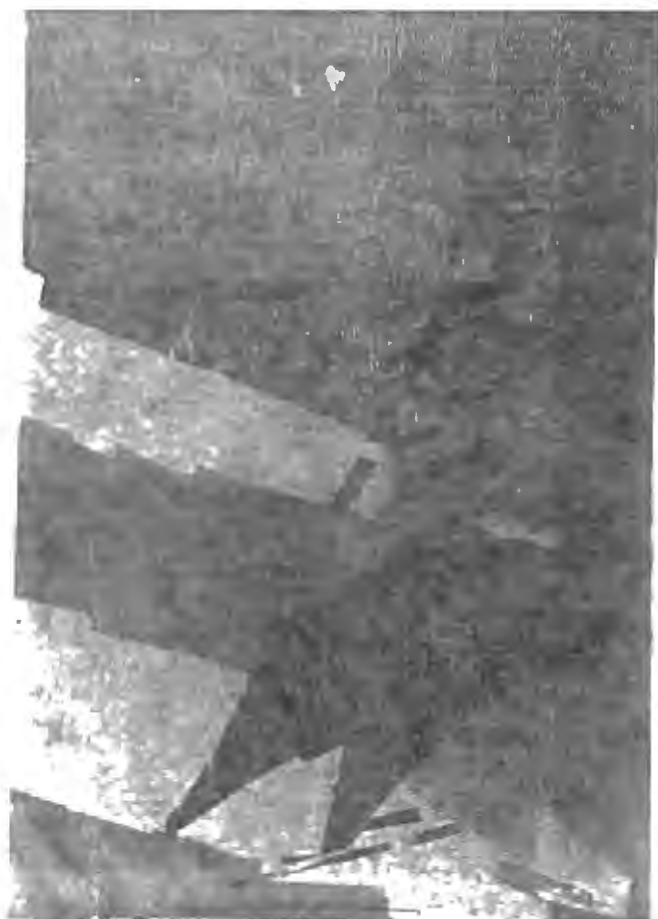


Fig.58 - 7106
Xilogravura em cores
sobre papel de arroz
40 x 60 cm.

composição articulados sob a ação de depurada sensibilidade, num coro uníssono cantam para nós a paz, a leveza, o descanso, a delicadeza, a solidariedade. Fayga tal qual um artista oriental encontra o vocabulário preciso para evocar e comunicar o TAO, apaziguando os conflitos.

Fayga aprecia muito a arte oriental, mas nunca esteve no Oriente. Elege a arte chinesa como "a arte mais poética das artes orientais... alta poesia na arte"¹³. Mesmo sem conhecer o Oriente e negando que sua composição seja oriental¹⁴, Fayga imprime à sua obra um sentido profundo que nos permite acolhê-la como uma via de iluminação. Este sentido manifesta-se na pintura oriental.

Os artistas da abstração sensível, estranhando os princípios de uma arte também abstrata mas imersa numa geometria, trilham um caminho que guarda, em princípio, similitudes com a proposta do artista oriental - busca do ser primordial através do mergulho no seu interior. A busca da dimensão da vida não seria possível através da solidez do pensamento geométrico.

Fayga participa desse processo do artista ocidental de resgatar para a arte o nível poético. Não é sem razão que sobre a arte chinesa comenta: "Admiro neles essa com binação de força vital com a poesia"¹⁵.

A artista realiza esse encontro com a poesia da vida através de um lirismo que pouco nos acostumamos a testemunhar no mundo artístico ocidental.

Muitos artistas "informais" procuraram conscientemente introduzir-se no pensamento oriental. Fayga chega a ele pela intuição, pela refinada sensibilidade com a qual foi agraciada pelos deuses.

A relação orgânica com o mundo revitalizada na arte pelos artistas "informais" estabelece, em princípio, a ponte entre os dois mundos. Fayga, no entanto, encurta em muito as distâncias que separam Ocidente-Oriente, possibilitando que suas imagens, à maneira oriental, encontrem um meio de ser ao mesmo tempo belas e verdadeiras. Ela realiza o apelo aos sentidos moderado pela atividade do espírito.

Norteada por um profundo humanismo, Fayga procura com sua arte encontrar-se e revelar-nos o sentido da vida. Por acreditar na vida ela quer a beleza. A beleza oriental é o Verdadeiro, e o Verdadeiro manifesta o TAO.

Seria o caso de pensar: Não realiza Fayga, através de suas gravuras, a revelação da vida da inteligência e do coração? Não experimentamos diante de suas imagens a sensação de que é preciso suspender o conhecimento e deixar fluir a experiência? As imagens de Fayga não nos acordam? Não estariam em tudo isso as ressonâncias orientais...? Aproveitamos as palavras de Pedro Block como resposta a todas essas indagações:

Fayga, pássaro e gente, tão gente e tão pássaro! está tão perto do mistério da criação... que o teme, como se tocasse algo sagrado. Não contamina a matéria, dignifica-a, purifica-a, revela-a diante de si mesma. Duvida com humildade, como se trabalhasse de joelhos a cumprir uma prece ou promessa divina.¹⁶

6.2 - Transparências - Poesia e lirismo

O que constrói a visualidade de Fayga são as transparências, elementos básicos da espacialidade da artista.¹⁷

O lirismo que caracteriza a obra de Fayga Ostrower encontra sua plenitude no tratamento da cor em planos de transparência. A partir dela, revela-se a paisagem íntima da artista e é criado o clima poético no qual mergulham suas gravuras. A verdadeira poesia nasce dessa intimidade que o ser tem consigo mesmo, de uma meditação que o faz encontrar-se consigo mesmo. Concordamos com o que afirma Octavio Paz : "a poesia é entrar no ser"¹⁸.

As transparências obtidas pela artista envolvem em mistério o espaço da gravura, num processo que exclui um traço demilitador que comprometeria em muito o caráter lírico de sua obra. Elas evocam e revelam através de ritmos criando uma musicalidade que nos faz lembrar a poesia lírica. O berço desta poesia é a antiga Grécia. Ela se caracteriza por ser cantada por uma voz ou um coro acompanhada geralmente pela lira. Este instrumento acabou emprestando à poesia sua adjetivação. Numa linguagem ritmada, a poesia lírica propicia uma exaltação sentimental, procura uma resposta de sua vibração na alma do ouvinte, falando-lhe à sensibilidade.

Endereçando-se à nossa sensibilidade, as imagens criadas por Fayga através das transparências se constituem num verdadeiro surto de lirismo (Fig. 48). Encobrem e

dissimulam uma sólida e rigorosa construção formal, introduzindo uma musicalidade como fonte de toda a movimentação rítmica das formas.

A propósito, é comum aos artistas modernos buscarem analogias de suas articulações plásticas com a linguagem musical. Matisse afirmava: "O pintor escolhe a sua cor na intensidade e na profundidade que lhe convém, como o músico escolhe o timbre e a intensidade de seus instrumentos"¹⁹.

Kandinsky, repetidas vezes em seus escritos apresentava suas idéias recorrendo a comparações com os elementos daquela linguagem buscando evidenciar o parentesco entre a pintura (abstrata) e a música:

A cor é a tecla. Os olhos são o martelo. A alma é o piano com suas várias cordas. O artista é a mão que, tocando esta ou aquela tecla com um propósito definido, faz vibrar a alma humana.²⁰

Fayga preocupa-se em propor em suas gravuras uma qualidade musical para seus ritmos. Apesar de gostar de música, Fayga não teve como Kandinsky uma formação musical. Ao contrário, ela só veio a ter contato com a música aos dezesseis anos, conforme nos relata: "Eu nunca tinha ouvido música antes, nunca. Não havia música na minha casa"²¹. A partir de então, Fayga apaixonou-se pela música, em especial a música de câmara com a qual sempre compara a gravura, nisto lembrando a atitude dos artistas acima referidos.

Desde que vim a conhecê-la, a gravura me pareceu ser a música de câmara das artes visuais. Quase imaterial, pelo mínimo de

elementos integrantes, a expressão adquire grande densidade poética, pois por mais ligeira que fosse, cada acentuação formal torna-se plenamente significativa e essencial. Também por ser a um tempo tão despojada e concentrada como a música de câmara, a gravura exige mais do artista e do espectador, recompensa-o sem dúvida.²²

A aproximação consciente que a artista faz das duas formas artísticas ajuda a explicar o desdobramento musical da articulação rítmica das suas formas gravadas.

Há um curioso fato que pode reforçar para nós a ligação de Fayga com a música. Quando a artista ganhou o grande prêmio da Bienal de Veneza, em 1958, empregou o dinheiro do prêmio recebido na compra de um piano. Aquela altura imaginava dar ao casal de filhos a chance de um aprendizado musical que não tivera. Apesar da contratação de uma professora de piano, seus filhos não se motivaram muito pelo instrumento, abandonando as aulas. Hoje, Fayga compreende que, na verdade, quem queria estudar música era ela própria, ela se presenteara com o piano. "Até hoje eu desejo estudar música. Este é um desejo secreto meu... o piano está aí, é meu. Eu quero produzir um som"²³.

O piano, silencioso, quase como um objeto sagrado, permanece até hoje na sala de Fayga. Em espaço contíguo a esta sala, no seu ateliê, por uma magia que só a própria arte pode explicar, a artista faz da madeira e do metal, teclas de onde provém a suave melodia de suas gravuras. A criação de ritmos, preocupação constante e crescente no trabalho da gravadora, caminha sempre para uma musicalidade. Fayga acaba dando à sua gravura uma sonoridade. Numa outra lingua-

gem ela consegue produzir o som desejado.

No Políptico do Itamaraty (Fig. 48), a totalidade da obra se dá não como era de se esperar, através do ajustamento das diferentes pranchas, com a combinação de suas formas enquanto fragmentos de um quebra-cabeça. A unidade do painel se dá, no plano perceptivo, pela sua musicalidade. Certas formas de uma prancha ressoam noutra área integrando o conjunto. Observemos as pranchas do painel (Figs. 61, 62, 63 e 64). A forma verde se rebate em cada uma dessas pranchas, como se configurasse um acorde que vai crescendo em intensidade e se estende numa verdadeira melodia. Há soltura e fluidez neste desdobramento. Assim acontece na poesia lírica, a música de uma estrofe se repete noutra, entoada de maneira semelhante a fim de constituir-se também num acorde que atravessa a totalidade das estrofes. Funciona como um fio condutor de unidade e coesão. As filigranas de cor alaranjada (Fig. 67) percorrem a extensão do painel em outra direção, atando de forma dinâmica a sua sonoridade plástica. Assim procedendo, Fayga introduz elementos que, pela semelhança de tratamento, funcionam como fragmentos de uma linha melódica a percorrer a extensão do painel.

Emil Staiger²⁴, importante crítico e estudioso do fenômeno literário, afirma que para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes. Diante de uma figura feminina o poeta não se perde a definir-lhe seu contorno mas se detém a evocar o brilho de seus olhos e seios. Numa paisagem, a este mesmo poeta importarão muito mais as suas cores, luzes e aromas. Na poesia lírica, as imagens sus

citam visões que vão surgindo e se desfazendo como acidentes no jogo da imaginação.

Fayga faz um uso particular da xilogravura que, num tratamento mais tradicional se presta às chapadas de tintas. Mistura o branco transparente às cores que utiliza, emprega-as reduzindo-as a uma camada de finíssima espessura, num quase limite da não-substância. Este procedimento empresta à estampa um sentido de imaterialidade. A cor torna-se um acidente neste espaço em contínua metamorfose (Fig.63). Fayga busca a luminosidade e obtém transcendência. Aliás, a exploração da transparência responde eficazmente ao desejo de transcendência. Nos vitrais góticos, são as cores atravessadas pela luz que transportam o fiel para um estado místico. As cenas religiosas que restam desenhadas pelos fragmentos de vidros coloridos, conteúdo estruturador da composição, são superadas em força pela ação da transparência que confere ao conjunto o seu ser. Tal como a chama, é na imaterialidade da luz que os vitrais encontram a sua permanência e se comunicam à alma do crente.

Em Fayga, a poesia e o lirismo de suas imagens se apoiam numa gramática de transparência. Quase como um esquema transcendental, esta nos permite a compreensão de novos mundos remetendo-nos para além da obra. Somos tomados pelo encanto e mistério que escoia dessas verdadeiras "folhas de papel de seda" como tão bem definiu Waldir Ayala.

O lírico não exige de nós um esforço de compreensão mas uma disposição afetiva, uma "disposição aními-



Fig. 59 - Políptico do Itamaraty - Prancha I, 1968, 80 x 35 cm.



Fig. 61 - Políptico do Itamaraty - Prancha II, 1968, 80 x 35 cm.

Fig. 60 - Detalhe Prancha I.





Fig.62 - Prancha III
Políptico do Itamaraty,
1968, 80 x 35 cm.



Fig.63 - Prancha IV
Políptico do Itamaraty,
1968, 80 x 35 cm.

Fig.64 - Detalhe
Prancha III.



ca", um certo abandono às imagens que emanam das formas e dos sons. Emil Staiger esclarece-nos sobre o que seria esta disposição:

Originalmente a disposição não é nada que exista "dentro" de de nós, e sim, na disposição estamos maravilhosamente "fora", não diante das coisas mas nelas e elas em nós.²⁵

Diante das imagens líricas sentimos uma emoção pois nos parecem advindas de nosso interior. A criação lírica é íntima, pressupõe uma adesão, o "um-no-outro", uma como vida reflexão. Nesta relação recorreremos a um "olhar interior"; um terceiro olho do qual nos fala Merleau-Ponty: "Nossos olhos de carne já são muito mais do que receptores para as luzes, para as cores e para as linhas..."²⁶

As transparências de Fayga fazem-nos ver mais do que vemos, propiciam a construção de um olhar (o terceiro olho) que se realiza na intimidade que sua gravura enseja.

Para a obtenção dessas transparências, a artista imprime às matrizes xilográficas um procedimento original. Deixando de corresponder ao plano total da estampa, as matrizes - fragmentos de madeira - são submetidas a uma complicada engenharia para construir o espaço gráfico (Figs. 64, 67 e 69). Cada matriz possui uma cor e formas específicas para as quais está reservado um determinado lugar na composição. As coordenadas deste lugar precisam ser registradas noutro papel ou no próprio suporte. Em relação à cor, as tintas são exploradas em espessuras diferentes, exigindo cálculos de tempos diferentes para a secagem. A sobreposição das ma-



Fig.65 - Prancha V
Políptico do Itamaraty,
1968, 80 x 35 cm.



Fig.66 - Prancha VI
Políptico do Itamaraty,
1968, 80 x 35 cm.



Fig.67 - Detalhe
Prancha VI.

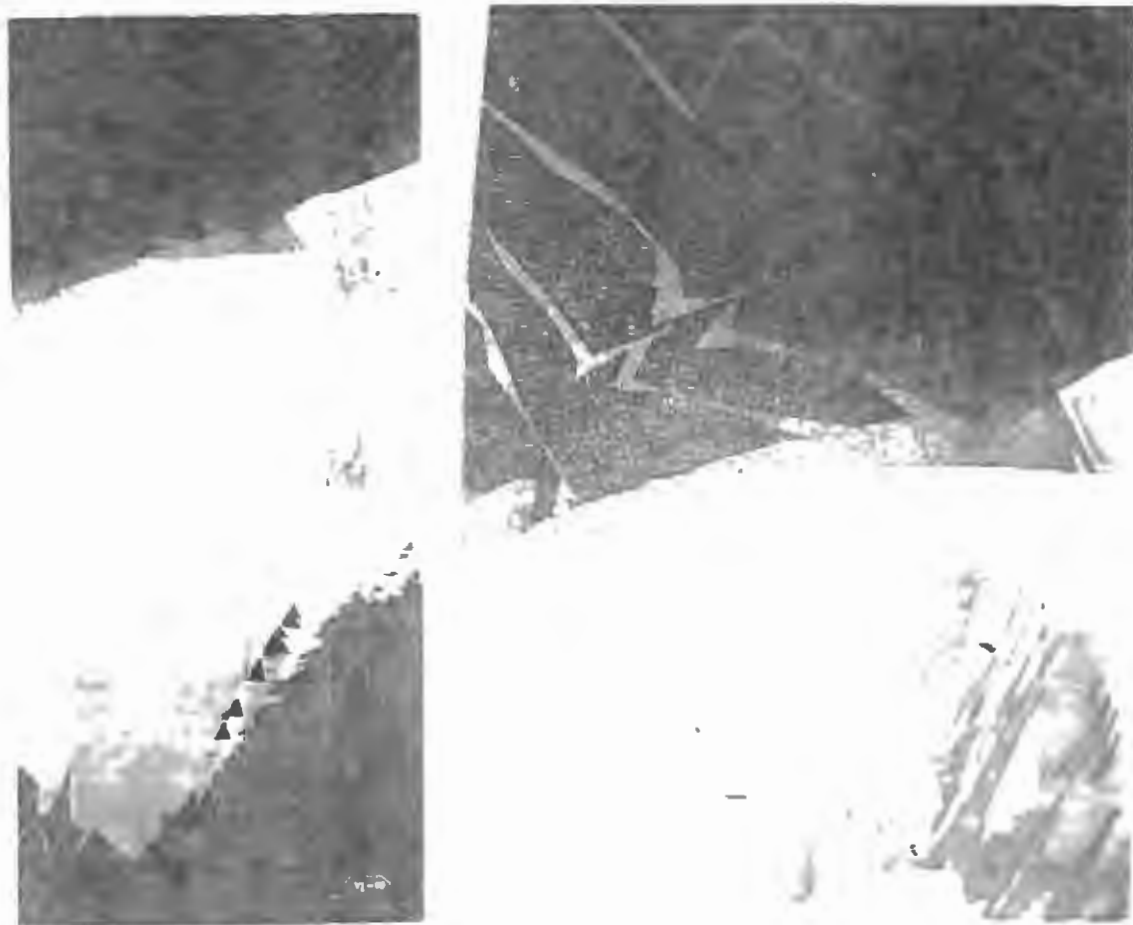


Fig.68 e 69 - Prancha VII, Políptico do Itamaraty, 1968 ,
80 x 35 cm e detalhe.

trizes subtende uma série de procedimentos que constituem uma verdadeira engenharia. As cores impregnadas nas matrizes agem entre elas, umas sobre as outras como individualidades vivas, exaltam-se ou se destroem na busca de uma possível harmonia. Neste aspecto técnico, a artista amplia a capacidade expressiva da madeira. E esta é uma das grandes e significativas contribuições de Fayga como artista-gravadora. Numa perfeita sintonia com a matéria, Fayga dela arranca seus mais íntimos segredos, seus mais suaves sussurros.

Por meio das transparências, a artista formula estruturas numa dimensão espaço-temporal. Estas condensam visões, constroem imagens que propiciam temporalidades diferentes.

A gravura em si, tomada enquanto técnica expressiva, desdobra em momentos distintos o tempo da construção de uma imagem. É a sua lei. A gravura em metal ou em madeira requer do tempo um tempo próprio. Diz um gravador: "Os componentes para se fazer uma gravura são a matriz, as ferramentas, o papel e o tempo"²⁷. O artista-gravador encontra a liberdade no seu fazer circulando nos limites de uma disciplina que o processo artesanal da gravura exige. Fayga, profunda conhecedora das técnicas que utiliza, comenta a respeito:

O caminho a conhecer... é longo e duro demais para o artista poder folgadoamente admitir um "único momento" como decisivo para a produção de sua obra. Tudo conta e tudo tem que ser redescoberto em cada decisão a ser tomada durante as diversas fases do longo processo.²⁸

Neste meio expressivo, a imagem resulta então da conjunção dos tempos de sua criação que se dão em momentos, matéria e espaços diferentes.

Há na obra de Fayga, além desse tempo implícito ao processo de gravar, o registro de outros tempos. Com a original "numeração-título" de suas gravuras, a artista introduz o tempo histórico, objetivo, que corre indiferente às manifestações poéticas. É o tempo das medidas, das antíteses e dos acontecimentos sucessivos. Junto a este tempo vivido por todos nós, homens comuns, Fayga apõe o tempo de sua ação de artista, traduzindo numa contagem numérica os seus encontros com a matéria. Indiferentes ao papel que assumem na trajetória da artista, esses números revelam e registram, numa ordem crescente, a maior ou menor frequência desses encontros. Nada podem comentar, só registram. Podem apenas colaborar para frias estatísticas de uma certa historiografia que pretenda levantar a quantidade de gravuras realizadas por Fayga num determinado momento e o conseqüente confronto desses dados para definir-lhe períodos de maior ou menor produção. Por isso mesmo, o registro desse tempo, também objetivo, do saber, da produção e da atividade da artista, ocupa o espaço não gravado, o suporte. Neste, outros tempos -os da poesia, os do ser -vão se acusar em simultaneidades no espaço gravado.

Retomando então as palavras de Fayga, "tudo conta" em gravura para a construção final da imagem. A substância mesma e o significado das imagens compreendem certas ausências. Há um tempo ausente, o tempo da matriz que se cons-

titui como tempo da criação. Bachelard acertadamente afirma ao se referir à gravura: "A gravura mais do que qualquer poema, remete-nos ao processo de criação".²⁹

Em Fayga, através das transparências, somos levados a recordar esse tempo das matrizes que se impregnam de cor pousando suavemente no papel e constroem numa determinada ordem temporal o espaço, em todos os seus detalhes. As incisões na madeira - seus momentos de dor -, são momentos de intimidade que, na obra de Fayga, se transformam em momentos de exuberância da cor. As transparências delas resultantes nos permitem uma contemplação que valoriza e resgata a presença das forças da matéria trabalhada. Ao considerá-las, intuimos a emergência das imagens poéticas, momento em que a matéria é despertada em suas forças prodigiosas. O tempo da matriz é o tempo em que a artista reanima a madeira morta.

Na transparência, os seus veios reencontram sentido. Através deles se dá, na imagem criada, a permanência orgânica daquela matéria. Nos troncos, em sua morada original, os fios da madeira realizam sua vocação em direção às alturas. São também, como as chamas, "verticalidade habitada". Envolvem os segredos da vida que corre, da seiva que por eles escoar até desabrochar em folhas e frutos.

Na gravura de Fayga, comparecem os veios da madeira imprimindo movimento aos véus coloridos. Permitem também um fluxo vital, a respiração da cor. Concorrem para a criação de tonalidades suaves no suporte. Contribuem para adensar o clima de imaterialidade que emana das transparências.

O tempo da matriz - do entalhe - constitui-se nos "tempos heróicos"³⁰ do gravador. Congrega o tempo das de ci sões e vontades, da procura e do achado, das decepções e das alegrias. Constitui o envolvimento de todo o corpo do ar tista enquanto unidade expressiva. Fayga nos dá seu testemunho:

Eu estava tão absorta neste trabalho, (Políptico do Itamaraty), tão envolvida, eu só comia, dormia e pensava painel. Toda semana eu dizia para os meus filhos: - Olha estou quase terminando...³¹

O tempo do entalhe é aquele no qual se inicia a verdadeira e intensa relação amorosa do gravador e sua matéria. Num trabalho solitário, o "sonhador da força"³² imprime à matéria a sua vontade e a matéria lhe acena com um rico re per tório de possibilidades. O corpo sente, apalpa, esfrega, lixa e respira a madeira. O corpo se impregna da matéria e esta do corpo. O gravador então se entrega a um devaneio do qual a própria madeira participa. Esse tempo ausente todavia constitui também a realidade da imagem final.

Deixa uma ausência, porque todas as aflições sofridas pela ma triz com as incisões e as interferências foram sofridas noutro corpo, noutro espaço, noutra dimensão ma térica, e aquilo é transposto como vestígio, quase como um sudário.³³

Ao tempo do entalhe da matriz, se une outro tem po que, se não é de todo ausente, acusa uma discreta e signi ficativa presença. Trata-se do tempo da impressão, da viagem que a imagem faz de um corpo a outro. As transparências de

Fayga revelam poeticamente esse tempo. Conduzem e registram a geografia criada na madeira pela força e o devaneio da artista para o finíssimo papel de arroz (Figs. 59, 61 e 67). Na impressão, transforma-se o tempo do entalhe. Outro tempo se integra à construção da imagem gravada. Organizando as transparências, através da sobreposição das matrizes, Fayga instaura neste processo uma nova dimensão temporal. A imagem vai surgindo segundo uma ordem que a artista define para a construção do espaço. Fayga transforma essa transposição temporal de cada matriz num momento único da imagem pronta.

No entanto, no processo de percepção, transgredimos essa ordem criando um novo tecido temporal. Os diferentes planos em transparência podem se dar a nós em outra ordem. Nem sempre o que nosso olhar atrai para um plano mais próximo foi lançado por último no papel. Ou ao contrário, o que afastamos como fundo pode ter sido impresso em primeiro lugar. Dá-se no nível da percepção da obra, uma pluralidade de imagens que são provocadas e possibilitadas por essa maneira singular com que Fayga explora as matrizes na construção do espaço gráfico. Renina Katz, também artista-gravadora, lança mão de uma feliz comparação ao se referir ao processo de trabalho de Fayga:

Cada matriz tem um papel para a construção de uma frase que vai se tornar um parágrafo, tudo tem uma certa consequência. Então, o trabalho de Fayga é gramaticalmente muito bem construído e semanticamente também porque é carregado de significados poéticos muito evidentes.³⁴

Os tempos passados - da matriz e da impressão - estão presentes e são percebidos na fruição da gravura, sen-

do integrados pela percepção ao tempo interior à obra. Estes constituem o tempo de amadurecimento da própria imagem, como bem declara outro artista-gravador:

Você percebe nitidamente o artista que tem tempo para a elaboração de sua gravura. Ele revela o envolvimento do artista com a obra. Acho que o próprio tempo de elaboração do trabalho cria um vínculo muito grande e portanto uma relação de intimidade. Essa intimidade que a gente percebe no trabalho de Fayga chega a ser indiscreta. Você invade a privacidade da artista pela obra. Percebe-se o tempo no qual a artista viveu e conviveu com a obra.³⁵

Provocar a percepção desses tempos - da matriz e da impressão - parece-nos uma vocação natural das transparências de Fayga. Todavia, a nosso ver, a grande missão de suas transparências é introduzir-nos também num tempo interior à obra, serem acolhidas como metáforas da duração. Duração como um tempo que emerge do ritmo no qual elas se dão à nossa consciência. "Nenhuma obra é ela mesma a não ser diante de uma consciência"³⁶. Em presença da gravura de Fayga somos convidados por esta sensível estruturação a penetrá-la, atravessando com nosso olhar as múltiplas camadas de cor. Participamos, assim, da criação de um tempo que deixa de ser medida abstrata para ser um tempo vivido, subjetivo. Um tempo que para Bachelard se constitui no "instante poético e metafísico". Nele o que conta é o tempo vertical, o tempo que não segue medida, no qual o ser se ausenta do mundo. Instante onde é possível viver as ambivalências e as simultaneidades.

Neste processo perceptivo e de adesão, as ima-

gens vão se formando, perdendo a forma, construindo, reconstruindo (Fig.67). Funda-se um ritmo que "não é medida, nem algo que está fora de nós: somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para algo"³⁷.

Fayga cria um dinamismo na evocação de imagens, peculiar à conduta do poeta lírico. Este, em sua poesia, cria frases como se fossem as ondas do mar. Antes de concluírem seu movimento e percurso estas são destruídas por novas ondas. O poeta lírico usa fragmentos de frases. Nem bem completou uma frase, outra toma seu lugar criando um fluxo constante das imagens por elas evocadas.

Com a gravura de Fayga se dá um dinamismo visual semelhante. Nosso olhar não consegue se deter na imagem criada pelo plano em transparência. Logo este nos remete a outras imagens.

Há um aprofundamento do exercício da visualidade, um contínuo buscar de estruturas que se organizam e se movem originando outras estruturas. Através desse ritmo, uma imagem que suscita outra, Fayga traz encanto à sua linguagem com sua alma de poeta. Reencontrando estruturas nos refazemos e nos reconhecemos. E, nessa tomada de consciência crescemos. Neste processo encontramos a verdade, confirmamos as palavras de Octavio Paz: "a poesia é entrar no ser" é um regressar à nossa natureza original.

Fayga faz os planos se interpenetrarem, anunciando-se mutuamente por uma modulação tonal rica e suave

(Fig. 63). Aqui somos levados a encontrar as lições de Cézanne. Através do mecanismo de sua revelação, as transparências, temperando-se num profundo lirismo revivem a problemática da estruturação do espaço legada por esse grande pintor (Fig. 59).

Através delas, as xilogravuras da artista se apresentam não só como objetos artísticos a serem observados mas como um estado a ser vivido. Neste sentido, condensando os diferentes movimentos e tempos articulados na obra, propiciam um real encontro de almas. Assumindo a verdadeira vocação lírica, as transparências não determinam mas sugerem:

Somos nós que vamos atrás da cor e das imagens. Como se fosse um canto de sereia, a pessoa vai entrando e vai se maravilhando com o universo proposto... É um novo espaço que é dado, que é lógico, mas que é um espaço psicológico também. É um espaço mágico, no fim.³⁸

Através desse recurso, a gravura de Fayga configura-se enquanto realidade mutante que se dá em termos semelhantes aos da dinâmica da vida: fazer - desfazer - refazer, termos variantes de um processo. Fayga ilustra o que afirmamos, ao dizer:

A arte é uma coisa simples, mas lida com todos os valores da existência. A prova disso está em que a obra de arte se reestrutura cada vez que é vista.³⁹

A sua gravura é o lugar da recordação, de algo muito íntimo que, não estando diante de nossos olhos é algo passado ou ainda futuro.

É o lugar da poesia, do intemporal: do sempre e do nunca, do antes, do agora e do depois.

Suas transparências evocam imagens poéticas - o tempo vivo e original - perpetuamente se recriando.

Da alma de um grande poeta a gravura de Fayga arrancou a pura poesia. Delas nos diz Carlos Drumond de Andrade:

Fayga faz a forma
flutuar e florir na pauta
musicometálica.
A água forte, a água tinta
a água fina
 lavam
a crosta da terra
 varam
a delicada ordenação das estruturas
 manifestam
o diáfano.

Fayga exige à madeira
suas paisagens concentradas
mundos lenhosos que sobem à vida
no côro de côres, cõr
ressoando nas coisas, independente de som.

Fayga faz e perfaz
a fundação de objetos líricos
sob superfícies falazes.
Depois bloqueia a luz, e a espessa
atmosfera do não volve em depósito
de infinitos esquemas
vibrando noturnamente.

Fayga é um fazer
um filtrar e descobrir
as relações da vista e do visto
dando estatuto à passagem
no espaço: viver
é ver sempre de novo
a cada forma
a cada cõr
a cada dia
o dia em flor no dia.⁴⁰

A gravura de Fayga é assim. Por sua intensa carga poética desencadeia imagens que de novo nos remetem a outros mundos belos como a imaginação do poeta pode criar.

As transparências da artista fazem desabrochar esse tempo vivido, tornamos a afirmar como metáforas da duração. Cobram-nos o abandono às imagens, requerem a "disposição anímica". Sua gravura solicita de nós a verdade dando-se a nós por uma experiência pessoal. Essa experiência singular é condição constituinte da obra no nível poético, lugar da experiência estética.

Suas transparências revelam-se signos que aguardam uma percepção, um olhar para significá-los. Na obra de Fayga, a experiência se dá quando as transparências - engenharia lírica - encontram nossa resposta à sua solicitação. Neste momento dá-se o encontro do sentido pelo sensível, não mais nas transparências mas por elas e através delas. Estamos então diante do que Mikel Dufrenne define como objeto estético⁴¹, aquele cujo ser depende da percepção de uma consciência. Para o pensador, a obra de arte é o meio por excelência da manifestação desse objeto. Este objeto é expresso através da disposição e organização da matéria mas é criado quando a obra de arte é atravessada por um sentido que a ultrapassa. Este momento também é definido por Etienne Souriau como aquele em que a obra se desdobra no seu nível de existência metafísico. A presença física da obra nos conduz a uma revelação secreta que transcende os limites de sua realidade objetiva, visível.

Na estruturação da gravura, Fayga organiza o deslocamento das matrizes no espaço gravado. A este movimento vai corresponder outro no nível da experiência estética que é o desdobramento de um sentido dentro da musicalidade proposta por aquele movimento primeiro. Este seria então o momento do objeto estético, momento no qual, segundo ainda Dufrenne, "a obra se desdobra explicando sua própria fórmula... engendrando uma diversidade na unidade de seu ser"⁴².

Assim, o movimento/tempo sugerido e presente na gravura da artista, através da articulação dos planos de cor em transparência, é comunicado e assumido pelo objeto estético que dela resulta. As transparências podem então ser consideradas como metáforas da duração, metáforas desse tempo visível e invisível que habita as gravuras de Fayga. Nelas, "sem dúvida, é nosso olhar que dura, mas esta duração é exigida pela obra"⁴³.

A emoção que experienciamos diante da translucidez das imagens "fayguianas", construídas numa gramática da mais pura poesia e lirismo, possivelmente se aproximam daquela sentida pela artista ante a imensidão transparente do nosso céu:

... eu me lembro que - e isso é uma lembrança fortíssima - era a primeira semana que estávamos no Brasil. Eu olhei o céu ... era um azul tão transparente, à noite, como eu nunca tinha visto na Europa. A transparência do azul do céu noturno foi uma coisa que realmente me impressionou.⁴⁴

O espetáculo no qual se transformou este céu transparente constitui-se para Fayga num momento intenso, sig

nificativo e transbordante de sua história individual. A partir de seu relato, podemos compreender a importância e a dimensão que a transparência ocupa na visualidade de Fayga.

A transparência como uma qualidade-realidade despertou um eco profundo no seu corpo-"unidade expressiva". Foi por ele acolhida. Essa experiência do mundo, a partir do engajamento do seu corpo vidente e visível encontra certamente ressonância em seu trabalho. Para esta reflexão contribuem as palavras de Merleau-Ponty:

Emprestando seu corpo ao mundo é que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender estas transsubstanciações, há que se encontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções mas um entrelaçado de visão e movimento.⁴⁵

Imaginamos a intensidade na qual se deu à artista essa experiência, vindo posteriormente a repercutir em sua arte. Para Fayga, a arte é reestruturação de vivências. Deste modo, ela integra à concepção espacial de sua gravura a vivência intensa da abertura infinita do espaço celeste. A repercussão da amplitude daquele espaço comunicada à artista em sua experiência, manifesta-se em sua obra pelo sentido de expansão que Fayga imprime ao espaço gravado. Aproveitando ainda o que nos diz Merleau-Ponty⁴⁶, somos levados a afirmar que, através de uma refinada sensibilidade, Fayga restitui ao visível, pelos traços da mão, aquilo que comoveu seu olho informado por uma ardente experiência. Realiza-se pois um enlace de olhar e mundo olhado.

Tendo processado em seu corpo as impressões daquela experiência, Fayga estrutura suas gravuras através de formas e cores em transparência. Neste gesto, não todo consciente a nosso ver, a artista procura oferecer ao observador imagens intensas e poéticas. Ela transmuda o tempo da experiência estética vivida com a Natureza em espaço gravado. Neste sentido, a transparência compõe a visualidade de Fayga.

Indagamos então: Não estariam a força e a veracidade das suas imagens em transparência ligadas ao fato de terem sido recolhidas dessa experiência vital? Na íntima relação que a Fayga "teórica" costuma estabelecer entre a vida e a arte, podemos adiantar à questão uma resposta afirmativa. As transparências em Fayga trazem força vital às suas gravuras, comparecem como o vocabulário expressivo da poesia e do lirismo no qual se desdobram. Testemunhamos na obra da artista o que Bachelard afirma sobre os poetas: "Há horas na vida de um poeta em que o devaneio assimila o próprio real. O que ele percebe é então assimilado. O mundo real é absorvido pelo mundo imaginário"⁴⁷.

O tratamento da obra em planos de transparência imprime à gravura "fayguiana" uma marca inconfundível. Como uma poesia lírica, sua obra afasta qualquer possibilidade de imitação. Ela conjuga de forma singular o saber e o ser; o que nos leva a denominá-la uma "engenharia lírica". A gravura de Fayga resulta paradoxalmente de um apaixonado instante da razão.

Essa paradoxal relação é comunicada muito clara

mente por sua obra que tem recebido expressivas denominações, todas contendo em seu enunciado a compreensão desta ambigüidade: "poesia construída"; "lirismo pensado"; matemática sensível"; "arquiteturas do invisível". A estas metáforas acrescentamos a designação "engenharia lírica". As antíteses que as palavras certamente condensam, nas gravuras de Fayga - lugar da poesia e lirismo - transformam-se em ambivalências. Esta é a magia de sua arte, comunicar um mundo onde é possível o harmonioso convívio da sabedoria e da sensibilidade.

N O T A S

- 1 - BARATA, Mário - apresentação do catálogo da exposição da artista na Fundação Calouste Gulbenkian - Lisboa - maio de 1977.
- 2 - MAURÍCIO, Jayme , Correio da Manhã, Rio de Janeiro - 14/9/71.
- 3 - PONTUAL, Roberto, O Globo, Rio de Janeiro, 24/10/79.
- 4 - NETTO, Araujo, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro.
- 5 - O Direito de Sonhar, obra citada, p. 183.
- 6 - NA. O taoísmo é uma doutrina criada por Lao-tse no séc.VI a.C. Escrevendo o livro Tao-te, este personagem lendário deixou um corpo teórico místico que propõe os caminhos da salvação universal e conselhos que destacam a importância da disciplina da meditação. O "taoismo" é tido como corrente da expressão livre e espontânea Zen.
- 7 - O Globo-Rio de Janeiro, 17/9/85.
- 8 - Vide et Plein. In: Le langage pictural chinois. Paris: Editions du Seuil, 1979, p. 7.
- 9 - Idem obra citada, p. 32.

- 10 - Idem, obra citada, p. 34.
- 11 - Idem, obra citada, p. 52.
- 12 - Idem, obra citada, p. 49.
- 13 - Depoimento à autora em 26/9/89.
- 14 - NA. Em entrevista à autora em 26/9/89, Fayga reconhece algumas afinidades da sua gravura com a arte oriental, tais como o caráter contemplativo, a interiorização, leveza e transparência pela busca de luminosidade. Ela percebe uma certa passividade oriental diante da vida que nega na sua postura existencial. A artista recorre a outro aspecto que distancia suas gravuras da imagem oriental. Diz ela:
"O que é característico sobretudo da arte chinesa, aquela condensação num detalhe de todo um cosmos, aquela condensação dentro de um vazio que está cheio de vida, esse tipo de isolamento, de condensação eu não tenho... é outra visão. Por isto eu digo que minha composição não é oriental".
- 15 - Jornal da Tarde. São Paulo, 26/8/80.
- 16 - Catálogo Exposição Fayga Ostrower - 20 anos de trabalhos - MAM, Rio de Janeiro, 6 a 23/10/66.

- 17 - Katz, Renina em depoimento à autora em 15/7/89 - Rio de Janeiro.
- 18 - Arco e a Lira, tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 138.
- 19 - Testemunho, 1952 In: Teorias da Arte Moderna, p. 139.
- 20 - Efeito da Cor In: Teorias da Arte Moderna, obra citada, p. 154.
- 21 - Depoimento à autora em 26/9/89. Rio de Janeiro.
- 22 - Meu Caminho e a Gravura In: Catálogo Exposição Retrospectiva de Fayga Ostrower obra gráfica-1944. Rio de Janeiro, MNBA, outubro de 1983, s/nº.
- 23 - Idem depoimento citado.
- 24 - Conceitos Fundamentais da Poética, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 45.
- 25 - Idem obra citada, p. 59.
- 26 - O olho e o espírito, MERLEAU-PONTY, Maurice, Os Pensadores. São Paulo: Ed. Vitor Avita, Abril Cultural, 1975, p. 280.

- 27 - MARTINS, Carlos, artista-gravador em depoimento à autora em 12/7/89, Rio de Janeiro.
- 28 - Catálogo Exposição de gravura dos alunos do ateliê do MAM - Rio de Janeiro, setembro de 1961.
- 29 - Matéria e Mão In: O Direito de Sonhar. São Paulo, DIFEL, 1986, p. 53.
- 30 - BACHELARD, Gaston - obra citada, p. 52.
- 31 - Depoimento à autora em 26/9/89, Rio de Janeiro.
- 32 - BACHELARD, Gaston - obra citada, p. 85.
- 33 - HERKENHOFF, Paulo - Depoimento à autora em 6/12/89. Rio de Janeiro.
- 34 - Depoimento à autora em 12/7/89. Rio de Janeiro.
- 35 - MARTINS, Carlos. Depoimento citado.
- 36 - DUFRENNE, Mikel - Phénoménologie de l'expérience esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 353.
- 37 - PAZ, Octavio - obra citada, p. 70.
- 38 - MARTINS, Carlos - Depoimento citado.

- 39 - MENEZES, Walda - Os filtros de Fayga. In: Afinal, SP ,
1/12/87.
- 40 - Impurezas do Branco. 4ª ed., Rio de Janeiro; José Olympio, 1978, p. 100.
- NA. Esta poesia foi criada quando Carlos Drumond de An
drade recebeu de presente um "Álbum de 20 gravu-
ras" que apresenta a produção da artista de 1954 a
1966. Este álbum foi prefaciado por Antonio Bento
e editado pela Biblioteca Nacional - MEC.
- 41 - Phénoménologie de l'expérience esthétique, obra citada.
- 42 - Idem obra citada, p. 371.
- 43 - Idem obra citada, p. 355.
- 44 - OSTROWER, Fayga em depoimento citado à autora.
- 45 - O Olho e o Espírito - Merleau Ponty, Maurice, Os Pensa-
dores, obra citada, p. 278.
- 46 - Idem obra citada, p. 280.
- 47 - A Poética do Devaneio, [tradução Antonio de Pádua Dane-
si] - São Paulo, Fontes, 1988, p. 13.

7. CONCLUSÃO

Apresentamos na introdução desta dissertação nossa proposta de pesquisa. Escolhemos a obra da artista Fayga Ostrower, pioneira da gravura abstrata no Brasil. Seleccionamos, de sua vasta produção artística, as obras compreendidas entre os anos cinquenta e setenta. Concentramos em nossas análises nas gravuras em metal e madeira.

Iniciamos nosso estudo retomando o percurso que a arte seguiu desde o final do século XIX até chegar à abstração no séc XX. Este estudo permitiu-nos considerar a gravura de Fayga no amplo universo da arte abstrata do século XX.

Fayga foi sensível ao chamamento de uma arte que queria ser autônoma em relação às outras áreas do conhecimento. A artista adere aos princípios básicos dessa arte que prescindindo da representação do mundo visível buscou ser, ela própria, a origem dos seus significados. Rompendo com o vício da ocularidade que durante muito tempo mobilizou a criação artística ocidental, a nova arte desviou-se da figuração. Ao abandonar o compromisso com a representação do mundo objetivo, a arte ampliou muito a sua significação. Desvencilhou-se de uma série de conteúdos que desviavam o observador de sua real fruição enquanto linguagem plástica. Abriu-se a novos princípios compositivos que resultaram numa abordagem espacial coerente às experiências que o homem do século XX vivia no campo do conhecimento.

Sem submissão a referenciais da realidade visível, a arte abstrata permitiu uma variedade de pesquisas artísticas que caracterizaram uma obra aberta a diferentes leituras.

Fayga Ostrower penetrou no território da arte abstrata, desenvolvendo sua gravura através de uma visão lírica do mundo. A nosso ver, ela retoma o caminho esboçado por Kandinsky, precursor da abstração, para quem a verdadeira arte nasce de uma "necessidade interior" e se comunica a nós pela totalidade dos sentidos. Num processo muito pessoal de trabalho, Fayga chama um a um os elementos formais para participarem do mundo de emoção que ela cria para o espectador.

No estudo da formação artística de Fayga, pudemos avaliar em que nível se deu a contribuição de cada mestre ou artista que a influenciou. A propósito, há uma questão que reservamos para ser abordada nesta conclusão. Trata-se da retificação de uma informação que vem sendo prestada sobre a formação artística de Fayga. José Roberto Teixeira Leite em seu livro A Gravura Brasileira Contemporânea¹, e Walter Zanini na História Geral da Arte no Brasil², apresentam William Hayter como artista-gravador com quem Fayga aperfeiçoou sua formação. Tivemos oportunidade de apurar junto à artista que se trata de um equívoco surgido de um mal entendido. Fayga nos esclareceu que, por ocasião de sua viagem aos Estados Unidos em 1955, utilizou o ateliê do referido gravador, apenas para tirar cópias de gravuras que fizera na

quele país. Portanto, Fayga nunca foi aluna de Hayter.

Aliás Fayga foi autodidata. Frequentou apenas o Curso da Fundação Getúlio Vargas onde manteve estreita ligação com Axel Leskoschek.

Axel Leskoschek ensinou-lhe a técnica da gravura. Mais do que resultados meramente técnicos, este artista cobrava de Fayga uma visão do seu fazer artístico no campo mais amplo das realizações humanas.

Outra influência espontaneamente buscada por Fayga foi a da artista Käthe Kolwitz, cuja arte se insere no âmbito das propostas do Expressionismo Alemão. Sua influência sobre Fayga se dá além da contribuição no campo das soluções e tratamento formal. Com ela, Fayga absorve o sentido da arte como um fazer cuja natureza criativa possibilita o enriquecimento do ser humano. Käthe Kolwitz foi uma artista engajada politicamente nas questões do seu tempo embora não tenha reduzido a sua arte ao puramente panfletário. Ela teve consciência de que dispunha de uma linguagem rica através da qual podia despertar o homem para as questões profundas da existência. Assim, Käthe Kolwitz não sacrificou o caráter estético de suas gravuras.

Fayga mesmo mobilizada pelas questões sociais no período inicial de sua gravura, e, ainda acreditando que através da arte poderia denunciá-las, também não abriu mão da arte como linguagem inconfundível. Dedicou muita atenção à elaboração formal de suas gravuras.

Tratamos ainda no presente trabalho da influência de Cézanne, influência decisiva da passagem de Fayga para a abstração. A nosso ver, encontrou a artista naquele pintor uma grande lição: a arte enquanto linguagem específica se constitui num verdadeiro campo de investigação do homem. É no realizar a obra que este sentido vai se construindo.

De Cézanne, Fayga vai aproveitar a questão da estruturação do espaço gráfico em profundidade e a liberdade no uso da cor para esta construção.

Fayga ao se situar na abstração, deu início a um projeto estético com o qual concretizou a renovação da gravura brasileira. Embora detentora de significativas premiações e ilustres distinções, Fayga não cristalizou sua gravura em soluções que deram certo.

Neste seu projeto, a artista empreendeu uma crescente depuração dos elementos de sua obra o que correspondeu, no nível existencial, a uma ascese espiritual. Da gravura em metal, processo complexo de impressão, a artista se encaminha à uma técnica econômica, a xilogravura.

A esta mudança no nível técnico correspondeu uma elaborada síntese formal. E este processo não se deu sem um esforço lúcido de Fayga.

Sua lucidez orientou-a não só em suas pesquisas formais como também, na defesa das questões teóricas que estas envolviam.

Ao incluirmos em nosso trabalho um capítulo que trata do engajamento dos artistas brasileiros na estética da abstração, na passagem dos anos 50/60, quisemos destacar a obra de Fayga como representante de uma importante vertente na qual se desdobrou a abstração em nosso meio. O entusiasmo dos críticos mais atuantes e de muitos artistas pela tendência geométrica os impediu de encontrar também no trabalho solitário de Fayga, uma contribuição expressiva para o universo da arte abstrata aqui produzida.

Destacamos outro aspecto que pode explicar a pouca importância e até mesmo a resistência sofrida, naqueles anos, pela gravura abstrata de Fayga.

O gravador brasileiro sofre um descabido preconceito contra o seu meio expressivo. Por ser uma obra múltipla e realizada sobre papel, a gravura é atingida por uma desvalorização no seio da sociedade que encontrou nos processos industriais modernos de multiplicação da imagem um sentido de massificação e crescente desvalorização dos objetos. Nesta mesma sociedade, o papel assumiu funções desprezíveis como por exemplo o de embalagens descartáveis. Para alguns, o papel passou a ter menos valor do que telas, o que é comprovado pela diferença dos preços de uma gravura e uma pintura.

Podemos confirmar que esse constrangedor preconceito impossibilitou, de início, uma análise mais apurada das inovações estéticas apresentadas pela gravura de Fayga.

Em nossa opinião, a importância da contribuição da artista se dá, além das questões formais por ela desenvolvidas, pelo fato de Fayga ter lançado mão de um meio expressivo desprestigiado e com ele assumir a frente das pesquisas da abstração "informal" no Brasil. Foi um ato de coragem.

Este fato para nós é de relevância pois confirma o que tratamos no conteúdo desta pesquisa. Fayga entregou-se a seu projeto-estético numa atitude sempre coerente com o caminho escolhido, independentemente da aceitação ou não por parte dos críticos e de outros artistas dos resultados que obtinha. Era o próprio processo interno da realização da obra que suscitava na artista reformulações. Isto foi fundamental para a originalidade e autenticidade de sua pesquisa formal que lançou por terra uma argumentação de que a abstração "informal" fosse alguma coisa irresponsável. Algo que não exigisse estruturação da obra ou fosse fruto da exploração de meros acasos. A obra de Fayga constitui valioso argumento para a correção do referido equívoco.

Para nossas análises, dividimos a obra de Fayga no período escolhido, em três momentos. Estes se constituem em unidades somente para fins de nosso trabalho pois existem questões comuns aos referidos momentos que são por nós identificadas. Estas questões de um a outro momento ganham profundidade no tratamento que Fayga lhes empresta.

Reconhecemos que, no momento de impasse e reorientação da trajetória de Fayga, a gravura "Os Retirantes"

constitue um marco decisivo. Através dela se deu a tomada de consciência da artista da reformulação de sua atitude frente à arte. Após analisar outras obras que gravitavam em torno deste trabalho, verificamos que a questão formal nestas também se constituía uma preocupação determinante em detrimento do conteúdo que seus títulos indicavam. Verificamos então que, as questões que suscitavam a reorientação do trabalho de Fayga, no sentido do abandono da figuração, não estavam adstritas à gravura "Os Retirantes".

Refletindo sobre o destaque que a própria artista dá a essa obra no seu processo de reorientação artística, concluímos que essa gravura, assume um triplo papel: 1- anuncia mudanças formais para as quais Fayga foi objetivamente alertada; 2- acrescenta a essa questão objetiva, outra de ordem simbólica que, a nosso ver se liga ao fato da artista ser emigrante. Através dela, Fayga rompe com seu passado artístico - arte figurativa - e seu passado de emigrante que, de certa forma estimulara sua aproximação com as questões sociais; 3- ainda no campo simbólico, a gravura "Os Retirantes" marcou uma nova mudança, não mais de território geográfico como repetidas vezes Fayga realizou, mas no território da criação artística. De novo Fayga se expunha a outra mudança o que no seu íntimo não deixou de se constituir num drama pessoal.

Passamos em seguida a analisar três conjuntos das gravuras de Fayga: o Álbum 10 gravuras de 1956, e as gravuras enviadas às bienais de São Paulo, 1957 e de Veneza, 1958. Elas apresentam as preocupações básicas que norteiam

a gravura abstrata de Fayga. Pudemos constatar que a artista amadurecendo nas pesquisas formais ainda se ligou, durante algum tempo, à tradição gráfica onde a cor preta assume papel fundamental. Mas Fayga explorou o preto obtendo resultados surpreendentes dentro da nova concepção formal. Neste segundo momento surge a cor e a artista passa a explorá-la em suas gravuras. Verificamos que a cor surgiu diferenciando áreas indicadas pelos grafismos. Fayga foi cautelosa ao conceder à cor participação na estruturação do espaço gráfico. A gravura de Fayga será marcada pela construção de um espaço rítmico sob rigorosa ordenação. Encaminhou-se na exploração de formas e estruturas assimétricas. Percebemos que a artista interessou-se em manifestar a vitalidade do espaço gráfico procurando então uma estruturação sensível. Buscou criar o espaço em profundidade através da bidimensionalidade do suporte.

Neste momento Fayga introduziu a numeração-título, procedimento original para a identificação de suas obras. A artista introduz o tempo histórico que testemunha a sua ação enquanto artista. Formando uma totalidade, esses tempos registrados por números enlaçam-se possibilitando a imersão da gravura - espaço da poesia - no território que acolhe as realizações humanas.

A estruturação sensível empresta ao trabalho de Fayga uma atmosfera que se assemelha à da pintura oriental, a nosso ver mais propriamente à da pintura chinesa.

Não nos furtamos, frente a esta realidade, a uma

análise dos elementos que, na gravura de Fayga, concorrem para criar o clima poético oriental, apontado repetidas vezes nos textos críticos à sua obra. Procuramos os elementos responsáveis por essa afinidade com a pintura chinesa.

Esta pintura constitui um microcosmo total. Através dos ritmos e estruturas manifesta o princípio do TAO, que é o ritmo original. Este, por sua vez, resulta da combinação de dois polos vitais, o Yin e Yang, o orgânico e o inorgânico respectivamente. Ligada a esses dois princípios vitais surge a noção de Vazio, espaço onde se operam as transformações do Yin e Yang, espaço do silêncio e da meditação. Este espaço contém o sopro vital. A pintura chinesa transforma então o Yin e Yang, domínios do Pleno em espaço cheio. Num jogo de cheios e vazios, o artista procura reproduzir em sua pintura o espaço cósmico.

Pudemos observar que as gravuras abstratas de Fayga apresentam grandes espaços vazios ou pequenos intervalos entre as formas e traços, numa proporção aproximada à utilizada pelos chineses em sua pintura.

Há na distribuição dos elementos no espaço gráfico, zonas de silêncio para a transmutação das formas. Os traços descansam de quando em quando, cobrando do espaço onde são deixados, uma colaboração na construção dos ritmos e formas. Desse modo, as gravuras de Fayga seguem um princípio caro à pintura chinesa de reservar um certo mistério não explicitando totalmente as formas. Há a mediação do vazio entre elas.

Pudemos aproximar os resultados gráficos da obra de Fayga aos dois traços básicos cultivados pela pintura chinesa. Trata-se do Kan-pi (pincel seco) e Fei-pai (branco voante). Com o primeiro consegue-se um resultado que oscila entre presença e ausência pois com o pincel quase seco se obtém um traço irregular que se apaga suavemente. O segundo traço é aplicado com um pincel cujas cerdas muito separadas umas das outras, deixam espaços sem tinta na mancha colorida por ele realizada no papel.

Identificamos nas gravuras de Fayga incisões que apresentam efeitos semelhantes aos obtidos por esses dois traços chineses. Além disso, nas gravuras da artista experimentamos a sensação de que suas formas são oriundas de um gesto suave, de um corte certo empreendido sem grande esforço. Os chineses, em sua pintura, perseguem esta idéia de que devem dar, através de gestos precisos, a sensação de uma ausência de esforço.

Outro traço que aproxima os trabalhos de Fayga da pintura chinesa é a busca de equilíbrios assimétricos que dão ao espaço gráfico um élan vital.

Pudemos verificar, através de nossas análises comparativas, que são procedentes as afirmações sobre a afinidades que a obra de Fayga mantém com a pintura chinesa, inclusive o sentido que aquela guarda de uma revelação poética.

No terceiro momento de nossa análise, concentramo-nos no Políptico do Itamaraty no qual se dá a primazia da

cor na construção do espaço gráfico. Este espaço se torna monumental, característica que no plano da percepção se acentua pelo tratamento verticalizante que a composição recebe. O Políptico condensa um importante movimento da artista em direção à beleza, num processo também de ordenações afetivas. Fayga simplifica ainda mais seu meio expressivo, estruturando o espaço gráfico através dos planos de cor em transparência. As cores adquirem uma luminosidade intensa numa quase imaterialidade. O Políptico conduz-nos a uma transcendência.

No Políptico do Itamaraty como também nas obras que gravitam em torno deste, constatamos que as transparências assumem papel relevante na construção da visualidade de Fayga. Elas surgem do uso singular que a artista empresta às matrizes xilográficas. As transparências propiciam tempos diferentes. Através delas se acusam os tempos ausentes da matriz e da impressão, tempos da gênese da imagem e de sua viagem para o papel, respectivamente.

A imagem que a artista obtém através da superposição das matrizes, faz-nos penetrar no movimento-tempo interior à obra. A percepção dessa imagem solicita de nós um contínuo buscar de estruturas que se fazem-desfazem-refazem à semelhança do cilo vital.

Podemos afirmar que nesta singular construção espacial emerge a poesia e o lirismo na gravura de Fayga. Abandonamo-nos às imagens que vão surgindo e desaparecendo possibilitadas por essa complicada e sensível engenharia das matrizes coloridas. Elas permitem o exercício da percepção,

possibilitam a construção do olhar que busca em profundidade. Olhar que se realiza na intimidade que passa a se estabelecer com a obra. A ordem temporal usada pela artista é transformada por nossa percepção que a recria.

Assumindo uma vocação lírica, as transparências muito sugerem, nada determinam. Solicitam nossa adesão, uma entrega ao tempo interior à obra - um tempo sem medida. Esse dinamismo que Fayga introduz na evocação de imagens é próprio da poesia lírica.

Através da musicalidade que suas formas transparentes compõem, somos levados ao mundo da recordação onde através da revelação poética, o passado, presente e futuro se transformam num só instante.

Há uma contínua comunicação com o espectador. É como se o sopro cósmico animasse essas ordenações em transparência.

No seu devaneio Fayga mergulha em seu mundo e nele encontra os elementos da revelação poética. Tem razão a artista quando diz que só os poetas condensam a experiência humana. A artista transmuda o tempo vivido em emoção. Transforma suas vivências e as comunica numa exuberante realidade colorida.

A transparência, a nosso ver, dinamiza a doação da própria obra. Faz nosso olhar suscitar a revelação que a obra encerra. Facilita o surgimento do objeto estético, sentido último da obra. Sobre a singular relação das formas vão se tecer novas relações, agora de intenções.

Compreendemos que em Fayga se harmonizam o sensível e o racional. A artista subordina a justeza à expressão, daí o clima de poesia revelado por sua gravura. Todo aquele movimento que as formas transparentes criam tem que ser vivido pelo espectador. É impossível permanecer indifferente tal é a mestria da provocação.

Podemos afirmar que, através desta engenharia que nomeamos lírica, Fayga se destaca no âmbito da abstração "informal". Retomando as linhas da abstração "informal" apresentadas pelo historiador Renato de Fusco, verificamos que a gravura abstrata de Fayga contribui para alargar sua classificação.

Sua gravura não é gestual pois o próprio meio expressivo solicita um absoluto controle nas incisões. O gesto impulsivo seria fatal à gravura em madeira. Ao trabalhar com as formas em transparência a artista cultiva uma certa imaterialidade da cor, sua luminosidade. Não será através da pura fisicalidade que a gravura "fayguiana" se relacionará com o fruidor. Ela não se ajusta a uma arte matérica. Com relação à tendência sígnica percebemos alguma afinidade. Podemos definir suas transparências enquanto signos criados para emprestar concretude lírica às suas gravuras. Fayga contribui no sentido de imprimir musicalidade à arte abstrata.

Através da "engenharia lírica" que submete a composição, Fayga estabelece uma aliança dos sentidos e do espírito. No seu devaneio, tece laços muito suaves entre a razão e o sentimento. A criação de ritmos musicais, esta é a

grande magia de suas gravuras. E sua grande lição - uma harmonia possível entre o ser e o saber.

Fayga nos deixa lições e não receitas. A articulação formal que empreendeu foi possível graças ao sentido no qual orienta seu fazer artístico, algo verdadeiro e por isso belo como entendem os pintores chineses. Fazemos nossas as palavras de um artista-gravador, que confirma essa autenticidade de Fayga: "Quem trabalhou com ela nunca trabalhou como ela"³.

Em sua gravura Fayga revela a importância de ser verdadeiro para se encontrar a liberdade. Sua gravura condensa este sentido da revelação de uma experiência de vida.

Mergulhados nas gravuras de Fayga e embevecidos com um mundo de poesia e lirismo que elas criam, resta-nos o silêncio, o silêncio-meditação, à maneira chinesa. Neste silêncio, quem sabe, acolhamos a voz do nosso grande poeta Drumond que, em poucas palavras condensou esse fazer sagrado de Fayga Ostrower: "A arte de Fayga é isto: um motivo de felicidade"⁴.

NOTAS

- 1 - Editora Expressão e Cultura S.A. 2ª edição, 1966, Rio de Janeiro, p. 34.
- 2 - Instituto Walther Moreira Salles, 1983, São Paulo, VII , p. 703.
- 3 - MARTINS, Carlos em depoimento à autora, Rio de Janeiro , 12 Jul 1989.
- 4 - Fayga para inaugurar - Correio da Manhã, 2º caderno . Rio de Janeiro, 31 Jan 1969.

8. ANEXOS

ANEXO I

FRAGMENTOS DE DEPOIMENTOS

As fitas gravadas com a íntegra dos presentes depoimentos se encontram com a autora e estão à disposição dos interessados.

ALEX GAMA

artista-gravador

Fayga é uma das figuras mais importantes que a gente tem dentro das artes plásticas brasileiras na atualidade...

Dentro do universo da gravura brasileira, ela foi bastante corajosa porque, nos anos 50 quando ela começou, não existia nada, a gente não tinha nem galeria de arte no Rio de Janeiro...

Seu trabalho além de um grande rigor técnico pois ela é perfeita no que está fazendo, é de grande seriedade. Ela é honesta com ela mesma e com próprio trabalho.

O lirismo só se consegue através da experiência e com o tempo; tempo cronológico para a gente é uma coisa muito importante, mas eu acho que a Fayga já transcedeu essa coisa do tempo cronológico... por isso ela faz todo esse lirismo. Ela consegue mostrar tudo isso através dessa transparência, dessa suavidade que ela tem no seu trabalho.

Rio de Janeiro, 30 de maio de 1989

ANNA BELLA GEIGER

artista

Fayga é um dos artistas que eu considero mais importante dentro da contemporaneidade brasileira, no sentido de ser a pioneira da arte abstrata nos anos 50, com um

trabalho de alta qualidade de síntese...

O trabalho de Fayga se caracterizou muito por essa tensão entre o que é lirismo e o que é ordenação rítmica do espaço. É um trabalho realmente de originalidade dela, de criação dela.

Fayga mostra que o acaso significativo é uma questão de rigor, rigor na sua atitude de transformação, diante de sua reflexão. Porque as coisas não pairam por aí, elas não caem de repente dentro de uma chapa de metal ou dentro de uma pintura. Fayga escolheu meios, essas técnicas que não podem enganar.

Dentro da arte brasileira, esse exemplo ético só em si já bastaria, mas eu acho que o resultado do trabalho dela, nesses anos 50, vai fazer com que a própria questão da gravura se torne uma questão mais ampla.

A noção de movimento artístico que a Fayga sempre teve, essa atitude diante do trabalho e não uma atitude mais técnica tornam Fayga uma artista muito importante dentro da contemporaneidade brasileira.

Rio de Janeiro, 10 de maio de 1990

ANNA LETYCIA
artista-gravadora

O papel de Fayga para a arte brasileira é muito especial não só como artista plástica pois Fayga é uma pensa

dora. Fayga é uma pessoa muito especial em nosso contexto. É uma artista que abriu caminhos para a gravura.

Se ela foi precursora na gravura em metal, ela foi muito mais na xilogravura pois ela conseguiu um rendimento que não se conseguia aqui, não era usado aqui.

Fayga tem um conhecimento do metier, é uma profissional como poucos e tem um comportamento ético. Acho que isso é um exemplo que pode não ser direto, mas que você não precisa dar aula sobre isso. Você não precisa falar sobre isso, basta o teu comportamento. Isso é importante em Fayga que teve sucesso, até sucesso comercial, mas é uma pessoa que nunca abriu mão disso.

Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1989

CARLOS MARTINS
artista-gravador

Vendo a arte no Brasil, depois da década de 40, ... foi importante a presença de Fayga. Num trabalho delicado, sem alarido, ela foi criando base para ela própria e para a arte brasileira, numa proposta de vanguarda... A Fayga já estava abstraindo a figura e as idéias pela composição, pela forma, entrando numa linguagem e pesquisa abstratas.

O que acho fantástico é que, desde os anos 40, Fayga tem de exemplar, uma coerência de vida e de obra. Sua presença é marcante pela familiaridade com quase todas as técnicas de gravura. A liberdade que ela tem de circular en

tre as várias técnicas é exemplar no sentido de ela não estar nem restrita nem subordinada a nenhuma delas... Fayga tem o limite certo da descrição e do exagero...

O lirismo de Fayga começa no seu próprio olhar, no olhar dela para o mundo. Eu acho que é fruto de uma intimidade dela com ela mesma...

O Políptico do Itamaraty tem todo um aprendizado que a gente percebe foi levado até às últimas consequências.

Rio de Janeiro, 12 de julho de 1989

FERNANDO COCCHIARALE

crítico

Sem nenhuma piada gráfica, Fayga é a matriz de um certo tipo de projeto de como fazer gravura.

O informalismo da Fayga destaca claramente a idéia de estrutura... Sua obra é permeada de certos princípios de construção espacial e formal. Fayga compreende a dinâmica de ritmos, compreende a questão da cor e do elemento gráfico, pois sua cor nunca se confundiu com a cor da pintura.

O lirismo de Fayga é uma extensão não só da visão de mundo dela como dessa ética. Há tensão no seu trabalho mas este aponta sempre para alguma coisa que é solta, que é ágil mas que é refletida. Se é tensa, é tensa para equilibrar. Ela é uma pessoa muito tranquila... ela teria de Zen essa busca de equilíbrio.

Fayga desenvolveu a gravura abstrata preservando as qualidades da gravura, explorando as possibilidades do metal e da cor, mas com uma grande fidelidade aos recursos próprios da gravura, buscando uma expressão lírica intensa..

Cada fase da Fayga é uma coisa que tem uma duração grande e em que ela explora praticamente todas as possibilidades da linguagem mudando sempre em função de uma necessidade interior. Porque Fayga é uma artista muito inteligente, ela é uma pessoa com uma consciência muito grande do trabalho e da problemática da arte e da sociedade. Ela não se atém unicamente à busca da sua expressão plástica. Essa procura em Fayga se dá simultaneamente a uma indagação muito ampla do problema da arte e da civilização contemporânea, do tempo em que ela vive.

... O problema da linguagem abstrata é exatamente buscar o fundamento. Quando o artista passa a fazer arte abstrata, então ele se defronta com o problema: O que significa isso? O que eu estou significando aqui com essas formas? Na verdade, a busca de um artista é fundar uma significação. Quem não percebe isto fica por fora... fica no jogo de formas. E a Fayga, evidentemente, percebeu isto desde o primeiro momento. Então, a importância do trabalho dela na linguagem abstrata é exatamente esse, o de uma artista que, desde o começo, buscou no seu trabalho fundar significação da nova linguagem. Nesse sentido, ela tem um papel decisivo

no processo artístico brasileiro dessa fase da linguagem abstrata. Ela é uma das artistas de maior significação exatamente por isso. Indagando como teórica da arte que ela é também, seu papel é único, marcante na arte brasileira...

... Ela tem essa estrutura complexa e forte da pessoa que é muito consciente, muito lúcida além de muito talentosa, então se juntam qualidades que são raras.

Rio de Janeiro, 20 de maio de 1989

FREDERICO DE MORAIS

crítico

Fayga tem uma atividade múltipla: ela é gravadora, ela é educadora e, digamos ela é uma pessoa que tem uma capacidade de refletir sobre arte. E eu não sei até onde é possível separar esses três elementos... Acho que sua posição é significativa na arte brasileira nesses três níveis. Num país de pouca reflexão sobre arte, ter uma artista que tem uma boa obra, obra significativa e além dessa obra é capaz de refletir é capaz de transmitir essa reflexão a outras pessoas na forma de ensino, então essa é uma pessoa muito importante no contexto da arte brasileira...

... Na sua obra Fayga tende a provar que a abstração informal ou informalismo não é só caos... porque a idéia de estrutura ou de organização, ou mesmo a idéia de espaço não é privilégio da ordem concreta da arte neo-concreta ou da arte geométrica...

Fayga mostrou que o informalismo, a abstração lírica não é um vale-tudo, um território da desorganização, da desconstrução... a obra dela tem organização sem perder o seu caráter lírico.

A gravura para Fayga foi sempre um elemento de reflexão.

Rio de Janeiro, 24 de maio de 1989

MARC BERKOWITZ

crítico

Na arte brasileira contemporânea, a posição de Fayga é importantíssima pois ela realmente ajudou a dar um cunho inteiramente profissional à gravura brasileira. Claro, os pioneiros como Goeldi, Lívio Abramo, Oswald, eles eram profissionais. E o Lívio Abramo continua sendo o grande profissional até hoje, mas a gravura era considerada como uma arte menor, mais para amadores. Eu acho que Fayga conseguiu colocá-la num nível estritamente profissional... Acho que a importância de Fayga naquela época (anos 50) além da qualidade de toda a sua produção residia exatamente nisso.

Ela provou que a abstração não era para aqueles que não dominavam a figura, aqueles que queriam simplesmente se soltar sem saber bem como e achavam que a abstração é um meio para isso. Fayga, ao contrário, era uma artista seríssima que dominava sua profissão, que dispunha de um grande arsenal técnico que ela colocava o serviço da arte abstrata.

... A Fayga tal como a conheço, é uma mistura bastante curiosa entre alguém que é muito racional, que tem realmente uma inteligência luminosa mas ao mesmo tempo tem uma boa dose de romantismo.

Rio de Janeiro, 16 de maio de 1989

MÁRIO BARATA

crítico e historiador de arte

Ela é uma das grandes artistas do Brasil nestes meados e final deste século... Ela foi uma das inovadoras e ainda está sendo do uso da cor na gravura, em nosso país.

Ela conseguiu criar uma emoção especial através das formas. Na abstração, ela conseguiu auxiliar a definir o valor dessas formas puras. Porque, ninguém poderia negar o caráter e o elemento de consciência de Fayga, e sua inteligência no sentido de que sua passagem para a abstração deveria se justificar por motivos muito profundos.

Ela realizando isto contribui para mostrar que esse empenho, essa paixão com que artistas importantes se dedicavam em nosso país e no estrangeiro à abstração passavam a justificá-la como um dos estilos fundamentais do nosso tempo.

Rio de Janeiro, 4 de julho de 1989

PAULO HERKENHOFF

crítico

Fayga tem dois momentos maiores. Ela soube explorar muito bem o período em que esteve envolvida com a questão do metal e depois com as possibilidades da madeira.. Fayga sempre lidou com o conceito de justeza que seria aquele ajustamento elegante no sentido de adequado, correto, sem falhas entre as possibilidades do discurso e discurso que se faz dentro daquelas possibilidades. Eu acho que ela trabalhou naqueles dois momentos com plena consciência não apenas de um vocabulário mas de línguas diferentes. Por isso ela soube se expressar, e se expressou muito bem com estas duas possibilidades técnicas.

Fica claro para mim que o importante em Fayga não é a técnica que é apenas um momento de partida. Ela trabalha num nível de excelência, sem um esforço aparente. Aqui lo sai muito mais como uma construção harmoniosa do que como um esforço muito tenso, como se fosse uma dificuldade que ela venceu; não vence com muito sofrimento, ela vence com muita entrega... Quanto mais perfeita a técnica de Fayga mais secundária se mostra para a obra, pois a artista sobre põe a esse nível um nível maior ainda de resultados estéticos.

Fayga, no fundo, trabalha a questão do olhar... Ela está preocupada com a possibilidade de dar ao outro o exercício pleno do olhar.

Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1989

RENINA KATZ

artista-gravadora

Se a gente encarar a Fayga como artista-gravadora, seu papel é absolutamente decisivo na arte brasileira contemporânea... Foi preponderante seu papel no restabelecimento do respeito que a gravura conseguiu dos anos 50 para cá. Isso se deve não só a todas as características de personalidade mas ao profissionalismo dela.

Ela trata os elementos construtivos da forma com uma ausência completa de gratuidade. Tudo o que ela fez nas gravuras e nas aquarelas tem um compromisso com a linguagem e o significado...

Então há uma diferença, o trabalho dela não tem aquele espontaneísmo, aquela gratuidade que, durante algum tempo a gente teve na nossa pintura e na nossa gravura. O seu trabalho era realmente um projeto estético, ela se aprofundava nos elementos que construíam suas imagens. As imagens a que ela se propunha estavam todas elas apoiadas em critérios, em critérios muito bem refletidos e isso era uma coisa meio rara e que fazia distinção.

Rio de Janeiro, 15 de julho de 1989

WALMIR AYALA

crítico

Um dia eu quis reduzir num verso a imagem da re quintada abstração gráfica de Fayga Ostrower e escrevi: "In-

cêndio numa folha de papel de seda". Esta absoluta transparência, que no gesto de gravar Fayga conferia ao seu material de ofício, não refletia nenhuma insegurança ou fragilidade. Suave no trato, mas rigorosa na atuação, Fayga Ostrower configurou-se logo, diante dos meus olhos, como um ser criador sem arestas, mestra perfeita e clara dos enigmas da arte, historiadora inventiva das datas e tendências, e não poucas vezes me coloquei como aluno de sua correta sabedoria. Sua presença dentro do abstracionismo no Brasil é das maiores. Estruturando transparências e organizando magicamente o aparente caos, exerceu uma progressão de ordem musical, com suas memórias da paisagem interior. A presença de Fayga Ostrower teve sempre uma chave espiritual, toda a sua pesquisa e postura foram de dimensionar o ser humano, num espaço maior, mais digno da participação com o prodígio da criação. Enquanto artista participante do grande transe terrestre, foi sempre exigente com o interlocutor, e pretendeu ligar nosso testemunho aos grandes parâmetros do passado, como que decidindo que somos dignos da cumplicidade divina. Seu procedimento, por outro lado, foi sempre surpreendente, em cada momento deu o máximo de si, permaneceu como um símbolo das nossas mais altas possibilidades. Tê-la como modelo é uma das compensações do nosso tempo nacional. Com seres assim podemos confiar numa soberania continental.

Rio de Janeiro, maio de 1989
(depoimento escrito)

ANEXO II

"CURRICULUM VITAE" DE FAYGA OSTROWER

PRÊMIOS E DISTINÇÕES

- 1948/ . Medalhas de Bronze e Prata - Salão Nacional de Belas
1950 Artes - Rio de Janeiro
- 1952 . Prêmio de Gravura - Association Artistique et
Littéraire - Paris
- 1954 . Convite como artista da Guilde Internationale de la
Gravura - Genebra - Suíça
- 1955 . Bolsa Fullbright - USA
Prêmio de Gravura - III Bienal de São Paulo
- 1956 . 1º Prêmio - V Salão Paulista de Arte Moderna - Museu
de Arte Moderna - São Paulo
. 1º Prêmio Arte Contemporânea - Melhor exposição do
ano - Museu de Arte Moderna - São Paulo
- 1957 . Grande Prêmio Nacional de Gravura - IV Bienal de São
Paulo
- 1958 . Grande Prêmio Internacional de Gravura - XXIX Bienal
de Veneza
Prêmio Gravura - I Salão Pan-Americano de Arte -
Porto Alegre
. Prêmio "Livraria José Olímpio" - Salão de Belas
Artes - Porto Alegre
. Convite do Governo Inglês para visitar Institutos de
Arte da Inglaterra
- 1960 . Prêmio La Nacion - Certame de Xilogravura - Buenos
Aires - Argentina
. Grande Prêmio de Gravura - I Certame Inter-Americano
de Gravura - Buenos Aires - Argentina

- 1961 . Prêmio de Gravura - I Bienal do México
. 1º Prêmio - Concurso Formiplac - Rio de Janeiro
. Sala Especial - VI Bienal de São Paulo
- 1963 . Prêmio de Desenho - VII Bienal de São Paulo
. Prêmio de Crítica de Arte "Resumo" - Rio de Janeiro
- 1966 . Acadêmico Honorário da Academia dell'Arti del
Disegno - Florença - Itália
. Sala Especial - I Bienal de Artes Plásticas - Bahia
- 1967 . Prêmio da Crítica de Arte "Resumo" - Rio de Janeiro
. Prêmio da Crítica de Arte "Melhor exposição do ano"-
Santiago do Chile - Chile
. Prêmio de Gravura - I Bienal de Caracas - Venezuela
- 1968 . Pannel de gravuras para o Palácio do Itamaraty -
Brasília
. Prêmio de gravura na Exposição Latino-Americana de
Desenho e Gravura - Caracas - Venezuela
- 1969 . Prêmio "Golfinho de Ouro" pela cidade do Rio de
Janeiro
. Prêmio da Crítica de Arte "Resumo" - Rio de Janeiro
. Convite do Governo Alemão para visitar Institutos de
Arte e Universidades
. Prêmio Gravura - I Trienal Internacional de Xilogra-
vura Contemporânea - Capri - Itália
- 1970 . Prêmio de Gravura - II Bienal Internazionale della
Grafica - Florença - Itália
. Doação pelo Governo Brasileiro à ONU do pannel de 7
xilografuras "Itamaraty" pela comemoração do seu 25º
aniversário

- 1972 . Prêmio da Crítica de Arte "Resumo" - Rio de Janeiro
. Membro do "Club of Prize-Winners of the International Print Biennales" - Cracóvia - Polônia
. Prêmio de Gravura - IV Salão Nacional de Arte - Belo Horizonte
. Condecoração pelo Governo Brasileiro da Ordem do Rio Branco
- 1976 . Prêmio de Gravura - II Concurso Nacional de Literatura e Artes Plásticas - Goiás
- 1978 . Prêmio de Gravura - I Mostra Anual da Cidade de Curitiba
. Convite pelo Instituto de Cultura Hispânica - Ministério da Cultura da Espanha, para uma Retrospectiva em Madrid
- 1979 . Exposição Retrospectiva - Kunstakademie - Viena - Áustria
- 1980 . Exposição Retrospectiva - Museu "Leonardo da Vinci"- Milão - Itália
. Sala Especial - II Bienal Iberoamericana de Arte - México
- 1981 . Destaque HILTON de Gravura - Rio de Janeiro
. Exposição Retrospectiva - Museu de Arte Moderna - Cidade do México
- 1982 . Prêmio Personalidade Cultural, da União Brasileira de Escritores - Rio de Janeiro

- 1984 . Prêmio Personalidade 1983 - Associação Paulista de Críticos de Arte - São Paulo
- . Grande Prêmio Nacional "Mário Pedrosa" pela melhor exposição do ano - Associação Brasileira de Críticos de Arte - Rio de Janeiro
- . Ordem do Tucano - Pontifícia Universidade Católica - São Paulo
- 1985 . Título de "Cidadão Honorário do Rio de Janeiro" - Câmara Municipal do Rio de Janeiro
- . Convite pela Fulbright para visitar Institutos de Arte e Museus nos Estados Unidos, avaliando problemas de Educação Artística
- . Título "Mulher do Ano" - Conselho Nacional de Mulheres do Brasil, Rio de Janeiro
- 1987 . Inscrição no "Livro de Ouro" da cidade de Wuppertal-Alemanha
- . Patrono da Formatura do Curso de Licenciatura em Educação Artística da Universidade Estadual do Rio de Janeiro
- 1988 . Prêmio APCA - Associação Paulista de Críticas de Arte - Melhor Retrospectiva no setor Artes Visuais - São Paulo

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS - BRASIL

- 1948 . Ministério da Educação e Cultura - Rio de Janeiro
. Galeria Itapetininga - São Paulo
- 1950 . Ministério da Educação e Cultura - Rio de Janeiro
- 1953 . Museu de Arte Moderna - São Paulo
. Ministério da Educação e Cultura - Rio de Janeiro
- 1954 . Associação Brasileira de Imprensa - Rio de Janeiro
- 1956 . Ministério da Educação e Cultura - Rio de Janeiro
. Museu de Arte Moderna - São Paulo
- 1957 . Ministério da Educação e Cultura - Rio de Janeiro
. Museu de Arte - Belo Horizonte
- 1958 . II Salão do Pará - Belém do Pará - Sala Individual
. Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro
. Galeria Ambiente - São Paulo
- 1961 . Galeria Bonino - Rio de Janeiro
. IV Bienal de São Paulo - Sala Especial
- 1962 . Galeria São Luís - São Paulo
- 1963 . Galeria Bonino - Rio de Janeiro
- 1964 . Galeria Guignard - Belo Horizonte
- 1965 . Galeria Astréia - São Paulo

- 1966 . Galeria Gemini - Rio de Janeiro .
 . Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro -
 RETROSPECTIVA
 . I Bienal da Bahia - Sala Especial
- 1968 . Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro - Painei
 Itamaraty
- 1971 . Galeria Bonino - Rio de Janeiro
- 1972 . Casa de Thomas Jefferson - Brasília
- 1973 . Galeria Canizares - Bahia
 . Galeria Ineli - Porto Alegre
- 1974 . Galeria Bonino - Rio de Janeiro
- 1975 . Galeria Múltipla - São Paulo
 . Galeria Guignard - Belo Horizonte
- 1977 . Galeria Bonino - Rio de Janeiro
 . Galeria Múltipla - São Paulo
 . Galeria de Artes e Pesquisa da Universidade Federal
 do Espírito Santo - Vitória
- 1978 . Capela Galeria de Arte - Juiz de Fora
- 1979 . Salão de Arte Contemporânea de São José dos Campos -
 Sala Especial
 . Galeria Bonino - Rio de Janeiro
 . Bienal de São Paulo - Sala Individual dos Premiados
- 1980 . Kate Gallery - São Paulo
 . Galeria Guignard - Belo Horizonte
 . Fundação Cultural de Curitiba

- 1983 . Museu de Arte Brasileira - São Paulo - RETROSPECTIVA
 . Galeria Bonino - Rio de Janeiro
 . Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro-
RETROSPECTIVA
 . Galeria Bolsa de Arte - Porto Alegre
 . Museu da Gravura Brasileira - Bagé
 . Universidade Federal do Espírito Santo - Vitória -
RETROSPECTIVA
 . Fundação Cultural de Curitiba - Curitiba -
RETROSPECTIVA
- 1985 . Fundação Joaquim Nabuco - Recife - RETROSPECTIVA
 . CEMIG - Belo Horizonte - RETROSPECTIVA
 . FUNARTE - Brasília - RETROSPECTIVA
 . Museu de Arte Moderna - Porto Alegre - RETROSPECTIVA
 . Galeria Bonino - Rio de Janeiro
 . Galeria Praxis - São Paulo
- 1986 . Galeria de Arte - Universidade Federal de Uberlândia
 . Museu da Inconfidência - Ouro Preto
 . Pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas-Maceió
- 1987 . Galeria de Artes Plásticas - Ribeirão Preto
 . Galeria Bonino - Rio de Janeiro
 . Galeria Praxis - São Paulo
- 1988 . Bienal de Gravura Curitiba - Sala Especial
 . Centro Cultural de Florianópolis
 . Exposição MAC - São Paulo

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS - EXTERIOR

- 1955 . The Contemporaries - Nova York - USA
. Pan-American Union - Washington - USA
- 1956 . Galeria Gutekunst & Klipstein - Berna - Suíça
- 1957 . Subte Municipal - Montevideo - Uruguai
. Verband Bildender Künstler Deutschlands - Berlim
Oriental - Alemanha
- 1958 . Galeria Bonino - Buenos Aires - Argentina
. Locke Gallery - San Francisco - USA
- 1959 . Springer Galerie - Berlim Ocidental - Alemanha
. Forsythe Gallery - Ann Arbor - Michigan - USA
. Stedelijk Museum - Amsterdam - Holanda
- 1960 . Institute of Art - Chicago - USA
- 1961 . Gump's Gallery - San Francisco - USA
- 1962 . Institute of Contemporary Arts - Londres - Inglaterra
- 1964 . Museum of Art - Atlanta - USA
. Institut Für Auslandsbeziehungen - Struttgart -
Alemanha
- 1965 . Galeria del Centro Cultural Bolívia-Brasil - Bolívia
. Universidade de Princeton - Graphic Art Department -
Princeton - USA
- 1966 . Galeria Arco d'Aliveri - Roma - Itália

- 1967 . Amos Anderson Museum - Helsinque - Finlândia
. Galeria Patio - Santiago do Chile - Chile
- 1968 . Galeria Casa del Brasile - Roma - Itália
- 1969 . Centro de Estudos Brasileiros - Assunção - Paraguai
. Consulado Geral do Brasil - Munique - Alemanha
. Kunstkreis - Stuttgart-Leinfelden - Alemanha
- 1972 . Brazilian American Cultural Institute-Washington-USA
- 1974 . Galeria Imagem Gráfica - Madrid - Espanha
- 1975 . Casa do Brasil - Roma - Itália
. Brazilian American Cultural Institute-Washington-USA
. Galerie Dédale - Genebra - Suíça
. Cat Gallery - Copenhagen - Dinamarca
. Palais des Beaux Arts - Bruxelas - Bélgica
. Galeria Grafikhuset - Estocolmo - Suécia
- 1976 . Galeria La Nuova Sfera - Milão - Itália
. Museu Charlottenburg - Copenhagen - Dinamarca
- 1977 . Museu Fundação Calouste Gulbenkian - Lisboa-Portugal
- 1978 . Centro Cultural de la Villa de Madrid - Espanha -
RETROSPECTIVA
. Galeria Casa do Brasil - Roma - Itália
. Salão Baden-Württemberg - Bonn - Alemanha -
RETROSPECTIVA
. Galeria Contemporary Graphics - Atenas - Grécia
- 1979 . Kunstakademie - Viena - Áustria - RETROSPECTIVA

- 1980 . Museo Leonardo da Vinci - Milão-Itália-RETROSPECTIVA
. Galeria Casa do Brasil - Roma - Itália
. II Bienal Ibero Americana de Arte - México - Sala Especial
- 1981 . Kunstkreis - Leinfelden - Stuttgart - Alemanha
. Museu de Arte Moderna - México - RETROSPECTIVA
. Galeria Siete/Siete - Caracas - Venezuela
- 1983 . Câmara de Cali - Colômbia
- 1984 . Galeria BACI - Washington - USA
. Galeria de Arte do Brasil - Haia - Holanda
. Galeria Praxis - Buenos Aires - Argentina
- 1986 . Museu de Arte Moderna - Buenos Aires - Argentina
. Salão Municipal de Exposiciones - Montevideo-Uruguai
- 1987 . Galeria Epikur - Wuppertal - Alemanha
- 1988 . Centro Cultural Terrassa - Espanha
. Museu de Arte - Lodz - Polônia
- 1989 . Galeria Test - Varsóvia - Polônia

EXPOSIÇÕES COLETIVAS - BRASIL

- 1948 . Salão Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro
- 1949 . Salão Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro
- 1950 . Salão Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro
- 1955 . III Bienal de São Paulo - São Paulo
- 1957 . IV Bienal de São Paulo - São Paulo
. Exposição Comemorativa da Cidade de Vitória
- 1958 . I Salão Pan-Americano de Arte - Porto Alegre
. Museu de Arte - Belo Horizonte
. Centro Catarinense - Santa Catarina
- 1961 . VI Bienal de São Paulo - São Paulo
. Museu de Arte - Belo Horizonte
. Galeria Macunaíma - Rio de Janeiro
. Exposição Formiplac - Rio de Janeiro
- 1963 . VII Bienal de São Paulo - São Paulo
. Exposição Resumo de Arte - Rio de Janeiro
- 1966 . Olivetti/Museu de Arte Moderna - São Paulo
- 1967 . Exposição Resumo de Arte - Rio de Janeiro
- 1968 . Salão Colonial - Guarujá - São Paulo
. Galeria Encontro - Brasília
- 1969 . Exposição Resumo de Arte - Rio de Janeiro

- 1972 . Exposição Resumo de Arte - Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro
. Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois - Collectio - São Paulo
- 1974 . Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro
- 1976 . II Concurso Nacional de Literatura e Artes Plásticas - Goiás
- 1977 . Galeria de Arte Abelardo Rodrigues - Recife
- 1978 . I Mostra Anual de Gravura da Cidade de Curitiba - Curitiba
- 1980 . "Panorama" - Museu de Arte Moderna - São Paulo
- 1984 . "A xilogravura na História da Arte Brasileira" - FUNARTE/Secretaria de Cultura do MEC - Rio de Janeiro
. "I Exposição Nacional de Arte Abstrata - Hotel Quitandinha/1953" - Galeria BANERJ - Rio de Janeiro
. "A cor e o desenho no Brasil" - Museu de Arte Moderna - São Paulo
. Panorama 84 - "Arte sobre Papel" - Museu de Arte Moderna - São Paulo
. "A gravura do Início ao Fim" - SESC/Tijuca - Rio de Janeiro
- 1985 . "Abstracionismo no Brasil" - BANERJ - Rio de Janeiro
. "Destaques da Arte Atual Brasileira" - Museu de Arte Moderna - São Paulo
. Exposição de homenagem a Maria Leontina - Petite Galerie - Rio de Janeiro
. Axel Leskoscheck e seus alunos, Brasil 1940 - 1948 - Galeria de Arte BANERJ - Rio de Janeiro
. Galeria de Artes Plásticas - Ribeirão Preto

- 1986 . "Gravura no Brasil - Anos 60" - Espaço Cultural
Sérgio Porto - Rio de Janeiro
- . "Aquarelistas Brasileiros" - Galeria de Arte/CEMIG -
Belo Horizonte
- . CENART - Rio de Janeiro
- . Galeria de Artes Plásticas - Ribeirão Preto
- 1987 . "Gravura Brasileira Rumo à Abstração" - Museu
Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro
- . "Gravuras" - I Festival Latino-Americano de Arte e
Cultura - Brasília
- . "Abstracionismo Geométrico e Informal" - Aspectos da
Vanguarda Brasileira dos Anos 50 - Galeria Sérgio
Milliet - Rio de Janeiro
- . I Bienal Internacional de Gravura - Museu de Arte
Contemporânea - Campinas
- . "Técnicas de Gravura - I Madeira" - Fundação Rio de
Janeiro
- . Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - participação
na mostra "Ao Colecionador" - Gilberto Chateaubriand
- . Exposição coletiva - Ribeirão Preto
- . "Gravuras" - I Festival Latino-Americano de ARTE e
CULTURA - Universidade Católica de Campinas
- 1988 . Litografias Brasileiras/Norte-Americanas - Galeria de
Arte IBEU - Rio de Janeiro
- . A cor e o desenho no Brasil - Museu de Arte Moderna -
Brasília
- . I Salão Nacional da Faculdade Santa Marcelina
- 1989 . "Gravura Brasileira - 4 temas" - Escola de Artes
Visuais - Parque Lage - Rio de Janeiro

EXPOSIÇÕES COLETIVAS - EXTERIOR

- 1952 . Kunstforeningen - Bergen - Noruega
. Association Artistique et Littéraire - Paris - França
- 1954 . Musée Rath - Exposição Internacional de Artes Gráficas - Lausanne - Suíça
. XXVII Bienal de Veneza - Itália
- 1955 . Brooklyn Museum - Print Annual - Nova York - USA
. Galerie Orphée - Lugano - Suíça
- 1956 . Bienal de Litrografias - Cincinnatti - USA
. XYLON - exposição itinerante - Suíça - Itália
. Galerie La Hune - Paris - França
. XXVIII Bienal de Veneza - Itália
- 1958 . Museu de Arte Colonial - Quito - Equador
. XXIX Bienal de Veneza - Itália
- 1959 . III Exposição Internacional de Gravura - Ljubljana - Iugoslávia
. Dokumenta 59 - Kassel - Alemanha
. Embaixada Brasileira - Viena - Áustria
- 1960 . Bezalel Museum - Jerusalém - Israel
. I Bienal Latino-Americana de Xilogravura - Buenos Aires - Argentina
- 1961 . IV Exposição Internacional de Gravura - Ljubaljana - Iugoslávia
. Haya/Amsterdam/Bruxelas/Ghent/Bruges - exposição itinerante - Holanda/Bélgica
. I Bienal do México - México

- 1962 . XXXI Bienal de Veneza - Sala "Grandes Prêmios de 1948 a 1960" - Itália
- 1963 . Bridgestone Gallery - Tóquio - Japão
. Rathaus Kreuzberg - Berlim - Alemanha
. Galerie Valérie Schmidt - Paris - França
. Imprensa Nacional Austríaca - Viena - Áustria
. V Exposição Internacional de Gravura - Ljubljana - Iugoslávia
- 1964 . Royal College of Art - Londres - Inglaterra
. Brazilian American Cultural Institute-Washington-USA
. Galeria Nacional - Seoul - Coréia
. Landesmuseum Oldenburg - Alemanha
- 1965 . Galeria René Metras - Barcelona - Espanha
. Museum für Angewandte Kunst - Viena - Áustria
. Casa de La Paz - México
. VI Exposição Internacional de Gravuras - Ljubljana - Iugoslávia
. II Exposição e Simpósio de Artes Plásticas - Zielone Gora - Polônia
- 1966 . Galeria Kaigado - Tóquio - Japão
. I Bienal Internacional de Gravura - Cracóvia-Polônia
. Exposição Internacional de Gravura - Praga - Tchecoslováquia
- 1967 . Galeria Doma Cmladine - Belgrado - Iugoslávia
. Galeria Buchholz - Munique - Alemanha
. Bols Taverne - Amsterdam -Holanda
. I Bienal Latino-Americana de Xilogravura - Buenos Aires - Argentina
. VII Exposição Internacional de Gravura - Ljubljana - Iugoslávia
. III Exposição e Simpósio de Artes Plásticas - Zielone Gora - Polônia

- . City Art Gallery - Leeds - Inglaterra
 - . Laing Art Gallery - Newcastle - Inglaterra
 - . Whitworth Art Gallery - Manchester - Inglaterra
 - . National Museum of Wales - Cardiff - Inglaterra
 - . City Art Gallery - Bristol - Inglaterra
 - . Scottish National Gallery of Modern Art - Edinburgh-
Escócia
- 1968
- . Exposição Latino-Americana de Desenho e Gravura -
Caracas - Venezuela
 - . Galerie Rive Gauche - Exposição Primeiros Prêmios de
Gravura das Bienais de Veneza - Roma - Itália
 - . Exposição Internacional de Gravura Contemporânea -
Como - Itália
 - . II Bienal Internacional de Gravura - Cracóvia -
Polônia
- 1969
- . Center for Inter-American Relations - Nova York -USA
 - . Mostra Internazionale della Xilografia-Carpi -Itália
- 1970
- . III Bienal de Gravura - Cracóvia - Polônia
 - . Museu de Arte e História - Genebra - Suíça
 - . II Bienal Internacional de Gravura - Florença-Itália
 - . I Bienal Internacional de Gravura - Banská
Bystrica - Tchecoslováquia
 - . Kunstverein Wolfsburg - Alemanha
 - . Galeria d'Arte Borgognona - Roma - Itália
 - . Galeria 66 - Hofheim - Frankfurt - Alemanha
- 1971
- . Musée des Arts Décoratifs de la Ville de Lausanne -
Suíça
- 1972
- . XXXVII Bienal de Veneza - Itália
 - . Bienal Internacional de Gravura - Cracóvia - Polônia
 - . Mostra Internacional de Xilogravura - Milão - Itália
 - . Exposição Bienal Clube dos Laureados - Bremen -
Alemanha
 - . III Bienal Internacional de Gravura - Florença-Itália

- 1974 . Exposição Bienal Clube dos Laureados -, Poznán - Polônia
- exposição itinerante - Inglaterra/Holanda
. Departamento Cultural da OEA - Washington - USA
. Academia de Belas Artes - Madrid - Espanha
. Bienal Internacional de Gravura -Fredrikstad-Noruega
- 1975 . Staatsarchiv - Bremen - Alemanha
. Musée Galliéra - Paris - França
. Birmingham Festival of Arts - Alabama - USA
- 1976 . Exposição Internacional de Gravura -Frechen-Alemanha
. Palácio Corner de la Regina-Museu de Arte Contemporânea de Veneza - Itália
- 1977 . Forum-Leverkusen - Alemanha
. Galeria Magenta "Le Donne nella pintura di oggi" - Brescia - Itália
- 1980 . Salón Icaro - Buenos Aires - Argentina
- 1981 . Brazilian Cultural Foundation - A Gravura da Mulher Brasileira - Nova York - USA
. Galeria Rive Gauche - Gráfica Latino-Americana - Roma - Itália
- 1982 . Muestra Internacional de Arte Gráfica - Bilbao - Espanha
. Bienal Internacional de Gravura - Fredrikstad - Noruega
- 1983 . Museu de La Tertulia - Cali - Colômbia
. Galeria de Arte Diners - Bogotá - Colômbia
- 1985 . "A cor e o desenho" - exposição itinerante Paris, Lisboa

- . Galeria ~~Ruta~~ Correa - Salão Especial de Gráfica Contemporânea Latino-Americana - Trienal Internacional de Gravuras - Grenchen - Suíça
 - . XYLON - Winterthur - Suíça
- 1986
- . II Bienal de La Habana - Cuba
 - . "Oito gravadores brasileiros" - Galeria Praxis - Buenos Aires - Argentina
 - . "Exposição de Gravura Brasileira" - University of New Mexico - Latin American Institute - Albuquerque - New México - USA
 - . XYLON - Berlim - Alemanha
 - . Bienal de Grabado Latinoamericano - San Juan - Porto Rico
- 1987
- . "Brazilian Contemporary Graphic Art" - El Salam Gallery - Cairo - Egito
 - . XYLON - Lodz - Polônia
 - . Museu Fundação Calouste Gulbenkian - Lisboa-Portugal
 - . 31 Latin American Artists - Hood College - Frederick, Maryland
- 1988
- . Pioneiros e Discípulos - Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna de Lisboa - Portugal
- 1989
- . Exposição "El Grabado Brasileño Contemporáneo", Museu de Arte Costarricense - Galeria Nacional de Arte Contemporáneo - Biblioteca Nacional - San José - Costa Rica

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna, São Paulo
Museu de Arte Contemporânea de São Paulo
Biblioteca Municipal, São Paulo
Palácio do Itamaraty, Brasília
Senado Federal, Brasília
Museu de Arte Moderna, Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte
Universidade Federal da Bahia, Salvador
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre
Universidade Federal de Caxias, Rio Grande do Sul
Universidade Federal de Alagoas, Maceió
Museu de Arte Moderna, Brasília
Museu da Inconfidência, Ouro Preto
Fundação Cultural de Curitiba, Casa da Gravura, Curitiba
Museu da Gravura Brasileira, Bagé, Rio Grande do Sul
Museu de Arte Moderna, Porto Alegre
Museu de Arte Curitiba - Obras, 1988

Museum of Modern Art, New York, USA

Library of Congress, Washington, USA

Museum of Fine Arts, Philadelphia, USA

Institute of Art, Chicago, USA

Universidade de Princeton, USA

Museum of Fine Arts, San Francisco, USA

Michigan University Museum, Ann Arbor, USA

Museum of Art, Cincinnati, USA

Museu de Arte Contemporânea da América Latina, Washington, USA

The New Jersey State Museum, Trenton, USA

Museum of Art, Atlanta, USA

Museum of Art, Ann Arbor, USA

Museu Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina

Museu de Arte Moderna, Buenos Aires, Argentina

Museu de Arte Moderna, Lodz, Polônia

Museu de Arte Moderna, Skopje, Iugoslávia

Israel Museum, Jerusalém, Israel

Museu de Arte Moderna, Tel Aviv, Israel

Accademia dell'Arti del Disegno, Florença, Itália

Biennale di Venezia, Veneza, Itália

Museu de Arte Contemporânea, Veneza, Itália

Universidade de Messina, Itália

Universidade de Rotterdam, Holanda

Stedelijk Museum, Amsterdam, Holanda

Musée d'Art et d'Histoire, Genebra, Suíça

Graphisches Kunstkabinett, Museu de Arte Moderna, Berlim,

Alemanha

Staedtische Sammlung, Leinfelden, Alemanha
Mannheimer Kunstverein, Mannheim, Alemanha
Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt, Alemanha
Kunsthalle, Hamburg, Alemanha
Albertina, Viena, Áustria
Institute of Contemporary Art, Londres, Inglaterra
Victoria & Albert Museum, Londres, Inglaterra
Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal
Museu de Arte Moderna, México City, México
Museo de las Américas, Managua, Nicarágua
Von der Heydt Museum, Wuppertal, Alemanha
Museo de las Americas - de um conjunto de litografias -
Manágua - Nicarágua

MEMBRO DE JURI

- 1956 . Salão do Jornal Para Todos
- 1958 . Salão Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro
- 1959 . Bienal de São Paulo
- 1968 . Salão de Gravura - Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro
- 1969 . Salão Nacional de Arte - Ministério dos Transportes - Rio
- 1973 . Salão do Acrílico - Rio de Janeiro
- 1978 . I Salão Universitário Baiano de Artes Visuais - Salvador
- 1982 . V Salão Nacional de Gravura - Cidade de Curitiba-PR
- 1983 . 7º Salão de Artes Plásticas da Escola de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro
- 1984 . CAPES/Fulbright - Brasília - Bolsas para o Exterior

CARGOS

- 1984 . Professor visitante e artista-residente - Spelman College - Atlanta - USA
- 1966 . Acadêmico Honorário da Academia dell'Arti del Disegno - Florença - Itália
- 1979 . Membro do Conselho Internacional do ICIS - International Center for Integrative Studies - Nova York
- 1980 . Conselho do Instituto Goethe - Rio de Janeiro
- 1981 . Membro do Conselho Cultural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
- 1982 . Professora de Pós-graduação em Educação Artística e Gravura pela Universidade do Rio de Janeiro- UNI-RIO
. Membro do Forum for Correspondence and Contact, do ICIS - N.York
- 1983 . Vice-Presidente da SOBREART - Sociedade de Educação através da Arte - Rio de Janeiro
. Membro do Conselho Cultural da Escola de Artes Visuais Parque Lage - Rio de Janeiro
- 1986 . Presidente da SOBREART - Sociedade de Educação através da Arte - Rio de Janeiro
. Membro do Conselho Consultivo do Paço Imperial - Rio de Janeiro
- 1987 . Membro do Conselho Estadual de Cultura - Rio de Janeiro

PARTICIPAÇÃO EM CONGRESSOS

- 1955 . Congresso Internacional sobre Educação Universitária nos USA Universidade de Chicago - USA
- 1959 . Congresso Internacional de Arte e Arquitetura - Brasília
- 1963 . IV Congresso Internacional da Associação Internacional de Artistas Plásticos (UNESCO) - Nova York
Delegada da AIAP do Brasil
Apresentação de Tese: "Sobre o relacionamento, em nossos dias, entre crítica de arte e artistas"
Relator geral do Congresso
- 1964 . Congresso sobre Educação Universitária nos USA Universidade de Philadelphia - USA
- 1965 . I Congresso Internacional sobre "Formação profissional do artista" - Londres
- 1977 . I Encontro Latino-Americano de Educação através da Arte - Universidade Federal do Rio de Janeiro
Apresentação de tese: "Uma experiência de educação comunitária"
- 1982 . XII Congresso Internacional de Psicoterapia
VII Congresso Brasileiro de Psiquiatria - Rio
Apresentação de tese: "Arte e Terapia"
- 1983 . I Congresso Nacional de Arte e Educação - Centro de Pesquisa da Arte Moderna e Pós-Moderna - CEPAMBRA - Salvador - Bahia
Relato de experiência: "Um curso de arte e análise crítica para operários de uma fábrica"

- Mesa redonda: "Educação informal"
 "A função da Arte"
 "O perfil do arte-educador"
 Escola de Belas Artes/Bahia - FUNARTE/Bahia
- 1984 . XXV Congresso Mundial da INSEA (International Society for Education through Art) - Rio de Janeiro
 Palestra na Pré-Conferência: "O papel da imagem no pensamento criador"
 Mesa redonda: "Arte, ciência e tecnologia"
 . I Congresso Internacional sobre o Corpo - Universo do Corpo - Rio de Janeiro
 Mesa redonda: "O símbolo na linguagem do corpo"
- 1985 . III Conferência Brasileira de Educação - Universidade Federal Fluminense - Niterói
 Painel: "As camadas populares e o direito à educação estética"
 . III Congresso da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro - Mesa redonda: "Palavra, Imagem e Som"
- 1986 . II Simpósio Internacional de Arte-Educação - UNI-RIO - Rio de Janeiro
 Painel: "O Artista, o Educador e a Arte-educação"
 . I Encontro Ensino das Artes - Universidade Federal de Brasília
 Conferência: "Ensino e Metodologia"
 . II Encontro Nacional de Arte-Educação - São João del Rei
 Conferência: "Processos criativos na Arte"
 . I Seminário Brasileiro Informação e Arte - FUNARTE - Rio de Janeiro
 Painel: "Artes plásticas"
 . IV Encontro Nacional de Educação Musical - Conservatório Brasileiro de Música - Rio de Janeiro
 Conferência: "Arte/Educação"

- . II Simpósio Internacional de História da Arte -
Educação - Salvador - Bahia
Conferência: "Educação artística e formação de
professores"

- 1987 . Seminário da Fundação Nacional do Livro Infantil e
Juvenil
Conferência: "A função da ilustração"
- . I Festival Latino-Americano da Arte e Cultura -
Universidade Federal de Brasília
Conferência: "Problemas de Educação Artística"
- . Associação de Arte-Educadores - X Encontro Estadual
de Arte-Educadores
Mesa redonda: "Arte Educação tem Princípios?"-São Paulo

- 1988 . Participação do Forum Multidisciplinar de Debates
sobre o Processo Criativo
Debatedora. Tema: "A perda no processo criativo "Prazer
e Sofrimento" - Porto Alegre
- . 1ª CRETТА - Congresso Regional de Estudantes, Teóricos
e Técnicos de Arte - Universidade Federal do Rio de
Janeiro
Participação da mesa de debates
- . Encontro de Educadores de Arte - Florianópolis
Palestrante e ministrante de Oficina
- . V Encontro Regional de Arte-Educação - Instituto de
Artes - Universidade de Passo Fundo

- 1954 . "Impressões sobre a Bienal" (1) - Revista Forma I - Rio de Janeiro
- . "Impressões sobre a Bienal" (2) - Revista Forma II - Rio de Janeiro
- . "Considerações sobre o problema do espaço no cubismo" - Revista Forma III. Também publicado no Jornal de Letras - Rio de Janeiro
- 1955 . "Abstracionismo expressionista na pintura dos Estados Unidos" - Revista A Cigarra - Rio de Janeiro
- . "Cartas a Jayme Maurício" - Correio da Manhã - Rio de Janeiro
- 1956 . "Firmino Saldanha" - Jornal Para Todos - Rio de Janeiro
- . "Goeldi: o mundo do silêncio" - Jornal Para Todos - Rio de Janeiro
- . "Há um renascimento artístico no Brasil" - Jornal O Nacional - Rio de Janeiro
- 1957 . "Do caderno de notas da IV Bienal" - Revista Forma - Rio de Janeiro
- 1958 . "Faço gravura como o poeta faz poemas" - Diário de Minas - Minas Gerais
- . "A gravura brasileira" - Debate no Jornal do Brasil
- . "Homenagem a Livio Abramo" - Jornal do Brasil
- 1959 . "O valor da arte na educação" - Tese apresentada no Congresso Internacional de Arte e Arquitetura, Brasília
- . "Arte e espectador" - Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro

- 1961 . Apresentação Edith Behring/Anna Letycia/Rossini Perez - Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro
. "Problemas da Gravura" - Debate Jornal do Brasil
- 1964 . "A pop-art, um dadaísmo requeentado" - Jornal Estado de São Paulo
. "Artistas e Críticos de Arte" - Tese apresentada no IV Congresso Internacional de Artes Plásticas (N. York/1963) - publicada pela International Association of Art e no Suplemento Literário do "Estado de São Paulo"
- 1965 . "The professional training of the artist" - Tese apresentada no Congresso Internacional da Associação Internacional de Artistas Plásticos - Londres - Inglaterra
- 1966 . "Ouro Preto" - Correio da Manhã - Rio de Janeiro
. "Op-art, Pop e vanguardas" - Correio da Manhã - Rio de Janeiro
- 1968 . "Sobre o Painel de xilogravuras para o Itamaraty" - Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro
- 1970 . "Depoimento" - em "A Criação Plástica em Questão" - Walmir Ayala - Editora Vozes - Petrópolis
- 1972 . "Dizer, Falar, Ser" - Correio da Manhã-Rio de Janeiro
- 1973 . Colóquio sobre Criatividade - Conselho Estadual de Cultura do Estado da Guanabara
- 1977 . "Criatividade e Processos de Criação" - 1ª edição - Editora Imago - Rio de Janeiro
. "Uma experiência de educação da sensibilidade no

meio operário" - Tese apresentada no I Encontro Latino-Americano de Educação através da Arte - Anais 1977 - Rio de Janeiro

- 1978 . "Criatividade e Processos de Criação" - 2ª edição - Editora Vozes - Petrópolis
- . "Algunas consideraciones acerca del Grabado en el Brasil" - Revista de Cultura Brasileira nº 46 - Madrid - Espanha
- 1980 . "Algunas considerações sobre técnica e forma expressiva" - Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro
- . "Os artistas vêm perdendo seu espaço" - Jornal da Central Nacional de Artistas Plásticos
- 1981 . "A criatividade na Educação" - "A Arte como processo na Educação" - Edição FUNARTE - Rio de Janeiro
- . "Cultura é a matéria-prima de uma Nação" - debate jornal Globo - Rio de Janeiro
- 1982 . "Da necessidade de criar" - Suplemento Cultural do Jornal Embratel - Rio de Janeiro
- 1983 . " Universos da Arte" - 1ª edição - Editora Campus - Rio de Janeiro
- . "Criatividade e Processos de Criação" - 3ª edição - Editora Vozes - Petrópolis
- . "Por que criar?" - Jornal Fazendo Artes - FUNARTE
- 1984 . "Criatividade e Processos de Criação" - 4ª edição - Editora Vozes - Petrópolis - Rio de Janeiro
- . "Universos da Arte" - 2ª edição - Editora Campus - Rio de Janeiro
- . "On creativity and the necessity to create" -FORUM - N.York-USA - Com os seguintes artigos de debate:
- "Comment on Fayga Ostrower's essay on Creativity"- Philip H.Phenix

- Comment on "Creativity and the necessity to create"- James Botkin
- "Facing the barriers to creativity"- Kenneth D. Benne
- . "O intimismo das gravuras de Carlos Martins" - catálogo exposição - Montreal

- 1985 . "Axel Leskoschek" - catálogo de exposição - Galeria BANERJ - Rio de Janeiro
- . "Ferreira Gullar" - resenha do livro "Etapas da Arte Contemporânea - do Cubismo ao Neoconcretismo" - Revista Leia - Julho 1985

- 1986 . "Sobre a questão da arte na educação" - Revista Fazendo Artes nº 9 - FUNARTE
- . "Criatividade e Processos de Criação" - 5ª edição - Editora Vozes - Petrópolis

- 1987 . "A arte dos anos 60" - O GLOBO - Rio de Janeiro
- . "A Bienal sem Arte" - O GLOBO - Rio de Janeiro
- . "Arte e Crítica de Arte" - O GLOBO - Rio de Janeiro
- . "Freud e Leonardo da Vinci" - Jornal do Brasil - Rio de Janeiro
- . "Universos da Arte" - 4ª edição - Editora Campus - Rio de Janeiro
- . "Criatividade e Processos de Criação" - 6ª edição - Editora Vozes - Petrópolis

- 1988 . "Kathe Kollwitz: Uma vida e obra"

- 1989 . Youth of Today - Revista ICIS FORUM - Nova York - USA
- . "Criatividade e Processos de Criação" - 7ª edição - Editora Vozes - Petrópolis
- . "Universos da Arte" - 5ª edição - Editora Campus - Rio de Janeiro
- . "O Olhar" - 2ª edição - Companhia das Letras - São Paulo

- 1990 . Lançamento do livro "Acasos e Criação Artística" -
1ª edição - Editora Campus - Rio de Janeiro
- . "O Desejo - Goya" - Companhia das Letras - São Paulo

- 1950/ . Cursos práticos de desenho e gravura
1953
- 1954/ . Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro
1970 Cursos teóricos: Composição - Estrutura espacial e expressão na arte - Análise de estilos - Teorias da Gestalt e teoria da percepção na arte
- 1964 . Spelman College - Atlanta - USA
Cursos: Curso avançado de desenho e pintura - Composição e análise de estilos
. Universidades da Pensilvania - USA
Conferência: "Educação superior num mundo em transformação"
- 1966 . Escola de Belas Artes - Universidade Federal de Minas Gerais
Cursos: "Princípios básicos da linguagem visual - Estilos na arte"
- 1967 . Centro Brasileiro de Estudos Internacionais - Rio de Janeiro
Curso: "Arte Moderna - as transformações estilísticas desde a Revolução Francesa aos dias de hoje"
- 1969 . Encadernadora Primor S.A.
Curso: "Princípios da arte e comunicação visual"
- 1970 . Escola de Arquitetura - Belo Horizonte - Universidade Federal de Minas Gerais
Ciclo de palestras: "Problemas de percepção na arte e forma expressiva"
. Escola de Belas Artes - Salvador - Universidade Federal da Bahia

Planejamento de currículo e seminários sobre
"Problemas de expressão na arte"

- 1971 . Instituto de Arte - Porto Alegre - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Ciclo de palestras: "Problemas de desenvolvimento artístico"
- 1972 . Escola de Belas Artes - Salvador - Universidade Federal da Bahia
Ciclo de palestras: "Percepção e expressão na arte"
. Escola de Belas Artes do Paraná - Curitiba
IV Encontro de Arte Moderna
"Análise crítica da Obra de Arte" (teoria)
. The Maryland Institute College of Art - Baltimore-USA
"Técnicas de gravura e problemas de expressão"
. Trinity University - San Antonio - Texas - USA
"Técnicas artísticas e arte"
"Sobre estilos e visões de vida"
. Brazilian-American Cultural Institute-Washington-USA
"Técnicas de gravura e problemas de expressão"
- 1973 . Instituto de Arte - Porto Alegre - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Palestras: "Rembrandt", "Goya", "Van Gogh"
"Desenvolvimento estilístico e expressão"
- 1975 . Sociedade de Psicanálise do Rio de Janeiro
Ciclo de palestras: "Problemas de criatividade"
- 1976 . Escolinha de Arte no Brasil - FUNARTE - Rio de Janeiro
Encontro Nacional de Educação Artística "Criatividade e ensino artístico"
. Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro
"Sobre processos de criação artística"
. Centro de Estudos Prof. J.Rodrigues da Silva

- . Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro
"Goya - o artista moderno"

- 1977 . Centro de Artes - Vitória - Universidade Federal do Espírito Santo
Cursos: "Conceitos básicos da linguagem artística" - "Criatividade e ensino artístico"

- 1978 . Centro Cultural de la Villa de Madrid - Espanha
Palestras: "Desenvolvimento histórico e estilístico da Gravura Brasileira"
"Estilo e técnica na Gravura"
- . University College, Slade School - Londres
Palestra: "Style and Technique in Prints"
- . Escola de Belas Artes - Salvador - Universidade Federal da Bahia
Curso: "Análise e crítica na arte" - "Os princípios básicos da linguagem visual"
- . Instituto de Artes - Porto Alegre - Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Seminário de Educação Artística
Tese: "Criatividade e Educação artística"
- . Secretaria de Estado de Educação e Cultura - Centro Regional de Educação, Cultura e Trabalho - Rio de Janeiro
Palestra: "Arte e momento histórico"
- . União Romana da Ordem de Santa Úrsula - Rio de Janeiro
Palestra: "Criatividade no trabalho"
- . Escola André Maurois - Rio de Janeiro
Ciclo de debates sobre Problemas de criatividade
- . FESP - Fundação Escola de Serviço Público - Rio de Janeiro
Ciclo de debates: "Processo decisório e criação"

- 1979 . Centro de Arte Contemporânea - FUNARTE - Rio de Janeiro

- Palestra: "A criatividade na educação"
- . Instituto de Artes - Porto Alegre - Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Semana Villa-Lobos - Seminários sobre arte
- 1980
- . Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - Universidade Federal do Rio de Janeiro
Simpósio: "A Estética e a Função da Crítica"
 - . Escola de Belas Artes - Salvador - Bahia
Curso: "Análise estética da obra de arte"
 - . Instituto Nacional de Música/FUNARTE e Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas/CNPq-Rio de Janeiro
Palestra: "Aspectos da criatividade na Ciência e nas Artes"
Ciclo de palestras e simpósios: "Ciência e Música"
- 1981
- . Fundação Bienal de São Paulo
Mesa redonda: "As fontes da criatividade"
 - . Fundação Universidade Federal do Paraná - Curitiba
Curso de especialização de Professores em Educação Artística
- 1982
- . Instituto de Matemática - Universidade Federal do Rio de Janeiro
Ciclo de pós-graduação: "Espaço e linguagem"
 - . Instituto de Filosofia e Ciências Sociais - Universidade Federal do Rio de Janeiro
Curso de Pós-Graduação: "Espaço e expressão na Arte"
 - . Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro
Palestra: "Técnica e forma expressiva na xilogravura"
 - . UNI-RIO - Rio de Janeiro
Curso de pós-graduação para professores: "Criatividade e processos criativos"
- 1983
- . Faculdade de Educação Notre Dame - Rio de Janeiro
"A linguagem imortal da Arte"
 - . Universidade do Estado do Rio de Janeiro

- Palestra: "Arte, espaço e linguagem"
- . Instituto de Biofísica - Universidade Federal do Rio de Janeiro
 - Palestra: "Arte, espaço e linguagem"
 - . Faculdade de Belas Artes - Universidade Federal do Rio de Janeiro
 - Ciclo de palestras: "A posição do artista na sociedade contemporânea"
 - . Faculdade de Serviço Social - Pontifícia Universidade Católica - Rio de Janeiro
 - Palestra: "Processos de criatividade"
 - . Instituto de Física - Universidade Federal do Rio de Janeiro
 - Palestra: "Processos de criatividade"
- 1985 . Universidade Federal de Uberlândia - Minas Gerais
- Palestras: "A Arte como processo na educação"
- "Arte - espaço e linguagem"
- . Sociedade Analítica de Psicoterapia de Grupo do Rio de Janeiro
 - Palestra: "Criatividade: interação recíproca de indivíduo e grupo"
- 1986 . Conservatório Brasileiro de Música - Rio de Janeiro
- Ciclo de Palestras: "Linguagem, Criatividade e Criação"
- . Secretaria Municipal de Cultura - Rio de Janeiro
 - Palestra: "A criatividade na Arte"
 - . Casa de Cultura - Joinville - Santa Catarina
 - Curso: "Princípios fundamentais da arte"
 - . Universidade Federal de Alagoas - Maceió
 - Curso de extensão: "Análise crítica e Problemas da Composição na linguagem visual"
 - . Paço Imperial - Rio de Janeiro
 - Palestra: "Picasso"

- 1987 . Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre
 Palestras: "Arte, Conhecimento e Comunicação"
 "Arte e crítica de arte"
- . FUNARTE - Rio de Janeiro e Departamento de Filosofia
 PUC - Rio de Janeiro
 Palestra: "A Construção do olhar"
- . Espaço Cultural Giuseppe Verdi - Rio de Janeiro
 Curso: "O legado do Século XIX"
- . X Encontro Estadual dos Arte-Educadores - Museu da Casa Brasileira - São Paulo
- . Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro
 Seminário sobre Ilustração
- . Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre
 Módulo Comunicação: Criação e crítica
- . Associação de ARTE-EDUCADORES "Linguagem Artística e Cultura" - São Paulo
- 1988 . Escola de Artes Visuais - Parque Laje - Rio de Janeiro
 "Princípios Artísticos e a Crise da Modernidade"
- . Conferência sobre "Arte e Vida" - Cultura Inglesa - Rio de Janeiro
- . "Criatividade para a Associação de moradores da Gávea"- Rio de Janeiro
- . "O Olhar" - FUNARTE - Curitiba
- . "O Olhar" - FUNARTE - Brasília
- . "Universidade: Simpósio Arte - 1968-1988" - Brasília
- . "O Espaço na Imagem Artística" - CNPq - Centro de Pesquisas Físicas - Rio de Janeiro
- . Seminário sobre Ensino de Artes e de Criação Literária no Brasil e nos Estados Unidos - Forum de Ciência e Cultura - UFRJ
- . PRÓMEMÓRIA - Seminário Museus Nacionais: Perfil e Perspectivas
- . Centro Acadêmico Tasso Corrêa - "O ensino universitário em Artes Plásticas" - UFRGS - "A trajetória do Artista Plástico"

- . V Encontro Regional de Arte Educação - Instituto de Artes da Universidade de Passo Fundo
 - . Instituto Cultural Judaico - Marc Chagall - "A perda no processo criativo" - Prazer e Sofrimento" - RS
 - . I Encontro Internacional "A Construção do Amanhã" - RJ
Corpo Análise Gerry Maretzki
 - . "Abordagem da Linguagem Expressiva no contexto atual" - Fundação Cultural de Santa Catarina - Escolinha de Arte de Florianópolis
 - . Semana de Arte e Psicologia - PUC - Rio de Janeiro
Mesa redonda: A arte de interpretar-te
 - . AUSU - Rio de Janeiro
Seminário sobre o tema: "Modernidade em Arte"
 - . Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas - Rio de Janeiro
Palestra: "Universidade e especificidade na Arte"
 - . Universidade de Brasília - UNB
Palestra: "1968: onde foi?
1988: onde vai?"
- 1989
- . Fundação Cultural de Curitiba - Paraná
2º Seminário da Gravura de Arte
 - . Encontro de Arte-educadores da Região Sul - Comemorativo aos 25 anos da Escolinha de Arte de Florianópolis
 - . 1º CRETТА - Congresso Regional de Estudantes, Teóricos e Técnicos de Arte - Rio de Janeiro
 - . Instituto de Administração Municipal
"O Desejo" - Goya
Fundação Cultural de Curitiba - Paraná
 - . 41º Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - Universidade Federal do Ceará - Fortaleza
 - . Universidade Federal de Londrina - Paraná
Palestra: "Criatividade e linguagem visual"
 - . FUNARTE - Curitiba - Paraná
Palestra: "Goya"
 - . Seminário de Gravura - Curitiba - Paraná
 - . Seminário sobre o tema: "Homem, Natureza e Expressão Simbólica" - Universidade Federal de Minas Gerais -
Assessoria sobre o "estilo" do material arqueológico

- . Palestra sobre o tema: "Gravura: Técnicas e Processos" -
Secretaria de Estado da Cultura - Oficinas Culturais
Três Rios - São Paulo

- 1990 . Palestra sobre "A Imagem na Comunicação" - Faculdade de
Comunicação - Salvador - BA
- . Palestras sobre os temas: "Princípios básicos da
linguagem visual" e "Sensibilidade e Criatividade"
Faculdade de Arquitetura de Belo Horizonte - MG

ANEXO III

BREVES INFORMAÇÕES SOBRE AS TÉCNICAS DE
GRAVURA UTILIZADAS POR FAYGA OSTROWER

BREVES INFORMAÇÕES SOBRE AS TÉCNICAS DE
GRAVURA UTILIZADAS POR FAYGA OSTROWER

- 1) Impressão em relevo: a) xilogravura
b) linóleo

Impressão : manual ou com prensa tipográfica

a) Xilogravura

A xilogravura é a técnica mais antiga de gravação. Sua utilização, no Ocidente, remonta a Idade Média, atendendo a produção de imagens religiosas, de cartas de baralho, de calendários, além da imitação e gradativa substituição dos manuscritos. O seu caráter multiplicador trouxe benefícios no sentido de uma democratização do saber até então restrito à nobreza e ao clero.

A xilogravura é uma técnica de impressão em relevo, pois a imagem obtida no suporte (papel, pano, etc) é transferida da superfície saliente e entintada da matriz de madeira.

Há dois modos de trabalhar na gravação sobre a madeira: xilogravura de topo e de fibra ou em fio.

Na xilogravura de topo, a matriz é obtida pelo corte das pranchas no sentido perpendicular ao eixo da árvore. Deste modo, a superfície da matriz a ser desenhada não apresenta fibra nem nervura. Isto permite ao buril um desenho com traços unidos além do que se pode obter cores compactas sem a respiração das fibras da madeira. Esta técnica foi sempre muito utilizada na ilustração.

Quanto à xilogravura de fibra ou em fio, trata-se de uma técnica cuja matriz é cortada no sentido vertical da árvore ou seja, o taco é obtido no sentido de suas fibras. Dentro do universo da gravura, esta técnica é a mais antiga e a preferida dos artistas contemporâneos desde que os expressionistas alemães do grupo Blaue Reiter resgataram-na como forma expressiva fundamental.

O desenho realizado é sulcado invertido na matriz. Os sulcos produzidos pelo gravador tornar-se-ão os brancos enquanto a parte alta da matriz receberá a tinta por intermédio de um rolo.

Para lançar o desenho sobre a matriz, o gravador serve-se de canivetes, goivas e formões. Para a transferência do desenho no papel ou qualquer outro suporte, podem ser utilizadas as prensas tipográficas ou calcográficas ou esta pode ser obtida através de uma operação manual de decalque. Com ajuda de um objeto como a colher de pau, o gravador fricciona o papel na matriz fazendo a estampagem.

Na técnica da xilo de fibra como o próprio nome revela, são reproduzidas, juntamente com os traços sulcados pelo gravador, as fibras da madeira. Há uma variedade de madeiras e cada uma possui a este respeito características particulares: cerejeira, mogno, cedro, entre outras. Os gravadores buscam, em sua maioria, tirar partido dos efeitos dos veios da madeira em suas composições. Quando imprimem em diferentes cores, exploram a fibra em diferentes direções obtendo efeitos plásticos surpreendentes. (Fig.44)

Para a impressão à cor, o gravador deve utilizar mais de uma matriz uma vez que a cada cor corresponderá uma prancha de madeira. Para tanto, o gravador deverá preparar o registro, um papel onde são feitas as anotações gráficas necessárias, marcas de referência coincidentes das diferentes matrizes a fim de acertar as imagens no papel.

b) Linóleo

Os mesmos princípios utilizados para a execução de uma xilogravura são aplicados na gravura a linóleo, material sintético mais macio que a madeira.

Devido a sua textura fechada e macia o linóleo permite que o gravador cave em todas as direções. As goivas e canivetes são as ferramentas básicas desta técnica. O resultado obtido na estampagem é de áreas compactas na cor chapada pois não há o vestígio da fibra como na xilo. Os traços finos são de difícil obtenção nesta técnica (fig.4).

2) Impressão a entalhe - gravura em metal

- | | | |
|----------|---------------|--------------------------------------|
| | a) buril | |
| | b) ponta-seca | <u>Suporte</u> - geralmente chapa de |
| Técnicas | c) água-forte | cobre |
| | d) água-tinta | <u>Impressão</u> : através de prensa |
| | e) lavis | calcográfica |

a) Buril

Técnica antiga cujos primeiros trabalhos datam do século XV. O gravador utiliza o instrumento buril para abrir traços diretamente na chapa de cobre. Trata-se de um instrumento de aço com uma ponta cortante em forma de V. Aplicado com força pelo gravador, este corta o metal, deixando nele um sulco triangular. É necessária a remoção do filete de material em forma de tira.

Os sulcos variarão segundo a espessura do buril, sua inclinação em relação à chapa e a força exercida pela mão do gravador.

Para a impressão a chapa de cobre é desengordurada e polida após o que recebe a tinta. Com uma boneca de couro deposita-se a tinta através de uma pressão circular, sendo a chapa ligeiramente aquecida para permitir a penetração da tinta nos sulcos deixados pelo buril. Retirada a tinta da superfície da chapa com uma tarlatana, o desenho impresso será transferido para o papel pela prensa calcográfica.

Sob a pressão dos rolos, a chapa libera, para o papel umedecido, a tinta alojada nos traços do buril.

Ao trabalhar empurrando o buril sempre para a frente, o gravador é levado a uma grande firmeza e contenção na ferramenta. Os traços obtidos são precisos e limpos.

b) Ponta-seca

Inicialmente, esta técnica servia de apoio ao buril e à água-forte, a fim de corrigir valores ou acentuar algum traço.

Desprezada, pela "Academia", esta técnica ressurge no início deste século através dos expressionistas e dos "fauves".

O gravador utiliza um objeto cortante que tem uma ponta de aço ou de diamante, na forma de uma agulha. O nome deste instrumento é usado por extensão para denominar a técnica. A ponta-seca é conduzida como um lápis, sempre perpendicular à chapa. A cor compacta é obtida através da proximidade e do cruzamento dos traços por ela sulcados no metal.

Quando o gravador ataca a chapa com a ponta-seca, ficam pequenas arestas de metal, as rebarbas, nas margens dos sulcos obtidos. Conforme a inclinação e a direção dada à ferramenta, as rebarbas permanecerão num determinado lado ou em ambos, trazendo características diferentes aos traços.

O efeito desta técnica reside justamente na criativa exploração destas rebarbas que tornam as linhas aveludadas (fig. 29).

No entanto, esta técnica não se presta a uma tiragem numerosa justamente por causa das rebarbas. A constante passagem da chapa entre os rolos da prensa acaba por esmágãlas desaparecendo os efeitos enriquecedores desta técnica.

c) Água-forte

Esta técnica surgiu na Alemanha quase simultaneamente ao buril e à ponta-seca. Está ligada ao nome do gravador suíço, Uris Graf (1485-1523) que, em 1515, realizou a primeira água-forte que se tem conhecimento: "Jeune fille lavant la jambe".

Outro artista que fez experiências com esta técnica foi Albert Dürer (1471-1528). Mas a água-forte conheceu grande valor artístico através das obras gravadas de Rembrandt (1606-1669) numa exploração de valores do claro-escuro.

Diferentemente do buril e da ponta-seca cuja gravura resulta da ação direta da mão do gravador sobre a chapa, esta é a primeira técnica que inclui para o mesmo trabalho, a reação química. Utiliza-se o ácido nítrico (ou azótico) conhecido com o nome de água-forte, numa mistura feita com três partes de água para uma de ácido.

A chapa comumente usada como matriz é o cobre por apresentar uma textura homogênea e resistente. Desengordurada e polida esta chapa, levemente aquecida, recebe uma camada de verniz (cera de abelha + breu + betume) uniforme que é enegrecida posteriormente com a fuligem de uma vela especial.

Sobre a camada de verniz o gravador lança o desenho (sempre invertido) utilizando um objeto ponteadado que retira a cera sem arranhar a chapa.

Protegida a chapa também na superfície não dese-

nhada, esta é mergulhada no ácido que agirá sobre as partes cuja camada de verniz foi retirada pelo objeto ponteagudo.

A espessura da ponta utilizada, o tempo de imersão e a força do ácido determinarão as diferentes características dos traços. Usualmente, a chapa é submetida a sucessivos banhos com os traços protegidos ou expostos conforme o desejo do gravador.

Após o banho, a chapa é lavada em água corrente, o verniz é retirado por dissolvente.

Igualmente aos processos anteriormente descritos, a chapa recebe a tinta através de um rolo, tem sua superfície limpa com uma tarlatana para ser colocada posteriormente na prensa calcográfica.

Diferentemente da ponta-seca, a água-forte presta-se a uma tiragem maior pois a pressão recebida na prensa não altera a qualidade do traço (fig.21).

d) Água-tinta

Esta técnica permite a obtenção de superfícies em diferentes tons.

A utilização deste processo de gravura remonta ao século XVIII quando Jean Baptiste (1734-1781) realizou em 1765 a primeira água-tinta. O artista Goya (1746-1828) tornou a técnica famosa ao ser o primeiro a utilizá-la em séries concentradas em temas como por exemplo "Os desastres da guerra".

Os resultados obtidos incluem também, nesta técnica, a ação do ácido.

Limpa e desengordurada, a chapa metálica é submetida a uma pulverização com resina (breu em pó). Esta pulverização pode ser processada de diferentes modos: utilizando-se um tecido fino, uma peneira ou através da caixa de resina.

Em seguida, a chapa recoberta de resina é aquecida para a fixação dos minúsculos grãos na chapa. Posteriormente a chapa é levada ao banho de ácido que a atacará nos intervalos dos grãos criando uma textura que, no momento da impressão, reterá a tinta nas granulações produzindo os meios tons.

Nesta técnica também poderão acontecer sucessivas imersões no ácido definindo-se os diferentes valores da cor.

As partes da chapa que deverão permanecer brancas são protegidas pelo verniz de betume assim como o seu reverso.

É comum, junto aos gravadores, a técnica de água-tinta aparecer combinada com a água-forte. Enquanto a primeira se concentra nas superfícies e seus valores, a segunda produz essencialmente as linhas (fig.25).

Esta técnica comporta variações tais como água-tinta de açúcar, água-tinta de saltar, água-tinta de sal, água-tinta de lixa, entre outras.

e) Lavis

Esta técnica usa também a mediação do ácido nítrico para a produção da imagem estampada, sem recorrer aos grãos da água-tinta. Na história da técnica, tão antiga quanto a água-forte linear, o artista Daniel Hopper surge como aquele que pela primeira vez, em 1520, realizou duas gravuras com o fundo em lavis.

Após a limpeza e o polimento da chapa, e protegida a área que se pretende manter o polimento, passa-se ao banho de ácido.

O gravador pode mergulhar a chapa no ácido ou aplicá-lo, diluindo-o em água, diretamente na chapa com o auxílio de um pincel especial.

O ácido destrói o polimento da chapa criando uma superfície áspera. As regiões atacadas pelo ácido, no processo de entintamento, reterão a tinta que será transferida para o papel.

O resultado obtido na estampagem assemelha-se à suavidade de uma aquarela, com graduações de tom como numa água-de nanquim (fig.15).

Como a ponta-seca, esta técnica não se presta a uma tiragem numerosa pois o ato de limpeza da chapa acaba por recuperar o seu polimento, impedindo escuros intensos.

Esta técnica é cheia de surpresas dada a dificuldade de controle de uma chapa a descoberto ante a ação direta do ácido.

9. BIBLIOGRAFIA

- 1 - ABRAMO, Livio. Fayga. Catálogo Exposição Comemorativa - 1960/1985, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1985.
- 2 - _____. Fayga. Catálogo Exposição Misión Cultural Brasileira, Assunción, Ago 1969.
- 3 - ADHEMAR, Jean. La Gravure Originale au XX^e Siècle. Paris: Aimery Somogy, 1967.
- 4 - A FORÇA da expressão de Fayga. O Globo, Rio de Janeiro, 16-17 nov 1969.
- 5 - AMARAL, Aracy Abreu. Arte Para quê? A preocupação Social na Arte Brasileira, 1930/1970. São Paulo, Nobel, 1984, 435 p.
- 6 - ANDRADE, Carlos Drumond. Fayga. In: Impurezas do branco. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, 100 p.
- 7 - _____. Fayga para inaugurar. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 03 Jan 1969, 2º Caderno.
- 8 - ARAUJO, Olívio Tavares de. Revelação de Vida. Veja, São Paulo, 02 Nov 1977.
- 9 - ARGAN, Giulio Carlo. Arte e crítica de arte. Trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988, 167p. Tradução de Arte e critica d'Arte.

- 10 - _____. El Arte Moderno. Trad. Joaquim Espinosa Carbonell. Valencia: Fernando Torres, 1983, 769, 2v. Tradução de L'Arte moderna 1770/1970.
- 11 - AUTRAN, Margarida. Fayga Ostrower, a forma das cores. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 Set 1971.
- 12 - AYALA, Walmir. A pura voz da gravura. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 17 Set 1971.
- 13 - _____. Fayga Ostrower. Catálogo 10º Resumo de Arte, Rio de Janeiro, MAM, jun-jul 1972.
- 14 - _____. Fayga Ostrower: Espaço e transparência. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 Mai 1968. Caderno B, p.2.
- 15 - BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989, 202p. Tradução de: L'eau et les rêves.
- 16 - _____. A Dialética da duração. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Atica, 1988. 135p. Tradução de La dialectique de la durée.
- 17 - _____. A poética do devaneio. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 205p. Tradução de: La poétique de la rêverie .
- 18 - _____. A poética do espaço. Rio de Janeiro: Eldorado.

- 19 - _____. La flamme d'une chandelle. Paris: Quadrige/Puf, 1986. 113p.
- 20 - _____. O Direito de Sonhar. Trad. de José Américo Motta Pessanha et alii. 2ª ed. São Paulo: Difel, 1986, 202p. Tradução de: Le droit de rêver.
- 21 - BARATA, Mario. Fayga Ostrower. Catálogo Exposição Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977.
- 22 - BARDI, Pietro Maria et alii. Arte no Brasil. São Paulo: Abril, 1982, 319p.
- 23 - BAZIN, Germain. Le langage des styles. Paris: Somogy, 1976, 400p.
- 24 - BECCARI, Vera d'Horta. Fayga Ostrower: o personagem da semana. O Estado de São Paulo. São Paulo, 19 Out 1980, Cultural, p.8.
- 25 - BENTO, Antonio. A Gravura Brasileira Contemporânea. In: Cultura, Brasília (27), out/dez 1977.
- 26 - _____. A vitória de Fayga na Bienal de Veneza. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 18 Jun 1958.
- 27 - BERNIS, Jeanne. A imaginação : Do sensualismo epicurista à psicanálise. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, 87p. (Coleção Cultura Contemporânea, 4). Tradução de L'Imagination.

- 28 - BLOCH, Pedro. O mundo de Fayga. Catálogo Fayga Ostrower-20 anos de trabalhos - MAM, Rio de Janeiro, 6-23 Out 1966.
- 29 - BREST, Jorge Romero. ¿Qué es el arte abstracto? cartas a uma discípula. Buenos Aires: Editorial Columba, 1953, 79p.
- 30 - BRION, Marcel. Art Abstrait. Paris: Albin Michel, 1956.
- 31 - BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro. Rio de Janeiro-FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, 119p.
- 32 - BRUNNER, Felix. Manuel de la Gravure. Switzerland: Arthur Niggli, 1976. 379p.
- 33 - CAMPOFIORITO, Quirino. Fayga. O Jornal, Rio de Janeiro, 6 Set 1950.
- 34 - _____. Fayga. O Jornal, Rio de Janeiro, 13 Set 1950.
- 35 - CARDINAL, Roger. O Expressionismo. Trad. Cristina Barczinski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, 127p. (Coleção Cultura Contemporânea, 9). Tradução de Expressionism.
- 36 - CARTIER, Hector J. Vision y pensamiento plástico sensible. Revista de Estética. Escuela de Altos Estudios del Centro de Arte y Comunicac . Buenos Aires: Centro de Arte y Comunicación, 5- 1987, p. 5-12.

- 37 - CATÁLOGO - Fayga Ostrower - aquarelas. Exposição Galeria Bonino. Rio de Janeiro, nov/dez 1987.
- 38 - CELESTINO, Antonio. Fayga Ostrower, a grande dama da gravura. A Tarde, Rio de Janeiro, 12 maio 1973. p.3.
- 39 - CHENG, François. Vide et Plein - Le langage pictural chinois. Paris: Seuil, 1979. 156p.
- 40 - CHIPPI, Herschel B. Teorias da Arte Moderna. Trad. Walten-sir Dutra et alii. São Paulo: Martins Fontes, 1988 , 675p. Tradução de Theories of modern art.
- 41 - COCCHIARALE, Fernando. Aquarelas de Fayga: poesia expressão. Catálogo Exposição Galeria Bonino, Rio de Janeiro, 1983. s/nº.
- 42 - _____. GEIGER, Anna Bella -copiladores. Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta - Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987. 308p. (Coleção Temas e Debates, 5).
- 43 - COSTELLA, Antonio. Introdução à Gravura e História da Xilogravura. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984. 127p.
- 44 - DABROWSKI, Magdalena. Contrastes de forma: arte geométrica abstrata 1910-1980, São Paulo: Museu de Arte de São Paulo/Sociedade Cultural Arte Brasil, 1986, 293p.

- 45 - DENVIR, Bernard. O Fovismo e o Expressionismo. Barcelona: Labor, 1977. 104p.
- 46 - DUFRENNE, Mikel. Estética e Filosofia. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981. 266p. (Coleção Debates, 69). Tradução de Esthétique et Philosophie.
- 47 - _____. Phénoménologie de l'expérience esthétique:l'objet esthétique. Paris: Presses Universitaires de France, 1967, 413p.
- 48 - ECO, Umberto. A definição da Arte. Trad. José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1981. 286p. Tradução de La Definizione dell'Arte.
- 49 - _____. Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Trad. Sebastião Uchoa Leite, 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1971. 287p. (Coleção Debates, 4). Tradução de Opera Aberta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporane.
- 50 - EHRENZWEIG, Anton. A ordem oculta da arte; a psicologia da imaginação artística. Trad. Luís Corção. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, 284p. Tradução de The Hidden Order of Art - A study in the Psychology of Artistic Imagination.
- 51 - FALLABELLA, Maria Luiza. O desprestígio da mimesis na pintura do início do séc.XX. Dissertação (Mestrado

em Filosofia) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1985.

- 52 - FAYGA faz um álbum de gravuras. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 9 Dez 1956, Suplemento Dominical, 2º Caderno, p.5.
- 53 - FAYGA na experiência da litografia. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 Ago 1980.
- 54 - FAYGA OSTROWER: 27 anos de arte e de sinceridade. Correio do Povo, Rio Grande do Sul, 8 Dez 1972.
- 55 - FAYGA, todas as dimensões da arte. Última Hora, Rio de Janeiro, 4 Jul 1972.
- 56 - FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva / EDUSP 1973, 444p. Tradução de La réalité figurative.
- 57 - _____. Études de Sociologie de l'art. Paris : Denöel/Gonthier, 1970. 252p.
- 58 - _____. Peinture et Société. Paris: Denöel, 1977, 365p.
- 59 - FUSCO, Renato de. História da Arte Contemporânea. Trad.de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1988, 377p. Tradução de Storia dell'Arte Contemporanea.

- 60 - GÓES, Tania. Gente muito especial. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 2 Abr 1971.
- 61 - GRAVURAS, desenhos e padrões de tecidos decorativos. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 Out 1953.
- 62 - GREENBERG, Clement. Arte y Cultura. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, 271p.
- 63 - GUERRY, Liliane Brion. Cézanne et l'expression de l'espace. Paris: Albin Michel, 1966.
- 64 - GULLAR, Ferreira. Etapas da Arte Contemporânea. São Paulo: Nobel, 1985, 263p.
- 65 - _____. Fayga: prêmio de gravura em Veneza. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 Jun 1958. Suplemento Dominical, p.9.
- 66 - HERKENHOFF, Paulo. Fayga, prazer e razão. Catálogo Exposição Retrospectiva de Fayga Ostrower - obra gráfica 1944-1983, Rio de Janeiro, MNBA, Out 1983.
- 67 - HUYGHE, René. Sens et destin de l'art, v.2. Paris:Flammarion, 1967, 287p.
- 68 - JORGE, Alice & GABRIEL, Maria. Técnicas da gravura artística. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, 159p.
- 69 - KANDINSKY, Vassily. Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. Paris: Denöel, 1969, 185p.

- 70 - _____. Point, Ligne, Plan. Paris: Denöel, 1970, 190p.
- 71 - KINTOWITZ, Jacob. A gravura em sua melhor forma. Jornal da Tarde, São Paulo, 14 Set 1988.
- 72 - KLEE, Paul. Théorie de l'art moderne. Paris: Denöel, 1985, 171p.
- 73 - KRÜSE, Olney. A arte de Fayga Ostrower, agora em litografias. Jornal da Tarde, São Paulo, 26 Ago 1980.
- 74 - LAUS, Harry. Retrospectiva de Fayga Ostrower. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 Out 1966, Caderno B, p.2.
- 75 - LEMMI, Maria Helena V. Fayga Ostrower - obra e pensamento. Dissertação (Mestrado em Arte) - Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 1988.
- 76 - LEMOS, Fernando. Fayga Ostrower: "na aquarela há um ímpeto de ação". Folha de São Paulo, 23 Out 1977.
- 77 - LERNER, Sheila. Evolução e síntese marcam a obra de Fayga Ostrower. O Estado de São Paulo, 14 Set 1975.
- 78 - LISPECTOR, Clarice. Arte, artesanato, insatisfação. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 10 Fev 1973, Caderno B, p.2.
- 79 - LUZ, Celina. A arte experiente. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 26 Jul 1968.

- 80 - LYOTARD, Jean-François. A Fenomenologia. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1986, 119p. Tradução de La Phénoménologie.
- 81 - MACHADO, Anibal M. Álbum de 10 gravuras - Catálogo, Rio de Janeiro, Nov 1956.
- 82 - _____. Fayga. Catálogo Gravuras de Fayga Ostrower, Rio de Janeiro, MAM, 1958.
- 83 - MACHADO, Lourival Gomes. História de um prêmio. Folha de São Paulo. São Paulo. Suplemento Literário, 30 Ago 1959.
- 84 - MARTINS, Alexandre. A genial Fayga. O Globo, Rio de Janeiro, 15 Nov 1987.
- 85 - _____. Fayga, debate em arte retomado. O Globo, Rio de Janeiro, 26 Out 1986. 2ª Caderno.
- 86 - MARTINS FILHO, Carlos Botelho. Introdução ao Conhecimento da Gravura em metal. Rio de Janeiro: PUC, Solar Grandjean de Montigny, 1981, 2ª edição, 1982, MNBA.
- 87 - MAURICIO, Jayme. A gravura abstrata. Catálogo mostra da gravura brasileira. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1974.
- 88 - _____. A nova Fayga Ostrower, una e múltipla. Catálogo Fayga Ostrower - aquarelas, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, Ago 1977.

- 89 - _____. Fayga. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 3 Jul 1958.
- 90 - _____. Fayga Ostrower: exposições e impressões da Europa. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 7 Mar 1959.
- 91 - _____. Fayga Ostrower no Festival de Ouro Preto. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 24 Abr 1966.
- 92 - _____. Itinerário das artes plásticas: o problema da cor na gravura de Fayga Ostrower. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 Out 1961.
- 93 - MENDES, Murilo. Fayga Ostrower e a Gravura. Catálogo Exposição MEC, Rio de Janeiro, Set 1956.
- 94 - MENEZES, Walda. Os filtros de Fayga. Afinal, São Paulo, 1 Dez 1987.
- 95 - MICHELI, Mario de. Cézanne. Barcelona: Ediciones Toray, 1968, 80p.
- 96 - MILLIET, Sergio. A Gravura no Brasil. Módulo, São Paulo (33), Jun 1963.
- 97 - MORAIS, Frederico. A questão formal na obra de Fayga Ostrower. O Globo, Rio de Janeiro, 9 Nov 1983.
- 98 - _____. A xilogravura na história da arte brasileira - Cartaz Exposição Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado/INAP/FUNARTE. Rio de Janeiro, Abr 1984.

- 99 - _____. Fayga. O Globo, Rio de Janeiro, 6 Fev 1977.
- 100 - _____. Fayga Ostrower, a arte como humanismo. O Globo, Rio de Janeiro, 17 Set 1985, 2º Caderno, p.3.
- 101 - _____. Fayga Ostrower: a questão social. O Globo, Rio de Janeiro, 2 Fev 1983.
- 102 - MOREIRA, Liana. Criar é tão difícil e tão fácil quanto viver. O Globo, Rio de Janeiro, 1 Fev 1977, p.41.
- 103 - NASH, J.M. O cubismo, o futurismo e o construtivismo. Trad. Manuel de Seabra. Labor do Brasil, 1976, 108p. Tradução de Cubism, Futurism and Constructivism.
- 104 - NEISTEIN, José. Fayga Ostrower - serigrafias e aquarelas - Catálogo exposição Galeria Bonino, Rio de Janeiro, Out 1974.
- 105 - _____. Feitura das Artes. São Paulo: Perspectiva, 1981, 172p. (Coleção Debates, 174).
- 106 - NOVAES, Aduino et alii. O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, 495p.
- 107 - OSBORNE, Harold. Estética e Teoria da Arte. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974, 283 p. Tradução de Aesthetics and art theory.
- 108 - OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1990, 289p.

- 109 - _____. Algumas Considerações da Gravura no Brasil. Revista de Cultura Brasileira. Embajada de Brasil en España. Madrid, Jun 1978, nº 46, p.17.
- 110 - _____. Algumas considerações sobre técnica e forma expressiva. Catálogo Exposição de Litografias, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, Jul 1980.
- 111 - _____. Apresentação. Catálogo Exposição de gravura, Ateliê MAM, Rio de Janeiro, Set 1961.
- 112 - _____. Arte e Espectador. Aula de encerramento do Curso de Composição e análise crítica - MAM, Rio de Janeiro, 1959.
- 113 - _____. Criatividade e Processos de Criação. Petrópolis: Vozes, 1978, 196p.
- 114 - _____. Debate sobre a gravura. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 12 Ago 1957. Suplemento Dominical, p.3.
- 115 - _____. Depoimento Galeria de Arte do BANERJ - Catálogo Exposição Axel Leskoschek e seus alunos: Brasil 1940-1948. Rio de Janeiro, 1985.
- 116 - _____. Depoimento ao Projeto Gravura no Brasil- anos 60. Rio de Janeiro, Fundação Rio de Janeiro, 1986.
- 117 - _____. Meu Caminho e a Gravura. Catálogo Exposição Retrospectiva 1944-1983. Rio de Janeiro, MNBA, Out 1983.

- 118 - _____. Por que criar? Fazendo Artes. Rio de Janeiro, MEC/SEC/FUNARTE, 1983, nº 0, p.8.
- 119 - _____. Universos da Arte. Rio de Janeiro: Campus, 1983, 358p.
- 120 - PALMIER, Jean-Michel. L'Expressionisme et les arts. 2. Peinture - Théâtre - Cinéma. Paris: Payot, 1980, 332p.
- 121 - PAZ, Octavio. O Arco e a Lira. Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, 368p. (Coleção Logos) Tradução de El Arco y la Lira.
- 122 - PEDROSA, Mario. Da geometria e não-geometria. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 Nov 1957, p.6.
- 123 - _____. Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo. Editora Perspectiva, 1981 (Coleção Debates, 170).
- 124 - _____. Fayga e os outros. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 Nov 1957.
- 125 - _____. Fayga Ostrower. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 14 Nov 1948.
- 126 - _____. Homenagem a Fayga. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 Jun 1958.
- 127 - _____. Mundo, Homem, Arte em Crise. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, 321p. (Coleção Debates, 106).

- 128 - _____. Os gravadores brasileiros na Bienal. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14 Nov 1957.
- 129 - PESSOA, Fernando. A pintura de Cézanne e o silêncio da visão In: Arte e Palavra - silêncio. Forum de Ciência e Cultura, UFRJ, 1988, p.55-66.
- 130 - PESSOA, Isis. Lições de emoção. O Globo, Rio de Janeiro, 30 Set 1987. 2ª Caderno.
- 131 - PLAZY, Gilles. Cézanne. Paris: Medea Fribourg, 1981, 149p.
- 132 - PONTUAL, Roberto. Arte Brasileira Contemporânea. Coleção Gilberto Chateaubriand, Edições Jornal do Brasil-Rio de Janeiro, 1976, 478p.
- 133 - _____. Transparência de Paisagem. O Globo, Rio de Janeiro, 24 Out 1974.
- 134 - PONTY, Maurice-Merleau. A dúvida de Cézanne. Trad. Marilena de Souza Chauí Berlinck. In: Maurice Merleau-Ponty. Os Pensadores. São Paulo: Victor Civita, 1975 (304-316), 456p.
- 135 - _____. O olho e o espírito. In: Maurice Merleau-Ponty. Os Pensadores. Trad. Marilena de Souza Chauí Berlinck São Paulo: Victor Civita, 1975 (275-301), 456p.
- 136 - _____. O visível e o invisível. Trad. José Artur Gianolli e Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Perspecti-

va, 1984, 271p. (Coleção Debates, 40). Tradução de Le Visible et l'invisible.

- 137 - _____. Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945, 531p. (Collection Tel, 4).
- 138 - PROJETO Construtivo Brasileiro na Arte (1950/1962). AMARAL, Aracy coord., Rio de Janeiro, MAM-S.Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977, 357p.
- 139 - RAGON, Michel e LAFFONT, Robert. L'aventure de l'art abstrait. Paris: 1956.
- 140 - READ, Herbert. A filosofia da arte moderna. Trad. Maria José Miranda. Portugal: Ulisseia, 1951, 313p. Tradução de The Philosophy of Modern Art.
- 141 - _____. História da Pintura Moderna. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, 405p. Tradução de A Concise History of Modern Painting.
- 142 - REALISMO e Abstracionismo. Edição Comemorativa da Fundação do Edifício da Sul América, Terrestre, Marítimos e Acidentes. Rio de Janeiro, 1949, 74p.
- 143 - RITO, Lúcia. Arquiteta do invisível. Revista Domingo, Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, (489): 18-19, 15 Set 1985.
- 144 - SCARRINCI, Carlos. A Gravura Contemporânea no Rio Grande do Sul - 1900/1960. Porto Alegre, 1980, 29p.

- 145 - SCHNEEDE, Uwe M. Catálogo Käthe Kolwitz - gravuras - es-
culturas. Instituto Goethe. Paço Imperial. Rio de Ja-
neiro, out-nov 1988.
- 146 - SEDLMAYR, Hans. A Revolução da Arte Moderna. Trad. Mario
Henrique Leiria. Lisboa: Livros do Brasil, 1980, 241p.
Tradução de Die Revolution der Modernen Kunst.
- 147 - SEUFHOR, Michel. L'Art abstrait. Paris: Malght Editeur,
1971.
- 148 - SILVA, Orlando da. A arte maior da gravura; participação
gráfica de Marcelo Grassmann. São Paulo: Espade, 1976,
125p.
- 149 - SOURIAU, Étienne. La correspondencia de las artes: elemen-
tos de estética comparada. Trad. Margarita Nelken. Mé-
xico - Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 1965,
353p. Tradução de La correspondance des arts: éléments
d'esthétique comparée.
- 150 - STAIGER, Emil. Conceitos Fundamentais da Poética. Trad.
Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,
1975, 199p. Tradução de Grundbegriffe der Poetik.
- 151 - SUHAMY, Henry. A Poética. Tradução Waltensir Dutra. Rio
de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, 116p. (Coleção
Cultura Contemporânea, 10).
- 152 - TEIXEIRA LEITE, José Roberto. A Gravura brasileira contem-
porânea. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966, 69p.

- 153 - TUPINAMBÁ, Yara. Vida e obra: Fayga Ostrower. Gravadores Brasileiros, Minas Gerais, Universidade Federal, 1971, 12 f.m.
- 154 - VALLADARES, Clarival do Prado. Fayga Ostrower: a forma rigorosa de uma artista. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 20 Jul 1968. Caderno B.
- 155 - VALLIER, Dora. A Arte Abstrata. Trad. João Marcos Lima. São Paulo: Martins Fontes, 1980, 295p. Tradução de L'art abstrait.
- 156 - VANDIER, Nicole - Nicolas. Esthétique et Peinture de Paysage em Chine: (des origines au song). Paris: Klincksieck, 1982, 142p.
- 157 - VELASCO, Antonela. Fayga: a realização pela arte. A Notícia, Rio de Janeiro, 23 Set 1977.
- 158 - VINCENS, Frances. Arte abstrata e arte figurativa. Barcelona: Salvat, 1979, 143p.
- 159 - ZANINI, Walter. História Geral da Arte (org.) São Paulo. Instituto Walther Moreira Salles, 1983, 2v., 1116p.
- 160 - ZILIO, Carlos. A Querela do Brasil. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, 139p. (Coleção Temas e Debates, 1).