

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
BACHARELADO EM HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

VANESSA CRISTINA CAVALCANTI DE MENDONÇA

**TECIDOS ESTAMPADOS E GRAVURA ARTÍSTICA – ENCONTROS
NA OBRA DE FAYGA OSTROWER- DE 1952/67, NO RIO DE
JANEIRO.**

RIO DE JANEIRO

2018

VANESSA CRISTINA CAVALCANTI DE MENDONÇA

**TECIDOS ESTAMPADOS E GRAVURA ARTÍSTICA –
ENCONTROS NA OBRA DE FAYGA OSTROWER- DE 1952/67, NO
RIO DE JANEIRO.**

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em
História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes
da Universidade Federal do Rio de Janeiro como
quesito parcial para a obtenção do título de Bacharel
em História da Arte.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Luísa Luz Távora

RIO DE JANEIRO

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por ter sido meu apoio nos momentos difíceis, onde por muitas vezes duvidei que conseguiria chegar até a conclusão desta graduação.

Minha mãe, sempre presente no apoio e chamada à realidade quando me perdia do caminho, sempre me lembrando qual era o meu sonho. Meus filhos, sem eles eu nada seria. E em especial, minha filha, Maria Luiza, sem ela não teria feito o vestibular e não estaria aqui. Meu pai e irmãos, pela torcida, e minha irmã Nair Caroline, que foi essencial para que eu continuasse no curso e chegasse até o final.

Meu companheiro e amigo de todas as horas, Felipe, por todo o amor, carinho, apoio. Todas as vezes que dormiu na sala para eu escrever no quarto com mais conforto. Por aguentar as crises, neuras, loucuras... sem ele nada seria terminado, ou pelo menos seria muito mais penoso e difícil.

Minha orientadora, Maria Luísa Luz Távora, por sua presença iluminada na minha vida acadêmica e pessoal. Sem seu apoio não teria concluído esse trabalho com tanto amor e dedicação. Somos uma parceria que deu muito certo e espero continue assim por muito tempo ainda.

A Sra. Noni Ostrower, filha de Fayga Ostrower e presidente do Instituto Fayga Ostrower, por todo carinho com que sempre me acolheu. Sua participação foi essencial para o trabalho. Que essa parceria continue a crescer.

Sra. Dulce Vieira, viúva do artista plástico, Décio Vieira, e sua família, que me recebeu com todo carinho e me abriu seu acervo sem restrições. Que nossa parceria perdure.

E por fim, a mim. Por nunca ter esquecido o sonho de mais de 30 anos de ser Historiadora da Arte.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. FAYGA OSTROWER – NO CAMINHO PARA A ABSTRAÇÃO, OS TECIDOS	14
1.1 FAYGA E A DECISÃO DE SER ARTISTA.....	17
2. OS ACONTECIMENTOS NO BRASIL E NO MUNDO QUE ESTIVERAM ENVOLVIDOS NA CRIAÇÃO DOS PADRÕES PARA ESTAMPAGEM, NOS ANOS DE 1950	26
2.1. OS PADRÕES PARA TECIDOS DE ARTE PARA INTERIORES E A INTERIORES MODERNOS TECIDOS LTDA – (1951-1962)	36
2.2. FAYGA E A MODA DOS ANOS 1950 E 1960	53
2.3 A AÇÃO DA RHODIA NO BRASIL – OS DESFILES SHOWS E CRUZEIROS DA MODA NOS ANOS DE 1960	62
2.4. A COLEÇÃO RHODIA NO MASP	72
3. OS TECIDOS DE ARTE DE FAYGA OSTROWER - UM ACERVO A SER HABILITADO	76
3.1. AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E <i>DESIGN</i> NAS ESTAMPAS DE FAYGA OSTROWER:	76
3.2. O ACERVO E SEUS COMPONENTES ESTÉTICOS PARA O CAMPO DA ARTE:	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Autorretrato. 1943. Óleo sobre tela. 41,0 x 33,0 cm, acervo IFO.

Imagem 2. Caderno de desenhos. Carvão sobre papel. 1934. 23,0x34,0 cm, acervo IFO.

Imagem 3. Ilustração para o livro “O Cortiço”, 1944. Ed. Especial. Linóleo. 15,0 x 11,0 cm. Acervo IFO.

Imagem 4. Cinzeiro ,1955. Metal esmaltado. 12,0 x 11,5 cm. Acervo IFO.

Imagem 5. Broche, Cerâmica esmaltada, 1955. Acervo IFO.

Imagem 6. Folder do Curso da Fundação Getúlio Vargas. 1946. Acervo IFO.

Imagem 7. Calavera Catrina. José Guadalupe Posada. Xilogravura. Acervo B.N.

Imagem 8. Kollwitz. Os Sobreviventes. 1923. Xilogravura. Acervo IFO.

Imagem 9. Três Mulheres. 1947. Água Forte. 7,8 X 11,8 cm. Acervo IFO

Imagem 10. Sem Título. 1948. Xilogravura em preto sobre papel de arroz. 7,3 x 6,0 cm. Acervo IFO.

Imagem 11. 1992. Objetos Bauhaus. www.bauhaus.br

Imagem 12. Tecido “Sereias”, década de 1950. Acervo IFO.

Imagem 13. Tecido “Gregos”, década de 1950. Acervo IFO.

Imagem 14. Tecido “Fetiches”, década de 1950. Acervo IFO.

Imagem 15. Tecido “Macumba”, década de 1950. Acervo IFO

Imagem 16. Bloco de madeira Pêra esculpido à mão do século XVIII, usados na estampagem de tecidos com pasta ferrugem. Processo de estampagem por pressão da matriz no tecido. www.vogue.br

Imagem 17. Moveis Flama. Cortina com padrão Interiores Modernos Tecidos LTDA. Década de 1950. Acervo IFO.

Imagem 18. Móveis Flama. Poltrona forrada com tecido “Gótico” da Interiores Modernos LTDA, década de 1950. Acervo IFO.

Imagem 19. Fayga veste tecidos da Interiores Modernos Tecidos LTDA. 1954. Acervo IFO.

Imagem 20. Convite da primeira exposição somente de tecidos. 1954. Rio de Janeiro. Acervo IFO.

Imagem 21. Cartão da Loja Interiores Modernos Tecidos LTDA e Anúncio em Jornal.1954. Acervo Décio Vieira e acervo B.N.

Imagem 22. Fayga e a criação de padrões para tecidos. Década de 1950. Acervo IFO.

Imagem 23. Cadeira Leve, 1942, Joaquim Tenreiro. Acervo IFO.

Imagem 24. Cadeira Leve, Tecido “Macumba” 1952. Acervo IFO.

Imagem 25. Convite da exposição no MAM-1953. Acervo IFO.

Imagem 26. Tecido Interiores Modernos LTDA. “Frisos” com Anna Bella Geiger. Acervo IFO.

Imagem 27. Amostra de tecido com o carimbo da estamparia. Acervo Décio Vieira.

Imagem 28. Detalhe Carimbo. “*Oceanien*”. Acervo Décio Vieira.

Imagem 29. Poltrona Flama e Amostra do tecido “Gótico”. Acervo IFO.

Imagem 30. Sofá Joaquim Tenreiro com tecido Fayga e amostra do tecido. Acervo IFO.

Imagem 31. Persiana e amostra do tecido “Sayonara” Acervo IFO.

Imagem 32. Saia tecido Fayga. Década de 1950. Acervo IFO.

Imagem 33. Anna Bella Geiger veste tecido Fayga. Acervo IFO.

Imagem 34. Tecido Fayga em saia de Ethel, na década de 1960. Tecido “Teias” em várias cores. Acervo IFO.

Imagem 35. Fayga, Carlos Drummond de Andrade e o cronista Marcos André-Correio da Manhã-1958- Tecido Fuga. Acervo IFO.

Imagem 36. Exposição Teatro Áustria. Acervo IFO.

Imagem 37. Guia Fink, Exposição Salt Lake City. Acervo IFO

Imagem 38. Padrão “Pedras” de Fayga Ostrower. Acervo IFO.

Imagem 39. Lula Cardoso. 1966. Acervo MASP.

Imagem 40. Fernando Martins. 1968. Acervo MASP.

Imagem 41. Aldemir Martins. 1963. Acervo MASP.

Imagem 42. Maria Bonomi. 1962. Acervo MASP.

Imagem 43. Isabel Pons. 1965. Acervo MASP.

Imagem 44. Lívio Abramo. 1962. Acervo MASP.

Imagem 45. Estampa Fayga “Café” e vestido Denner, Coleção Brazilian Look .1963/1964. Revista Joia. www.pinterest.com

Imagem 46. Desfile Rhodia. 1963/1964. Revista Joia. www.pinterest.com

Imagem 47. Vestido 5, estampado Café de Fayga Ostrower. www.pinterest.com

Imagem 48. Estampados de Iberê Camargo e Paulo Becker. Acervo MASP.

Imagem 49. Estampado “Manchas de Café” Ivan Serpa. E estampado geométrico de Alfredo Volpi. Acervo MASP.

Imagem 50. Padrão “Café”. Acervo IFO.

Imagem 51. Estampa “Ramos”. Acervo IFO.

Imagens 52. Estampa “Raízes”. Acervo IFO

Imagem 53. Coleção Brazilian Look, Veneza. Revista Joia. www.pinterest.com

Imagem 54. Coleção Brazilian Primitive. Revista Joia. www.pinterest.com

Imagem 55. Coleção Brazilian Look. Revista Joia. www.pinterest.com

Imagem 56. Fonte: Revista Joia. Seleção USA. www.pinterest.com

Imagem 57. Coleção Brazilian Look. Revista Manchete. www.pinterest.com

Imagem 58. Editorial na Itália. Revista Manchete. www.pinterest.com

Imagem 59. Estampa Candomblé de Fayga Ostrower. Acervo IFO.

Imagem 60. Estampado Fayga “Macumba”. Acervo IFO.

Imagem 61. Manabu Mabe. Acervo MASP.

Imagem 62. Estampa de 1970. Acervo MASP.

Imagem 63. Ritmos. Fayga Ostrower. Linóleo. 1953. Acervo IFO.

Imagem 64. Ambiente Móveis Flama. Década de 1950. Cortina padrão Fayga Ostrower. Acervo IFO.

Imagem 65 Ambiente Móveis Flama. Poltrona Curva em tecido Gótico, Fayga Ostrower. Acervo IFO

Imagem 66. “Algas”. Acervo IFO.

Imagem 67. “Ânforas”. Acervo IFO.

Imagem 68. “Muralhas”. Acervo IFO.

Imagem 69. “Riviera”. Acervo IFO.

Imagem70. “Composição Abstrata” Gravura.1950. Acervo IFO.

Imagem 71. Gravura em metal. 1958, Acervo IFO.

Imagem 72. Gravura. 1965. Acervo IFO

Imagem 73. “Gótico” padrão para tecido. Acervo IFO.

Imagem 74. Gravura em metal. 1958. Acervo IFO.

Imagem 75. Estudo para tecido. S/ nomenclatura. Acervo IFO.

Imagem 76. “Composição Abstrata” padrão para tecido. Acervo IFO.

Imagem 77. Xilogravura. 6701. 1967. Acervo IFO

Imagem 78. Gravura em metal. 1965. Acervo IFO.

Imagem 79. “Sayonara” padrão para tecido. Acervo IFO.

Imagem 80. “Sonata” padrão para tecido. Acervo IFO.

Imagem 81. Xilogravura. 1961 Acervo IFO.

Imagem 82. Serigrafia 741. Acervo IFO.

RESUMO

MENDONÇA, Vanessa. TECIDOS ESTAMPADOS E GRAVURA ARTÍSTICA – ENCONTROS NA OBRA DE FAYGA OSTROWER- DE 1952/67, NO RIO DE JANEIRO. Bacharelado em História da Arte. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ.2018.

Este trabalho tem como objeto de estudo da criação de padrões para estampagem em tecido, de Fayga Ostrower, entre os anos de 1952 a 1967, no Rio de Janeiro, assim como suas relações com o *design*. Essa fase de criação de Fayga Ostrower durou mais de 10 anos e produziu mais de 500 padrões de tecidos, onde 179 estão catalogados no Instituto Fayga Ostrower, no Rio de Janeiro. Fayga participou juntamente com outros artistas das coleções de moda que utilizavam “tecidos de artistas” para alavancar a identidade nacional pelo mundo a fora. Esse projeto foi patrocinado e executado pela multinacional Rhodia durante a década de 1960. Trata-se também as relações entre os diversos suportes de criação da artista e os ruídos que causam entre si.

Palavras Chave: tecidos, Fayga Ostrower, Rhodia, tecidos de artistas, *design*.

ABSTRACT

MENDONÇA, VANESSA. PRINTED FABRICS AND ARTISTIC GRAPHICS - FAYGA OSTROWER- 1952/67 ENCOUNTERS IN THE RIO DE JANEIRO.

Bachelor of Art History. Rio de Janeiro: EBA / UFRJ.2018.

This work has as object of study the creation of patterns for stamping in Fayga Ostrower, between the years of 1952 and 1967, in Rio de Janeiro, as well as the its relations with design. This phase of creation of Fayga Ostrower lasted more than 10 years and produced more than 500 patterns of fabrics, of which 179 are cataloged at the Fayga Ostrower Institute in Rio de Janeiro. Fayga participated together with other artists from fashion collections who used "artists' fabrics" to leverage the national identity around the world. This project was sponsored and executed by the Rhodia during the 1960s.

It is also about the relations between diverse supports of creation of the artist and the clutter that cause to each other.

Keywords: fabrics, Fayga Ostrower, Rhodia, fabrics of artists, design.

INTRODUÇÃO:

Serendipity ou como li em uma publicação muito especial (Um defeito de Cor), serendipidades. Essa monografia é consequência direta dessas gratas serendipidades, que foram ocorrendo uma após outra desde a entrevista para uma bolsa PIBIC onde ouvi pela primeira vez se falar nos padrões para estampagem em tecidos feitos por Fayga Ostrower, nas décadas de 1950 e 1960. Resumidamente, serendipidades são aquelas situações que ocorrem na vida quando estamos procurando outras coisas, mas que no fundo o anseio por elas já estava conosco. Fayga preferiria a palavra ‘acaso”, sigo flanando entre essas palavras tão caras para mim. E tem sido bem assim essa caminhada pelos padrões de tecidos e pela obra de Fayga Ostrower, um eterno, recortar e costurar com a escrita os caminhos dessa artista tão plural. O acervo do IFO pesquisado para este trabalho de TCC proporcionou de maneira introdutória analisar essa produção de Fayga e seus desdobramentos para além dos tecidos. O acervo conta com aproximadamente 179 padrões para estampagem em tecidos e uma vasta documentação de correspondências, críticas e textos de periódicos da época, ligados à produção. Para a pesquisa do TCC pude ter contato com mais de 450 cartas entre Fayga e alguns artistas plásticos da época, assim como críticos e pessoas ligadas à cultura, como o embaixador Wladimir Murtinho. Trata-se de uma fase importante de produção artística de Fayga, por mais de uma década, e que esclarece as muitas relações entre as suas gravuras e padrões para estampagem em tecidos. Essa produção se desdobrou para além do Rio de Janeiro, como em São Paulo, e exterior.

O trabalho foi desenvolvido em 3 capítulos principais e seus respectivos subcapítulos. No capítulo 1, FAYGA OSTROWER – NO CAMINHO PARA A ABSTRAÇÃO, OS TECIDOS, traz-se uma breve contextualização de quem foi a artista Fayga Ostrower e sua trajetória no campo da arte por consequência a criação de estampagem para tecidos. No segundo capítulo, OS ACONTECIMENTOS NO BRASIL E NO MUNDO QUE ESTIVERAM ENVOLVIDOS NA CRIAÇÃO DOS PADRÕES PARA ESTAMPAGEM, NOS ANOS DE 1950, tem-se uma contextualização dos acontecimentos mundiais e nacionais que impactaram e proporcionaram a atuação de um artista múltipla, que atuava em várias frentes no campo da arte, entre outros. Pode-se ver nesse capítulo que esse fazer múltiplo era um desejo da sociedade de consumo que se consolidava no pós-guerra. Já no 3º e último capítulo, OS TECIDOS DE ARTE DE FAYGA OSTROWER - UM ACERVO A SER HABILITADO, tem-se as questões artísticas que envolveram a criação de estampagem para tecidos de Fayga Ostrower, assim como um olhar sobre as relações entre arte e *design* presentes nesta produção. As relações

existentes entre os múltiplos processos usados pela artista nas diversas matérias ou suportes, são objeto de estudo neste capítulo, como por exemplo, o problema da cor, transparência e composição do espaço gráfico que percebemos ter as mesmas soluções para a gravura, serigrafia ou tecidos. É preciso nos atermos não só ao acervo de padrões para tecidos de Fayga Ostrower, mas a tantos outros acervos de arte brasileira que estão ainda sem um estudo mais aprofundado ou mesmo a uma denominação ultrapassada e muitas vezes preconceituosa.

1- FAYGA OSTROWER – NO CAMINHO PARA A ABSTRAÇÃO, OS TECIDOS.

Escrever sobre a obra de Fayga Ostrower (1920-2001) é aprofundar nossa percepção, pois somente com olhos e mente sensíveis, conseguiremos apreender a produção artística de Fayga e o que ela nos proporciona aos olhos e ao intelecto.

Autodidata, a menina polonesa, de família judaica, emigrada ao Brasil, fugindo dos horrores da Segunda Grande Guerra, em 1934. Já no navio, Fayga trocava os desenhos que fazia de seus tripulantes e paisagens, por pedaços de chocolate. Desde esses primeiros desenhos, podemos identificar sua habilidade no desenho e sensibilidade artística, imagem 1 e imagem 2.



Imagem1. Autorretrato. 1943. Óleo sobre tela. 41,0 x 33,0 cm.

Imagem 2. Caderno de desenhos. Carvão sobre papel. 1934. 23,0x34,0 cm.

“A sua primeira manifestação artística da qual eu me recordo dá-se no cargueiro que nos trouxe ao Brasil, espontaneamente pega um caderno e retrata inicialmente os cantos do navio. Os seus desenhos chamam a atenção da tripulação, a qual ela passa também a retratar, desde os oficiais até o capitão.” (KRAKOWSKI, 2001, p.179)

A chegada ao Rio de Janeiro não foi fácil, pois a família não tinha muitas posses e após ficarem alguns dias numa hospedaria no bairro do Rio Comprido, mudaram-se para a Baixada Fluminense, na cidade de Nilópolis, onde se demorava mais de duas horas de Maria Fumaça para chegar ao Centro do Rio de Janeiro. Foi na sua passagem pelo Rio Comprido, que Fayga percebeu um azul profundo e luminoso do céu, azul esse que esteve presente em sua produção artística. Com seus 14 anos, começou a trabalhar. Era trilingue, falava bem o alemão, inglês e francês que aprendeu na sua passagem pela Bélgica, antes da chegada ao Brasil.

O primeiro emprego foi em uma livraria alemã, a *Will*, que ficava na rua da Alfândega, cujos patrões eram nazistas. Ao fim de um ano, mudou de emprego e passou de uma auxiliar de serviços gerais para secretária executiva numa multinacional. Em 1937, a família muda-se para o Rio Comprido. Conhece seu marido, Alberto Ostrower, nesse período, na livraria *Kosmos*, onde sempre passa para namorar os belos livros.

Nesse período, Fayga, fez o curso livre de desenho e modelo vivo, na Sociedade de Belas Artes¹, era 1938. Aos 18 anos, dando continuidade ao seu “*vício secreto*”, entra para ao Liceu de Artes e Ofícios, onde não se demora, pois acreditava ser muito acadêmico o ensino e não valia à pena os sacrifícios que fazia para estar presente (BRAGA,1966).

Inicia pelos desenhos, ilustrações e principalmente o linóleo. Em 1944 criou as ilustrações que vieram a fazer parte da edição especial do livro, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1857-1913), em 1948 (imagem 3). Ainda, ilustrou vários livros e periódicos nos anos de 1940 e 1950, tais como: *Sombra*, *Rio Magazine*, *Jornal de Letras*, suplemento literário de *O Jornal*, etc. Fayga relata:

Deve ter sido em livros que vi as primeiras gravuras e comecei a me interessar pelo processo. Comprei alguns livros técnicos para aprender a xilogravura, não sabia lidar com a madeira, por isso, comprei umas chapinhas de linóleo [...] comecei a realizar algumas gravurinhas. Para impressão usava guache e nanquim... Por volta de 1943 conheci Axl Lescoscheck, num grupo de refugiados. [...] acabara de receber uma proposta para ilustrar várias obras de Dostoiévski. Foi ele que me ensinou os rudimentos da gravura[...] (OSTROWER. 1988)

¹- Sociedade de Belas Artes: ficava na rua Araújo Porto Alegre, e tinha como foco o estudo de modelo vivo. IN: BRAGA, Rubem. (1913 – 1990), *Os Segredos Todos de Djanira & Outras Crônicas Sobre Arte e Artistas*. Org., André Seffrin. Belo Horizonte. Autêntica Editora. 2016.



Imagem 3. Ilustração para o livro “O Cortiço”, 1944. Ed. Especial. Linóleo. 15,0 x 11,0 cm.

A experimentação de técnicas e suportes diversos foi uma característica desta artista. Ela dedicou-se à ilustração, desenho, gravura, pintura, tapeçaria, padrões de tecidos, ourivesaria, ceramista, (imagem 4) e (imagem 5), sempre imprimindo o componente artístico nas suas diversas produções. Entretanto, a gravura foi a que mais marcou. Intelectual, escritora e professora, Fayga, articulava com maestria todas as áreas do conhecimento humano em prol da arte, da educação e da vida.



Imagem 4. Fonte: IFO. Cinzeiro ,1955. Metal esmaltado. 12,0 x 11,5 cm.

Imagem 5. Broche, Cerâmica esmaltada, 1955.

1.1 FAYGA E A DECISÃO DE SER ARTISTA

Somente em 1946, Fayga decide abandonar outras atividades e dedicar-se somente a “ser artista”. Essa decisão vem no momento em que Fayga, matricula-se no curso da Fundação Getúlio Vargas (Imagem 6), no curso de artes gráficas, onde as aulas aconteciam pelas manhãs e tardes, sendo impossível a conciliação com outras atividades. O curso foi dirigido pelo cenógrafo e crítico de arte, Tomás Santa Rosa (1909-1956), e teve como mestres, entre outros- Axl Leskoschek (1889-1975), na xilogravura; Annah Levy (1912-1984), em história da arte, e Carlos Oswald (1882-1971), na gravura em metal. Sobre o curso Fayga relata:

[...] aprendi bastante com Leskoschek e com Hanna Levy. O Carlos Oswald não tinha material, a prensa era pequena, mas deu para ensinar a base da gravura em metal, os rudimentos. Santa Rosa, nunca aparecia para as aulas, sempre às voltas com inúmeros compromissos. (OSTROWER, 1988)

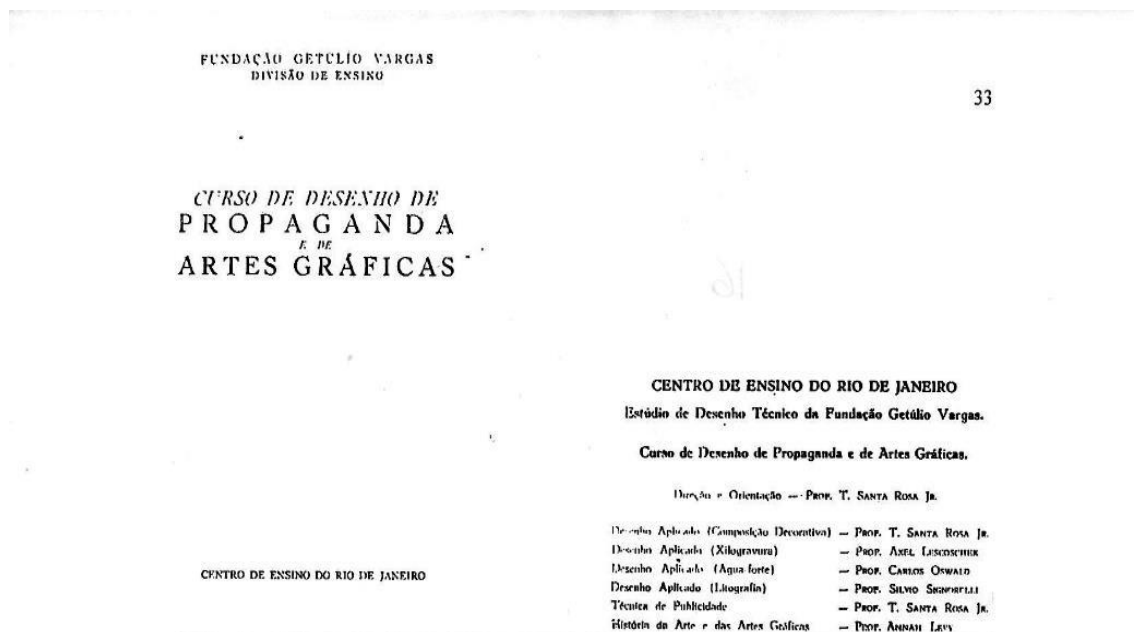


Imagem 6. Folder do Curso da Fundação Getúlio Vargas. 1946.

Fayga, larga seu emprego de secretária executiva da presidência da General Eletric do Brasil e passa a dedicar-se somente à arte. Foi um caminho sem volta. “Assim que terminei o curso, resolvi que nunca mais em minha vida poria os pés em um escritório. Nada daquele mundo me interessava”. Queria ser artista. (SAMPAIO, 2001, p.163). Santa Rosa, se referiu à fase figurativa de Fayga assim:

“Fase expressionista figurativa. Tanto no desenho como na gravura ela encontrou uma tal liberdade formal que as suas figuras nos encantam mais pelo autêntico ritmo de linhas puras do que pela significação dos temas que se propôs representar.” (SANTA ROSA, 1948)

Nos anos de 1940, não havia ainda um mercado de arte consolidado no Brasil. Os Museus começavam a ser constituídos e as exposições de arte aconteciam principalmente em pequenas galerias, que começavam a ser criadas, lojas de móveis para decoração e salões de arte. Essa era uma sociedade que vinha passando por transformações desde o fim do século XIX, início do século XX. As vendas das obras eram feitas diretamente pelos artistas em seus ateliês e exposições. Poucos eram os que tinham a figura do *marchand*, como intermediário. Fayga relata sobre a época:

No Rio, na época que iniciei na atividade artística, 1947, não havia nenhum lugar onde os artistas pudessem se encontrar. Isso veio muito mais tarde, em 1954, quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, marcou sua atuação como centro de discussão artística, através de exposições e cursos. [...] não havia galerias, nem Museus. As exposições eram feitas em espaços improvisados, saguões de hotéis, lojas de móveis, tampouco havia público para a arte ou um mercado de arte. (OSTROWER. 1988)

Industrialização, guerras, e expansão da vida nas cidades em detrimento do campo e lutas de classe, fomentadas pelos ideais socialistas em expansão internacionalmente. As artes não ficam apartadas dessas transformações e, por diversas vezes a arte foi o meio de propagação de ideais políticos e sociais. Nesse quesito a gravura foi explorada como meio de expressão. Fosse pela facilidade na portabilidade ou pela capacidade de reprodutibilidade elevada, a gravura era vista como uma arte que se aproximava dos ideais socialistas. Essa agenda política, se inclui o comunismo, vinha conquistando o meio artístico e intelectual desde a virada do século XIX. Muitos dos artistas de vanguarda foram também comunistas, como Oswald de Andrade (1890 -1954), Picasso (1881-1973), Diego Rivera (1886-1957), entre outros. No Brasil, os Clubes de Gravura foram pioneiros na exploração das xilogravuras para a panfletagem política. Contudo, essas ações eram restritas, aconteciam somente entre os membros dos clubes de gravura ativos no Brasil.

No México, o pioneiro, *José Guadalupe Posada*² (1852 – 1913), mexeu com a sociedade mexicana através das suas *Calaveras* (imagem 7), que traziam críticas à sociedade mexicana com uma crítica social construída de maneira irônica contra o governo de Porfírio Díaz, resgatando sentimentos nacionais da tradição mexicana.

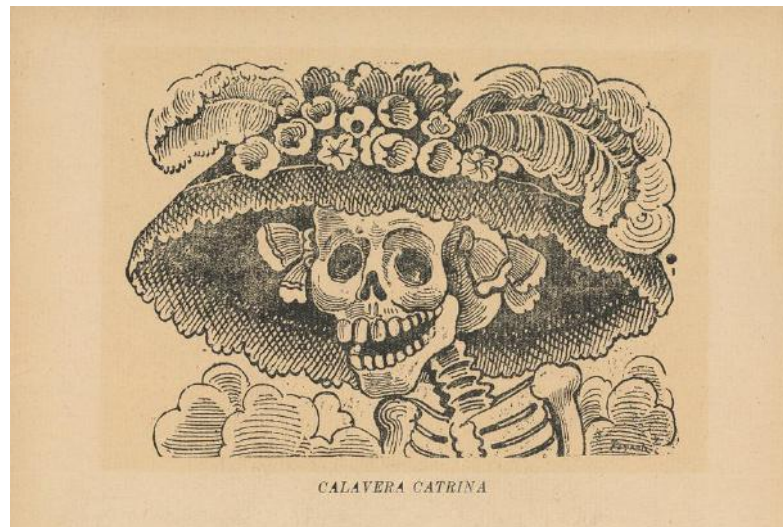


Imagem 7. Calavera Catrina. José Guadalupe Posada. Xilogravura.

Segundo a historiadora, Aracy do Amaral, a importância da gravura, no Brasil, fundamentava-se na experiência mexicana. Divergindo somente no que tange à circulação que foi ampla e irrestrita, no México, enquanto no Brasil foi limitada aos membros dos Clubes de Gravuras³. A influência da gravadora *Käethe Kollwitz*⁴ também foi inspiradora por aqui, com seus traços expressionistas e tão ligados aos sofrimentos humanos. A própria Fayga nos relata

²- José Guadalupe Posada: gravurista mexicano, precursor do movimento mexicano nacionalista de artes plásticas. O auge de sua produção foi no período da reeleição do ditador Porfírio Díaz (porfiriato) Seu nacionalismo foi resgatado pelos muralistas mexicanos, na segunda metade do século XX.

³- Nota da autora: Bagé, Porto Alegre, São Paulo, Santos, Rio de Janeiro e Recife.

⁴- Artista gráfica e escultora, seu trabalho, caracterizado pela melancolia e pela tensão, estava alinhado com o moderno Expressionismo Alemão. Ela o representou na pura forma de protesto social. Perseguida pelos nazistas, em 1933 devido a seu interesse pelo socialismo, foi expulsa e seu trabalho tornou-se malvisto. http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alemao/kathekollwitz/index.html

como foi importante a influência da estética de *Kollwitz* (imagem 8) em sua obra nos primeiros anos:

Antes de falar sobre a obra de Kaethe Kollwitz, quero prestar-lhe uma homenagem pessoal, pois de certo modo, foi através de sua obra que vim a conhecer a gravura. Nos tempos da Segunda Guerra Mundial, concentraram-se, aqui no Rio, grupos de refugiados europeus, vindos da Alemanha, da Áustria, de Portugal, da Espanha, da Itália. Por ocasião destes encontros, vi gravuras desta artista. Foi uma paixão instantânea. Além do impacto que me causou sua obra, ela me motivou a procurar a gravura como meio de expressão. É verdade, que mais tarde no meu próprio trabalho, me afastei do caminho expressionista. Mas não foi por acaso que, já as primeiras gravuras que fiz, ilustrando O cortiço, de Aluísio de Azevedo, foram influenciadas por Kaethe Kollwitz. (...) acho importante a gente reconhecer suas influências artísticas, pois estas são sempre seletivas. E fica uma dívida de gratidão para quem ensina tanta coisa. (OSTROWER. 1988)



Imagem 8. Kollwitz. Os Sobreviventes. 1923. Xilogravura.

O Expressionismo tratado por Fayga, significava não somente uma tendência, mas uma atitude. Esta maneira de sentir e de se colocar na arte tornara-se bastante eficaz, sobretudo em momentos de maior comoção social, como na Primeira Guerra Mundial, na Revolução Russa e na Segunda Guerra. Principalmente para artistas cujas motivações não se baseavam nas questões puramente estéticas, mas por aspectos sociais e humanos. “*O Expressionismo era a linguagem daqueles tempos*” (GEIGER.2006)

Em 1929, a quebra da bolsa de Nova Iorque muda o panorama econômico mundial. Nossa oligarquia cafeeira quebra e com a revolução de 1930 e o primeiro governo de Getúlio Vargas (1882 – 1954), impulsionamos uma sociedade industrial e burguesa, onde a arte foi

amplamente utilizada para a criação e propagação de uma imagética nacional através do nosso modernismo.

G.C. Argan (1909 -1992), tratando do modernismo, nos diz:

Sob o termo genérico Modernismo resume-se as correntes artísticas que na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico- tecnológico, da civilização industrial. São comuns às tendências modernistas: 1) a deliberação de fazer uma arte em conformidade com sua época e a renúncia à invocação de modelos clássicos, tanto na temática como no estilo; 2) o desejo de diminuir a distância entre artes “maiores” (arquitetura, pintura e escultura) e as “aplicações” aos diversos campos da produção econômica (construção civil corrente, decoração, vestuário, etc.); 3) a busca de uma funcionalidade decorativa; 4) a aspiração a um estilo ou linguagem internacional ou europeia; o esforço em interpretar a espiritualidade que se dizia (com um pouco de ingenuidade e um pouco de hipocrisia) inspirar e redimir o industrialismo. [...] formar-se-ão no interior do Modernismo as Vanguardas artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte. (ARGAN, 1992).

A produção de Fayga e de seus contemporâneos estava em consonância com os parâmetros do modernismo trazidos por Argan no fragmento acima. E a produção dos padrões para tecidos, a partir de 1951, concomitantemente à gravura, vem de encontro às aspirações do artista moderno. Um artista múltiplo que atuava em várias frentes na produção artística. Ligando arte e vida, como na Bauhaus, que poderemos compreender melhor no próximo capítulo.

Em 1948, Fayga ganha a medalha de bronze no Salão Nacional e nesse ano adquire sua primeira prensa para gravura (BRAGA, 1966). No mesmo ano expõe no Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro onde os alunos da FGV, expuseram seus trabalhos. Medalha de prata em 1950 e em 1951, faz a exposição individual, no Ministério da Educação. Nessa exposição, pela primeira vez, Fayga vende uma gravura.

Fayga Ostrower teve a coragem de abandonar a pintura, quase(sic) por completo, durante a época do seu árduo aprendizado, “dedicando-se às artes discretas nos seus efeitos, mas exigentes de uma técnica segura”, o que já nos leva a encarar a produção desta artista com “grande simpatia”, como escreve Sergio Millet, após ter explicado a importância dada à gravura em países como a França ou a Inglaterra, que cuidam carinhosamente do artesanato, tão pouco desenvolvido no Brasil. [...] o curso de técnica a cargo de Axel Leskoschek teve um êxito enorme. (JEAN, 1948).

O final da década de 1940 e início da de 1950, foram marcados pela modificação dos processos criativos de Fayga. Anteriormente voltada ao realismo social, figurativo, com uma

palheta composta de pretos, brancos (imagem 9) chega às formas abstratas, a uma nova estruturação do espaço e cores. Essas experiências se intensificaram, principalmente, após seu contato com a obra de Cézanne, através do livro *Cézanne's Compositions*, de Erle Loran, onde Fayga, identifica novas formas de tratamento do espaço e uso da cor. Essas descobertas fizeram uma revolução no seu trabalho como artista.



Imagem 9. Três Mulheres. 1947. Água Forte. 7,8 X 11,8 cm.

Após a exposição do MEC (1951), o nome de Fayga passa a se destacar na gravura. Somente em 1954, se completa o processo de deixar a figuração e criar sobre as bases da abstração que ela chamava de “*abstração expressionista*”.

“Qualquer expressão contém o elemento estético e o ético, como a própria vida. Os artistas que praticaram o Cubismo, tinham uma visão de espaço que queriam formular e articular. Eu mesma não me tornei cubista. Mas fui aos poucos querendo o controle expressivo do meu trabalho. Esse processo foi lento e levei uns 4 anos desde as primeiras tentativas de abstração.” (OSTROWER)

Fayga concluiu que a arte, ao abordar esteticamente os problemas sociais, sob a forma de crítica social ou política visando contribuir para a consciência das pessoas, estava fora de seu alcance e intenção. Mesmo respeitando a obra de Käthe Kollwitz, que admirou por toda a vida, Fayga declarou que: “*quanto mais estudava as questões de percepção, de estrutura, mais se colocavam em primeiro plano os problemas específicos da arte. A teoria sem a prática não a interessava.*” (OSTROWER)

Em 1955, ganha a bolsa *Fulbright*⁵. Fayga tem a oportunidade de ter contato direto com as grandes obras dos mestres das artes plásticas. Tendo também convivência profícua com os meios de criação artística nos EUA. Essa experiência repercutiu nos seus meios de criação e abriu um novo campo para sua arte. Como ela esclarece em correspondência trocada com o amigo, e embaixador brasileiro na Suíça, Wladimir Murinho:

[...] os museus daqui são mesmo fabulosos, tanto no sentido das coleções que possuem, como nas atividades artísticas exercidas, e principalmente nas cidades menores são, como você diz, lugares de pesquisa. [...] os meus tecidos chegaram ao EUA com um enorme atraso. Ainda assim tive a oportunidade de mostra-los a diversas pessoas que gostaram muito e por força queriam que os deixassem aqui. [...] preferi não fazer nada no momento e antes enviar os tecidos a você. Ontem seguiram 16 padrões e ainda uma tapeçaria. (OSTROWER.1955).

Fayga, só passará a viver diretamente da arte, após sua exposição na Galeria Gemini (1966), seguida da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio⁶. Até então, seu sustento vinha das aulas de composição e análise crítica. “*Ela não tinha marchand, e se o leitor interessado quiser comprar uma gravura sua, a base é de 200 contos, a tiragem é de 30, e deve telefonar para 25-1709.*” (BRAGA,1966).

O início nas artes pelo trabalho figurativo ligado ao realismo social (Imagem 10), vai ser comum nas produções modernistas na arte e até mesmo na literatura, onde a pobreza, os retirantes, a guerra e seus martírios, a degradação do ser humano foram temas recorrentes. Tempos de muita turbulência política e social, não só no Brasil, como no mundo. Entretanto, Fayga precisava de mais. A simples figuração da miséria humana já não satisfazia a sua criação e a sensibilidade que sempre a acompanhou. Fayga não aguentava mais “*estetizar a pobreza*”.

5 -A Bolsa teve duração de seis meses. Fayga foi a convite da Escola de Arte do Museu do Brooklin. Lá participou dos estudos em artes gráficas, técnicas de esmaltação em metais, gravura no Atelier 17, de William Hayter, onde Fayga fez tiragens de matrizes levadas com ela aos EUA. In: Carta de Fayga. Correio da Manhã, 25/03/55. Jaime Maurício.

⁶ -“A exposição no MAM do Rio é a maior que já se realizou: começa pelas ilustrações de O Cortiço, de 1944, e vem até as maravilhosas gravuras em cores de 1966. Ela já fez exposições individuais em várias partes do mundo, foi delegada do Brasil em congressos internacionais, e este ano, em dezembro, estará expondo ao mesmo tempo em Salvador (Sala especial na Bienal da Bahia), em Roma, na Galeria Arco d’Aliveri, e em Helsinque, no Museu Amos Anderson. “IN: BRAGA, Rubem. (1913 – 1990), Os Segredos Todos de Djanira & Outras Crônicas Sobre Arte e Artistas. Org., André Seffrin. Belo Horizonte. Autêntica Editora.

Como afirma a seguir: *“Percebi que em certas situações humanas, de grande sofrimento, guerra, bomba atômica, campo de concentração, fome, qualquer comentário artístico que queira dar dimensões estéticas ao fato torna-se sem sentido.”* (OSTROWER, 1983)



Imagem 10. Sem Título. 1948. Xilogravura em preto sobre papel de arroz. 7,3 x 6,0 cm

Ela denominava de “beleza essencial” (OSTROWER) sua busca incessante e essa busca a levou aos caminhos da abstração. O desejo de Fayga em abandonar a figuração, acontece simultaneamente à polêmica que dominava a cena artística nacional, entre o realismo e o abstracionismo nas artes. A partir de 1948, com a politização do meio artístico em decorrência da abertura política propiciada pela redemocratização do país após a queda do governo de Getúlio Vargas, contribui para o acalorado debate. Foi em 1948, através de “duas exposições capitais” (PEDROSA. 1975), que Calder (1898-1976) e Max Bill (1908-1994), mostraram aos artistas nacionais que Paris não era mais o centro das artes, como havia sido durante séculos. Foi nesse momento, de turbulento debate sobre a arte figurativa e a arte abstrata, que a artista iniciou suas incursões no mundo dos têxteis. *“Ao fazer estamperia, queria aplicar os conhecimentos da linha da gravura aos tecidos de arte ao mesmo tempo, através da produção industrial levar o bom gosto a um público maior.”* (OSTROWER, 1952)

O tecido foi mais um dos suportes utilizados por ela para essa pesquisa das formas abstratas. Fayga dizia que fez alguns desenhos e que, somente depois de terminados, é que optava por estampá-los em papel ou em tecido. Durante quase 15 anos (1951-1967) de produção foram criados mais de 500 padrões gráficos para estampagem em tecido. Hoje, no Instituto

Fayga Ostrower, estão catalogados 179 e seguem as buscas por outras amostras, como as que estão no acervo do também artista Décio Vieira (1922-1988). Décio foi seu sócio na loja que comercializava a referida produção. Pioneira na gravura abstrata no Brasil, Fayga afirmava que a técnica é uma linguagem da arte. E nesse particular, como dito, os estudos de Cézanne, no livro *Cézanne's Compositions*, de Erle Loran, foram fundamentais. Segundo a artista, este livro, revolucionou seu trabalho, levando à compreensão do espaço na arte, como afirma a seguir:

“Este livro causou uma revolução na minha cabeça. Comecei a compreender o semblante de um objeto, de uma figura humana. [...] é preciso conhecer as possibilidades técnicas para poder formular uma expressão. (OSTROWER. Arte é ação)

Se pode ensinar a técnica, mas não a arte, contudo precisamos das possibilidades técnicas para poder “formular uma expressão. O ser criativo precisa de sensibilidade e a sensibilidade precisa de ter objetividade na criação. Podemos perceber expressividade e sensibilidade nas formas e no plano criativo, onde os vazios também fazem parte da construção do espaço. Linguagem não é só o fato de se reproduzir o semblante de um objeto, mas o traço em si, tem uma qualidade expressiva, e essa qualidade tem a ver com a linguagem visual. (OSTROWER. Arte é Ação)

2. OS ACONTECIMENTOS NO BRASIL E NO MUNDO QUE ESTIVERAM ENVOLVIDOS NA CRIAÇÃO DOS PADRÕES PARA ESTAMPAGEM, NOS ANOS DE 1950

G.C. Argan (1992), nomeou como “A época do Funcionalismo”, acontecimentos que influenciaram as mudanças nas produções artísticas, desde o fim da I Grande Guerra Mundial. Ele nos esclarece que no campo do que podemos chamar de ética fundamental da arquitetura moderna, múltiplas são as orientações, legadas às diversas situações objetivas, sociais e culturais.

Assim se apresentariam as correntes racionalistas segundo Argan: 1) um racionalismo formal, que possui seu centro na França e tem à frente Le Corbusier (1887-1965); 2) um racionalismo metodológico-didático, que possui seu centro na Alemanha, na Bauhaus, e tem à frente W. Gropius (1883-1969); 3) um racionalismo ideológico, o do Construtivismo soviético; 4) um racionalismo formalista, o do Neoplasticismo holandês; 5) um racionalismo empírico dos países escandinavos, que tem seu máximo expoente em A. Aalto; 6) um racionalismo orgânico americano, com a personalidade dominante de F. L. Wright. (ARGAN, 1992)

Para Argan, *Le Corbusier* transformou o problema do urbanismo e da arquitetura num dos grandes dilemas da cultura do século XX. Seu fundamento racionalista é cartesiano. O horizonte é o mundo, mas o centro da cultura mundial, para ele, continua sendo a França.

Le Corbusier encontrará a fórmula, pitagórica: o homem como medida de todas as coisas, a medida humana, o Modulor. O edifício não atrapalhará a natureza aberta colocando-se como um bloco hermético; a natureza não se deterá à soleira, entrará na casa. O espaço é contínuo, a forma deve se inserir, como espaço da civilização, no espaço da natureza. (ARGAN.1992). Edificações como volume rígido sobre pilares (pilotis), de forma que se circule por baixo da construção, sem que com isso se interrompa o fluxo constante da cidade com blocos maciços de construção. Na construção civil, Le Corbusier se volta a edifícios públicos ou destinados a fim social. Escolas, museus, prédios de apartamentos ou casas. Argan define Le Corbusier como um clássico como Picasso, onde tudo se resolve na clareza da forma, e esta resolve tudo, pois a forma correta é, ao mesmo tempo, a forma da realidade e da consciência.

Ao fim da I Grande Guerra Mundial, a Alemanha encontra-se despedaçada em todos os campos da sociedade. Nesse cenário, o funcionalismo arquitetônico alemão nasce a partir do Expressionismo do Grupo Novembro (1918), onde havia a consciência da catástrofe e a ânsia, não por vingança, mas sim por um renascimento ideal. No cenário da arquitetura, W Gropius tem relevância.

W. Gropius, ao contrário de Le Corbusier, é um forte defensor de um programa, uma ideia, um método. Funda assim em 1919 a primeira “escola democrática”, a Bauhaus. Gropius, não acredita na universalidade da arte e traz para o seu projeto, os artistas da época (Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy, Feininger, Itten). Convince-os de que a escola é o lugar do artista e sua tarefa social, o ensino. Tinha com esses conceitos o fim imediato de recompor entre a arte e a indústria produtiva o vínculo que unia a arte e o artesanato.

A Bauhaus foi fechada 14 anos depois pelos Nazistas. Ela fundamentava-se sobre o princípio da colaboração, da pesquisa conjunta entre mestres e alunos, muitos que logo tornaram-se docentes. Para além de uma escola democrática, a Bauhaus era uma escola de democracia, funcional e não hierárquica. Entendida como uma sociedade que se autodeterminava, ou seja, forma-se e desenvolve-se por si.

No âmago dessas questões está o urbanismo. Para Gropius a racionalidade deveria enquadrar as grandes e pequenas ações da vida, sendo assim, racionais devem ser as cidades, as casas onde se mora, a mobília e os utensílios que se empregam, a roupa que se veste. Tudo isso viria por um único projeto de construção que deve determinar de forma racional tudo o que serve à vida e a condiciona; como tudo é ou será produzido pela indústria, tudo se reduz a mesma forma que o projeto de uma colher.

Assim na pedagogia da Bauhaus tudo está se comunicando: o traçado da cidade, as formas dos edifícios, dos veículos, móveis, dos objetos, das roupas, a publicidade. Todos os tipos de artes gráficas, os espetáculos de teatro, cinema e esportes. Tudo o que se inclui no amplo campo da comunicação visual é, na Bauhaus, o objeto de análise e projeto. (ARGAN.1992).

Na teoria da Bauhaus, predomina sem dúvida, a tendência à geometrização das formas, contudo isso não significou um cânone. A forma passa a ser um signo que pode adquirir significados diversos conforme as circunstâncias (imagem 11).

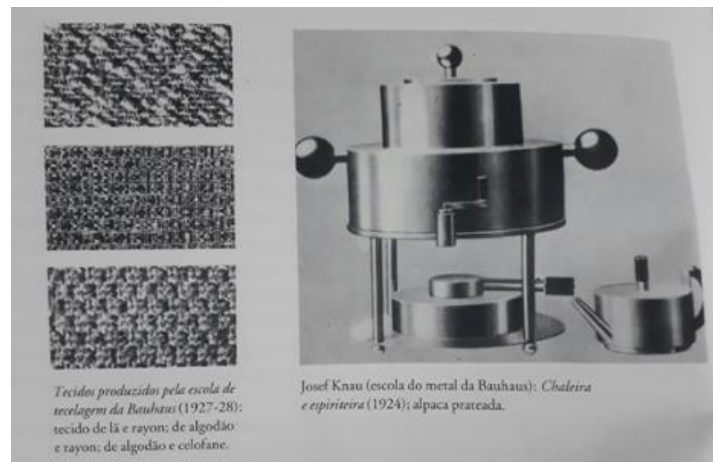


Imagem 11. 1992. Objetos Bauhaus.

Kandinsky, um dos mestres da Bauhaus, apresentou esse conceito em suas pinturas após 1920, nas quais sugere estudar deliberadamente os múltiplos significados que um mesmo signo geométrico pode adquirir, conforme se modifique a cor ou a solução espacial. Entretanto, não devemos acreditar que o método projetual da Bauhaus tinha como fim a forma correta. Como vemos no fragmento abaixo:

A vida é por essência, irracional: racional é o pensamento que se entrelaça à vida. A arte é o modo de pensamento pelo qual a experiência do mundo realizada através dos sentimentos assume um significado cognitivo, pelo qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma. (ARGAN, 1992)

A Bauhaus sempre foi uma escola de arte, um centro de cultura artística extremamente vivo e em contato com todas as tendências de arte avançadas da Europa: como o Neoplasticismo, o Construtivismo, e mesmo o Dadaísmo e o Surrealismo.

“Nessa escola-mãe do racionalismo arquitetônico alemão, o ensino da arte teatral era fundamental, sendo confiado a O. SCHLEMMER (1888-1943); e não apenas como arquitetura do teatro e cenografia, mas também como direção, coreografia, ação cênica e a dança. (ARGAN, 1992)

A segunda fase do racionalismo alemão ocorre com a transferência para os Estados Unidos da maioria dos seus adeptos que estavam fugindo do nazismo. Nessa passagem, Gropius que antes fora tão combativo e firme nas suas convicções projetuais, deixa de lado as ideologias

como armas inúteis. Dedicar-se a formar os técnicos profissionalmente irrepreensíveis e politicamente neutros que o sistema requeria.

No Brasil, a sociedade vivenciava o pós-guerra onde o consumo era incrementado e estimulado pela indústria norte americana (AMARAL,2003). Essas mudanças nos modos de viver e consumir criou uma demanda de um artista múltiplo que não ficasse preso a um suporte único, convencional, e que estivesse engajado com as necessidades desta sociedade. É o mundo da fotografia, da imagem, do cinema, televisão, revistas, discos, e a criação de uma moda genuinamente brasileira que demandava tecidos igualmente pensados para a nossa realidade, pois até então importávamos a moda e tecidos europeus. Eram os tempos modernos que, após o término da II Grande Guerra, enveredaram fortemente pela construção de novos meios de viver, consumir e pensar.

O centro cultural deixa de ser Paris para ser Nova Iorque. Lembrando que muitos dos artistas emigraram para esta cidade fugindo do nazismo. *“O ritmo acelerado da vida moderna, por sua vez, não deixa ao homem tempo para a contemplação. E pintura, como escultura, exige contemplação.”* (PEDROSA, 1975)

Uma crítica de 1956, coloca a produção artística de Fayga entre Mondrian e Kandinsky em consonância com seu tempo, como podemos ver a seguir:

Fayga está entre Kandinsky e Mondrian, sem ser influenciada diretamente por nenhum dos dois. Suas cores são emocionais, suas formas controladas. Seu mundo é de formas coloridas que se movimentam numa superfície sem fim. [...].
(LEVI, 1956)

Os cursos livres de arte buscavam implementar um artista múltiplo em suas técnicas e produções. Era uma necessidade de mais ilustradores, gravadores, artesãos no melhor significado da palavra, deixando para trás o preconceito quanto à separação da arte e o ofício ou artesanato, como se um, no caso a arte, fosse melhor que o outro. É um tempo de retorno à arte e vida ou a uma nova forma de arte e vida, através de novas técnicas e conceitos de fazer a arte e a vida se misturarem numa perfeita simbiose. Esses artistas estavam imbuídos nos conceitos da *Bauhaus*, onde arte e utilidade poderiam caminhar juntos sem qualquer objeção ou demérito para quaisquer dos lados envolvidos. Em consonância com essa questão Fayga coloca sobre sua produção de padrões para tecidos: *“Os padrões apresentados destinam-se a fins industriais, visando-se alimentar a máquina com soluções artísticas.”* (OSTROWER.

1956). Essa foi uma produção iniciada por volta de 1951, onde o campo das artes estava passando por sérias transformações, tais como a presença do Concretismo Paulista, nas artes plásticas.

Na figura de Waldemar Cordeiro, o movimento concretista defende o abstracionismo e em 1952, lançando seu manifesto “Ruptura”⁷. Este já significava pelo próprio nome o ápice da polêmica para a aceitação da arte abstrata geométrica no Brasil. Fayga também foi muito criticada por enveredar por seus caminhos abstratos.

No manifesto, Cordeiro proclama, com seus pares (Charoux, Geraldo de Barros, Kazmer Ferjer, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto e Wladislaw), a completa rejeição pelo “velho”, e sua opinião de “novo”, sendo o “velho” identificado como “ todas as variedades e hibridações do naturalismo” , e o “naturalismo errado das crianças”, dos “loucos primitivos”, dos expressionistas, dos surrealistas, etc. (AMARAL.2003).

Cordeiro acreditava que a arte concreta era uma possibilidade de integrar o artista no projeto social, como paisagista, desenhista industrial, artista gráfico, e não mais como mero reprodutor de objetos de decoração para uma burguesia instalada ou emergente. Esses conceitos chocaram o meio e as calorosas discussões se prolongaram para além da metade da década de 1950.

Mesmo com suas convicções tão cristalizadas e para além das polêmicas, essa forma de ver o artista num campo muito mais amplo que o anterior, contribuiu muito para a mudanças nos meios de produção de arte no Brasil. Para os concretos, arte era produto.

Fayga de início teve muitas dificuldades para encontrar quem acreditasse nas estampas de tecidos e as imprimisse. Mas com sua persistência conseguiu êxito no projeto mesmo sem apoio do mercado como vemos a seguir:

[...] ora aproveitemos a indústria de tecidos para decoração. Há sete anos atrás, não tinham coragem de lançar padrões modernos e abstratos. Hoje já há 58

⁷- CORDEIRO. Waldemar. “Ruptura”. Correio paulistano, São Paulo, 11 jan. 1953. Supl. PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE. São Paulo. 1977.

das ideias de Fayga realizadas e os modernos padrões de tecidos estão sendo produzidos em grande escala pela indústria têxtil. (OSTROWER,1956)

Em consonância com esse modo de fazer arte, Fayga inicia a criação de padrões para tecidos, em 1951. Nos padrões para tecidos, assim como nas gravuras, Fayga passou por uma fase mais ligada à figuração (imagem 12, 13, 14, e 15), quando criou uma série de padrões voltados a temáticas nacionais, como cidades históricas, samba, maracatu, macumba, entre outros. Temáticas essas que fizeram parte da construção imagética de nossas raízes tradicionais. Uma construção de uma identidade nacional pelas artes, onde as tradições, folclore, os retirantes, eram trazidos como símbolo da nação. A gravura sempre esteve presente lado a lado com a estamparia, como vemos a seguir:

“Na estamparia aproveito as pesquisas da gravura e da pintura, mas não as suas soluções. Acho um erro fazer-se estamparia como fazem vários artistas, entre os quais Picasso, que na realidade quando projeta para estamparia, faz apenas um quadro estampado, sem compreender ou resolver o problema da decoração e sem levar em conta a valorização do ambiente.” (OSTROWER. 1956)



Imagem 12. Tecido “Sereias”, década de 1950



Imagem 13. Tecido “Maracatu”, década de 1950



Imagem 14. Tecido “Fetiches”, década de 1950



Imagem 15. Tecido “Macumba”, década de 1950

Na primeira fase de seu projeto com os padrões para tecidos, a artista utilizava pequenas matrizes de madeira, como carimbos⁸ (imagem 16) onde estampava toda a superfície do tecido, presa a uma racionalização do espaço e a um padrão de repetição para compor o espaço plástico. Contudo, logo estaria completamente envolvida na pesquisa formal por uma construção de espacialidades criadas pelas linhas, pontos e cores, construindo assim um ritmo aberto que tomava toda a “*extensão do plano*” (OSTROWER, 1956). A criação de estampas em tecidos e mesmo nas gravuras deixam o figurativo e passam às formas abstratas. Esses ritmos ficaram marcados em toda a sua produção artística dali em diante.

Essa solução não satisfaz à artista, que logo encontrou limitações no método, faltando-lhe dinamismo. Passou às formas abertas que se fundiam na sua repetição e assim tornavam essas repetições imperceptíveis.



Imagem 16. Bloco de madeira Pêra esculpido à mão do século XVIII, usados na estampagem de tecidos com pasta ferrugem. Processo de estampagem por pressão da matriz no tecido.

Fayga explica:

Era preciso encontrar ornamentos que se prestassem à repetição, isto é, formas que acentuassem a verticalidade ou a horizontalidade do plano. Assim, a qualidade estática se exprimiu pelas formas individuais, e a qualidade dinâmica pela movimentação entre elas ou dentro delas exercidas. (OSTROWER, 1953).

⁸ -Técnica antiga de estampagem como podemos constatar na imagem 16.

Este passo, me levou a abandonar o motivo isolado em favor da procura de ritmos grandes que percorressem o tecido em toda a sua extensão. Procurava ritmos que por sua vez, pudessem criar certos motivos, sem transformá-los em ornamentos isolados. Motivo e repetição deviam interpenetrar-se a fim de formar um único ritmo. Desse modo, o tecido não deveria figurar apenas com base material, ou seja, o fundo para certos ornamentos, e sim como síntese de ambos, conservando a maleabilidade da sua estrutura orgânica, seu dinamismo e, ao mesmo tempo o caráter estático de plano decorado, pois na sua extensão é que revelaria seu verdadeiro caráter. (OSTROWER. 1953).

Fayga, cria desenhos cujos ritmos eram apropriados para grandes planos. Majoritariamente, esses tecidos foram utilizados para a decoração de interiores (imagem 17) ou forração de móveis (Imagem 18) ainda que também empregados em algumas peças de vestuário (imagem 19), mas timidamente. Este momento se estenderia de 1951 até o início dos anos de 1960.



Imagem 17. Moveis Flama. Cortina com padrão Interiores Modernos Tecidos LTDA. Década de 1950.

Sobre a influência da arquitetura, Fayga nos diz:

“Há 03 anos comecei a desenhar padrões de tecidos isto porquê compreendi que, entre nós, o problema da arquitetura moderna tem um interesse imediato, positivo e artístico. E foi dentro desta compreensão que procurei enquadrar os desenhos.” (OSTROWER, 1954)



Imagem 18. Móveis Flama. Poltrona forrada com tecido “Gótico” da Interiores Modernos LTDA, década de 1950



Imagem 19. Fonte: IFO. Fayga veste tecidos da Interiores Modernos Tecidos LTDA. 1954.

Fayga estava completamente envolvida pelas questões da modernidade e seus desdobramentos. A arquitetura modernista foi um dos pontos de intercessão entre os estudos dos planos, a sensibilidade artística e a funcionalidade que a obra deveria proporcionar ao sujeito. No Brasil, a arquitetura modernista estava em acordo com os conceitos de *Le Corbusier*,

já vistos anteriormente, no que tange à plantas abertas, grandes cortinas de vidro, o uso de pilotis que deixavam grandes vãos para a passagem dos transeuntes e ventilação. A obra arquitetônica era integrada à natureza em perfeita simbiose e harmonia. A arquitetura não deveria interferir na vida da cidade, mas sim se harmonizar a ela. Era uma arquitetura funcional.

Em 1931, *Le Corbusier*, de volta da Argentina, vem ao Rio de Janeiro e a São Paulo. Nessa sua passagem por aqui, fez uma pequena conferência onde apresentou um projeto de remodelação da cidade. Projeto de beleza ideal, mas completamente utópico. Em 1937, após muitas controvérsias, inicia-se as obras do MEC, onde se colocou em prática todos os princípios revolucionários de Le Corbusier, mas adaptando-os às necessidades nacionais. Em 1943, a obra estava terminada e dela participaram: Lucio Costa (1902- 1998), Oscar Niemeyer (1907 – 2012), Afonso Reidy (1909-1964), Jorge Moreira (1904-1992) e Ernani Vasconcelos (1912-1989), tendo Le Corbusier como consultor.

Fayga tinha em mente que seus tecidos seriam mais um dos planos arquitetônicos na construção. Grandes planos que eram criados com uma visão de todo, de um ritmo intenso e sensível que se prolonga por toda extensão plástica do desenho, onde os vazios e não cor, também faziam parte dessas composições espaciais. Quando na vida das pessoas, aquela obra não deveria cansar ou interferir demais no ambiente. Sua concepção dos projetos para tecidos está revelada por ela, por ocasião da sua exposição no Ministério da Educação, em 1953. Falando sobre seu trabalho nesse campo de criação, Fayga, diz ter considerado importante para o desenvolvimento de tecidos a função do plano interno da habitação, paredes internas, como solução de um problema espacial. Fayga diz:

A parede aí é transformada em plano-limite e plano-comunicação ao mesmo tempo. Tornando-se elemento de ligação entre dois espaços separados. Assim, embora permaneça fisicamente imóvel, psicologicamente pode-se reconhecer uma certa dinamização dentro do caráter estável do plano. (OSTROWER. 1953).

2.1. OS PADRÕES PARA TECIDOS DE ARTE PARA INTERIORES E A INTERIORES MODERNOS TECIDOS LTDA – (1951-1962)

A partir de 1951, Fayga envereda pelos caminhos da arte aliada à indústria. Começa sua aventura pelo mundo dos têxteis e como empresária. Nos primeiros anos fez várias exposições com seus tecidos, mas em 1954 fez a primeira onde só havia tecidos como obras de arte. Essa exposição aconteceu na ABI (imagem 20).

A aceitação dos padrões deu-se ampla e irrestritamente nos dois campos estudados. Na arte, foram inúmeras as exposições, inclusive grande parte delas, internacionais, onde as críticas foram unânimes em aclamar a arte utilitária como mais uma das facetas de Fayga. Na vida, não foi diferente.



Imagem 20. Convite da primeira exposição somente de tecidos. 1954. Rio de Janeiro.

Se por um lado, Fayga, enfrentou resistência das tecelagens para usarem estampas tão modernas, o público as aceitou rapidamente. Fayga se viu obrigada a produzir suas próprias estampas na Fábrica Petropolitana, que ficava na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. E em

parceria com seu amigo e artista plástico, Décio Vieira⁹, abriu uma loja (imagem 21) para comercializar “*as fazendas*”.



Imagem 21. Cartão da Loja Interiores Modernos Tecidos LTDA e Anúncio em Jornal.1954.

⁹ Décio Luiz Monteiro Vieira (Petrópolis RJ 1922 - Rio de Janeiro RJ 1988). Pintor, desenhista. Estuda desenho e pintura com Axl Leskoschek (1889 - 1975) na Fundação Getúlio Vargas - FGV do Rio de Janeiro, em 1948. A partir desse ano, entra em contato com a gravadora Fayga Ostrower (1920 - 2001) Na década de 1950, integra o Grupo Frente, e participa do Grupo Neoconcreto, dissidência carioca do grupo concretista. Entre 1954 e 1962, produz estampas para tecidos com Fayga Ostrower. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21454/decio-vieira>>. Acesso em: 11 de Mar. 2018. ISBN: 978-85-7979-060-7.

A loja situava-se em Copacabana e fazia grande burburinho na época. Interiores Modernos Ltda., na rua Djalma Ulrich, nº 346, onde também funcionava o atelier de Décio Vieira, Milton da Costa e de Alfredo Volpi, quando estavam no Rio de Janeiro. A parceria com Décio Vieira foi de 1954 até 1962. Contudo, a concepção dos tecidos era toda de autoria de Fayga (imagem 22). O sucesso da loja podemos constatar na crônica a seguir:

Absoluto sucesso! Quem não ouviu alguém contar que comprou uma cortina de Fayga, mandou forrar um divã com fazenda de Fayga e quando assim declara é para afirmar que possui maravilhosos tecidos decorando os ambientes. Fui outro dia ver a exposição, digamos assim, permanente dos tecidos de Fayga e mesmo que eu tenha passado da época de exclamações e interjeições, não deixei de dar “Ohs” ou de declarar “que beleza!”, diante daquele mundo que se desenhou em pano. (ENEIDA. DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 19/06/1958. P. 08)



Imagem 22. Fayga e a criação de padrões para tecidos. Fotografia, Década de 1950.

Anteriormente à parceria com Décio Vieira, na Interiores Modernos LTDA., Fayga já era ativa no mercado de padrões de tecidos para decoração. Sendo requisitada em projetos dos principais arquitetos modernos da época. Um padrão de tecido criado por Fayga foi utilizado pelo *designer* e artista Joaquim Tenreiro¹⁰, importante figura do design de móveis modernos da época, numa edição especial da Poltrona Leve, em 1952 (imagem 24), em imbuia escura e tecido preto e branco que se denominava “Macumba”, de Fayga Ostrower, em alusão à temáticas africanas e ao artesanal como era de uso. A volta ao artesanal, ao primitivo e popular que configurava uma afirmação de identidade nacional. A primeira edição dessa obra foi de 1942 (imagem 23), em pau marfim e tecido coco ralado¹¹.



Imagem 23. Cadeira Leve, 1942, Joaquim Tenreiro /**Imagem 24.** Cadeira Leve, Tecido “Macumba” 1952.

¹⁰- Joaquim Albuquerque Tenreiro (Melo Guarda, Portugal 1906 - Itapira SP 1992). Designer, escultor, pintor, gravador e desenhista. Filho e neto de marceneiros, aos dois anos de idade muda-se para o Brasil com a família, fixando residência em Niterói, Rio de Janeiro. Em 1931, integra o Núcleo Bernardelli, grupo criado em oposição ao ensino acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes - Enba.. Em 1942, realiza para a residência de Francisco Inácio Peixoto seu primeiro móvel moderno. Em 1943, monta sua primeira oficina, a Langenbach & Tenreiro e, alguns anos depois, inaugura duas lojas de móveis; primeiro no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo. . In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10084/joaquim-tenreiro>>. Acesso em: 12 de mar. 2018. Verbetes da Enciclopédia.

¹¹- Equivocadamente, encontramos em várias fontes de pesquisa onde a cadeira com tecidos de Fayga aparece como sendo de 1942. Entretanto, o tecido da artista só foi utilizado por Tenreiro numa edição especial da mesma, pois em 1942, Fayga, não criava os padrões para tecidos.

Tenreiro, assim como Fayga, fazia parte do grupo de artistas que projetavam móveis entre outros objetos. Primava pela simplicidade e pela funcionalidade nas suas criações, rejeitando qualquer tipo de cânone acadêmico na criação. Mantinha um compromisso com a realidade e necessidades brasileira. Tenreiro reabilitou o uso da palhinha no mobiliário, trazendo referência ao Brasil colonial, que se adaptava muito bem ao nosso clima quente e úmido¹². Sobre ideias modernas Tenreiro afirma:

Acho que há coisas moderníssimas que foram apanhadas da Idade Média. Você lê Gropius e vê esse tipo de coisa. A madeira, por exemplo, a maneira de serrá-la, também é uma coisa que está ligada ao passado. Aos modernos, os artistas, aos arquitetos, ele aconselha que estudem tudo isso. Não é um problema de forma, é um problema de construção. Enfim, é o modo de fazer¹³. (TENREIRO, 2000.)

Um dos propulsores da comercialização dos tecidos de Fayga, foi a necessidade crescente de tecidos e padrões modernos e que dialogassem com a vida moderna, da mesma forma com o clima do Brasil. Fayga relata que os tecidos para decoração daquele momento eram pesados e cheios de brocados, que só eram encontrados nas poucas lojas de móveis que havia na rua do Catete. Eram quentes, escuros e pesados, totalmente inadequados à vida da cidade e aos novos tempos.

Fayga conduziu a produção de têxteis a um patamar ímpar, não só no Brasil, como na Europa, como atestam as correspondências trocadas com o amigo e incentivador das artes, Wladimir Murtinho (1919- 2002), que atuou como um embaixador para a arte brasileira e para os tecidos de Fayga na Europa, escreve para a artista: *“Na parte contemporânea temos melhor orientação do que eles(italianos), certamente pela falta de tradição de tecidos de arte”* (carta de Wladimir para Fayga, em 19/08/1954)

Em 1953, Fayga expos no MEC. Nesta mostra tivemos gravuras, desenhos e tecidos que significavam a produção da artista até então. Os variados padrões estiveram na exposição

¹² Em entrevista (entrevista realizada no MAM/RIO e publicada no livro *Joaquim Tenreiro – madeira, arte e design*, Galeria de Arte do Centro Empresarial, 1985.), *Tenreiro* nos diz que, a vinda de *Le Corbusier*, a construção do Ministério da Educação, a criação do Salão Moderno, contribuíram para fortalecer a consciência modernista.

¹³ *TENREIRO*, Joaquim. In: **Joaquim Tenreiro: o mestre da madeira**. Coordenação Ricardo Sardenberg; apresentação Marcos Mendonça, Quirino Campofiorito, Janete Costa. São Paulo: Pinacoteca, 2000.

do MEC: Fetiche, Pedras, Folhas, Ondas, Macumba, Sereias, Quadrados Brancos, Raízes, Ramos, Bambus, Bonecos e Máscaras. Essa mesma exposição foi montada em São Paulo, no mesmo ano, no Museu de Arte Moderna /SP (imagem 25), repetindo o sucesso do Rio de Janeiro.

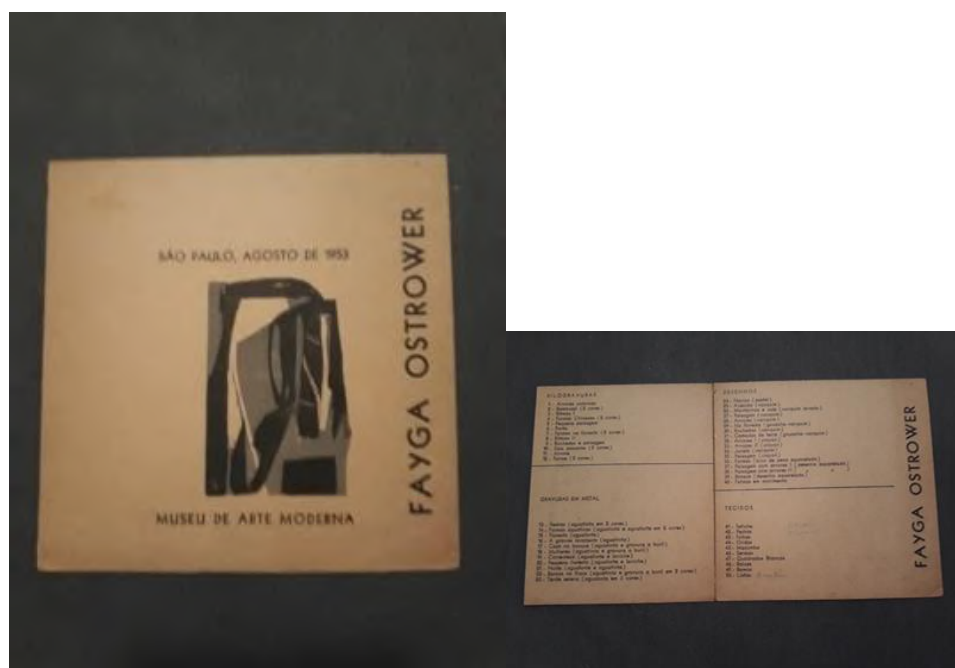


Imagem 25. Convite da exposição no MAM-1953

O mercado consumidor crescente requisitava produtos de qualidade e de acordo as novas aspirações de consumo. Essa demanda impulsionou toda uma produção artística que criava em consonância com os desejos do novo sujeito e suas necessidades. Muitos foram os artistas que se mobilizaram nesta fase, estendendo os conceitos modernistas, muito além da produção imagética para as paredes dos museus e galerias. Entre eles, além de Fayga, Alfredo Volpi, Djanira, Isabel Pons, Iberê Camargo, Lívio Abramo, etc. As obras saíram dos ateliês também para o cotidiano das pessoas em consonância com os conceitos de arte e vida.

Como exposto aqui, as soluções arquitetônicas foram parte importante para a produção dos tecidos de interiores e esse foi o foco da loja Interiores Modernos Tecidos LTDA. Em depoimento Fayga disse:

Alguns dos meus primeiros tecidos não eram bons, depois eu comecei a entender a função da parede na arquitetura moderna, a mobilidade do plano que guarda a bidimensionalidade, e mesmo assim é algo que pode se mover, mesmo

opticamente, como quando a parede é transparente. Isto influenciou muito o meu trabalho. (OSTROWER 1958).

Fayga esclarece que procurava fazer corresponder cada cor a um clichê separado, por esta razão se impõe a necessidade de fazer funcionar o branco, ausência de cor, como cor adicional na combinação plástica. Contudo, a limitação da cartela de cores evita maiores interferências no conjunto decorativo da casa, permitindo assim que os tecidos, apesar de seu colorido forte, se integrem facilmente, “sem cansar os que com eles “convivem”.

Os motivos eram criados como partes subordinadas a um único ritmo orientado pelas verticais e horizontais do plano, devendo, assim, participar da própria parede que irão integrar. Os tecidos eram estampados pelo sistema semi-mecânico “Silkscreen”, adotado para estampagens menores a 10.000 m. Quando eram para metragens maiores eram usados rolos de cobre gravados. (OSTROWER 1958).

Nesse momento do projeto, Fayga e o sócio Décio Vieira compravam tecidos em São Paulo e mandavam imprimir em Petrópolis (imagem 26). Em sua maioria eram tecidos de algodão ou de voal (imagem 27). A dificuldade na impressão e sua supervisão era um entrave na produtividade como podemos perceber na fala da artista:

O impressor acreditava tão pouco em nossas chances que imprimia um pouco de cada vez. Nós esperávamos seis meses para ele fazê-lo. Recentemente aconteceu uma grande exposição de tecidos e foram os nossos tecidos que ele usou para apresentar sua empresa lá. Isso é uma pequena indicação de como nossos tecidos foram aceitos. (OSTROWER, 1958)



Imagem 26. Tecido Interiores Modernos LTDA. “Frisos” com Anna Bella Geiger. Amostra do tecido “Frisos”



Imagem 27. Amostra de tecido com o carimbo da estamparia Petropolitana.

A Interiores Modernos Tecidos LTDA obteve a encomenda de um desenho especial da Companhia Linotipo, usando o alfabeto 9 (imagem 28) como motivo. Outros padrões foram criados sob encomenda para diversos hotéis, arquitetos, empresas de decoração e companhias aéreas.¹⁴ Fayga afirma:

O interesse de fazer do tecido um campo para arte aplicada está crescendo visivelmente no Brasil. E para mim, pelo menos, representa uma satisfação enorme poder contribuir para esse trabalho produtivo. Penso que a ligação da arte com o funcionalismo dos objetos do nosso uso diário representa uma tendência inevitável e altamente positiva que contribuirá para a sensível elevação do gosto geral. (OSTROWER, 1958)

¹⁴ - Dados como a etiqueta presa no padrão, corroboram para acreditarmos que a empresa que encomendou o padrão, se tratava de uma companhia francesa (imagem 28).



Imagem 28. Mostra do tecido e detalhe do Carimbo. “Oceanien”

Muitas eram as casas de decoração importantes na época que se associaram à Interiores Modernos Tecidos, de Fayga e Décio. A Flama (imagem 29) foi uma delas, assim como a Loja de Joaquim Tenreiro (imagem 30), que também ficava em Copacabana e as Persianas PanAmerikan (imagem 31), que imprimiram várias persianas verticais, com seus padrões. Fayga pontua:

“O negócio cresceu enormemente; está crescendo todo o tempo e as melhores lojas do Brasil levam todos os nossos tecidos. E isto aconteceu por causa da integridade artística. Eu não tenho tempo nem espaço para imprimir os tecidos. Se a qualidade artística não é perdida no processo de industrialização, não há razão porque um produto artesanal devesse ser feito apenas por uma pessoa. Eu acho que é valioso para um designer de tecidos trabalhar com artes gráficas e vice-versa. Eu sei que ganhei com isso.” (OSTROWER. 1958)



Imagem 29. Poltrona Flama e Amostra do tecido “Gótico”



Imagem 30. Sofá Joaquim Tenreiro com tecido Fayga e amostra do tecido.

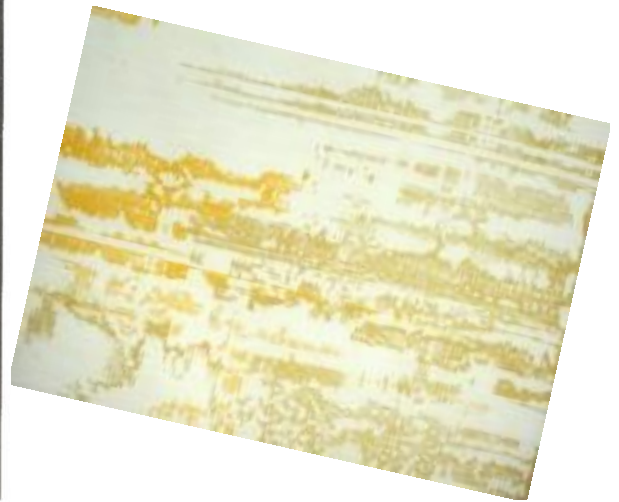
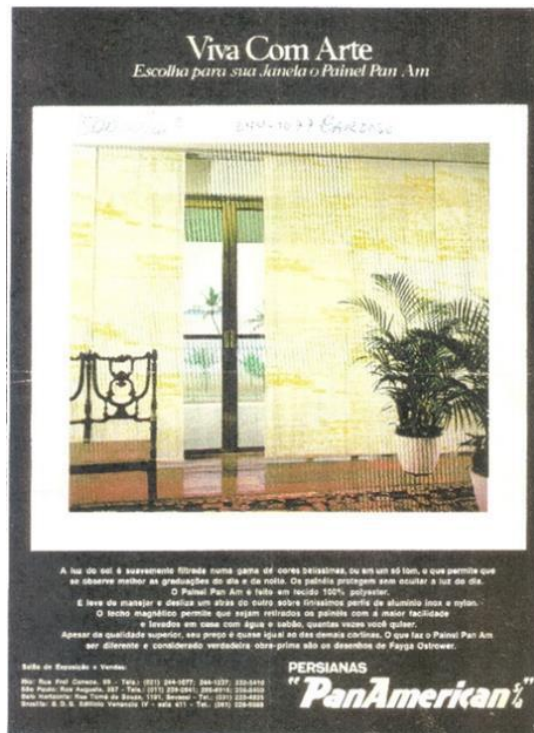


Imagem 31. Persiana e amostra do tecido “Sayonara”¹⁵

Uma crônica de Gilberto Braga, na revista *Visão*, em 1956 informa que a princípio, os tecidos eram impressos em rolos de 200 a 300m. Mas logo em seguida eram quilômetros e quilômetros vendidos na discreta loja da Rua Djalma Ulrich onde as senhoras da sociedade passaram a consumir os tecidos também para fazer vestidos modernos (Imagem 32, 33, 34, 35).

¹⁵- Apesar de datado com década de 50 no Instituto Fayga Ostrower, análises formais e estéticas da produção da artista nos leva a acreditar que esse padrão seja do início da década de 1960.



Imagem 32. Saia tecido Fayga. Década de 1950.



Imagem 33. Anna Bella Geiger veste tecido Fayga.

A própria artista afirma que muitas vezes só dava sua obra pronta quando a tinha em ação. Fosse num projeto para interiores em seus muitos planos para compor o espaço ou numa peça de vestuário onde o fim se completava quando no corpo do sujeito a obra ganhava vida e passava a fazer todo sentido.

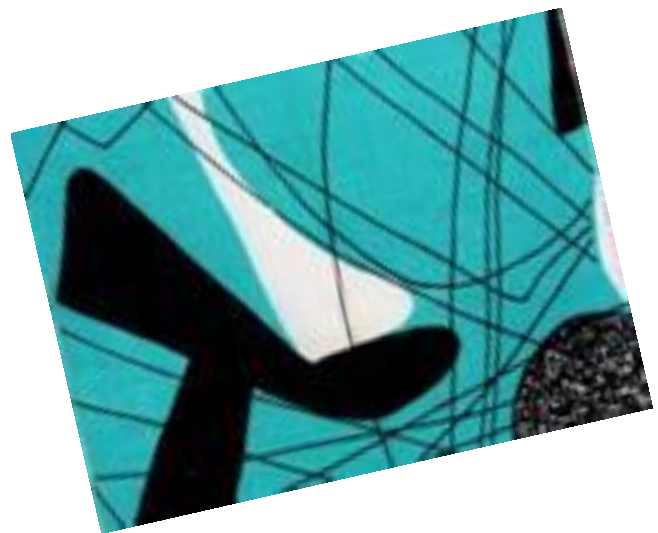


Imagem 34. Tecido Fayga em saia de Ethel, na década de 1960. Amostra de tecido “Teias” em várias cores.

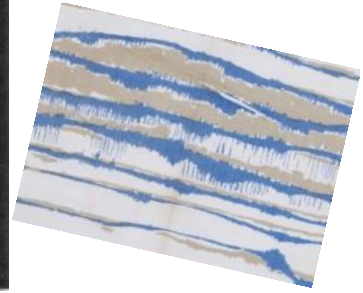
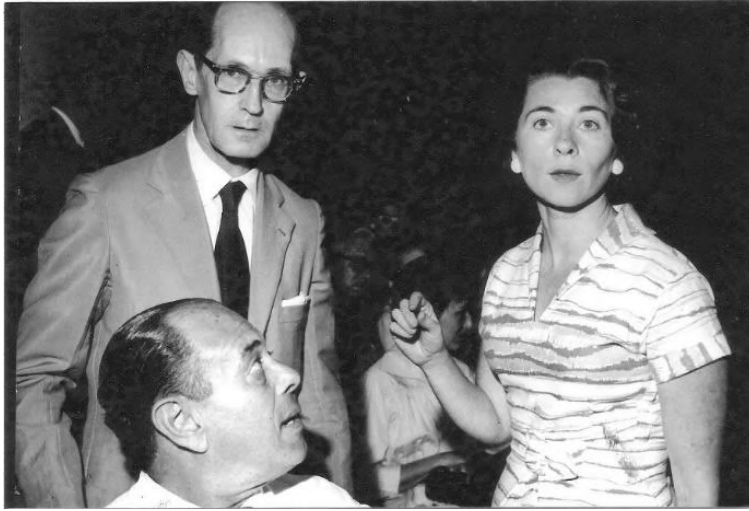


Imagem 35. Fayga, Carlos Drummond de Andrade e o cronista Marcos André-Correio da Manhã-1958- Tecido Fuga.

O público que se interessava pelos tecidos era o mais diverso possível (imagem 36). Fayga em entrevista, relatou que era comum ser procurada pelos porteiros, ascensoristas das exposições, interessados em adquirir um corte de tecido para presentear a mulher ou namorada:

Os meus melhores padrões, os que eu achava mais bem-sucedidos do ponto de vista estritamente artístico, foram os de maior sucesso comercial. É consolador ver que o público, ao contrário do que muita gente pensa, tem um bom gosto admirável. E não me refiro só a gente rica e educada. Fiz três exposições, e várias vezes aconteceu de algum sujeito humilde, vigia ou ascensorista, vinha me perguntar o preço de um corte, porquê queria dar à mulher ou namorada. (OSTROWER. 1966.)



Exposição Teatro de Áustria — Carmen Portinho ao lado de Hermann Gohn e Fayga Ostrower.

Imagem 36. Exposição Teatro Áustria.

No período de 1954 e 1956, Fayga manteve uma correspondência constante com o amigo e embaixador brasileiro na Suíça, Wladimir Murtinho. Nessas correspondências foram concretizadas diversas negociações de exposições e venda, não só dos tecidos, mas da arte brasileira em geral. Em 1954, alguns padrões foram enviados a Berne, para exposições e comercialização. No mesmo ano, Wladimir Murtinho lhe indica procurar Pietro Maria Bardi (1900-1999) e Flávio Mota (1923-2016), no MAM-SP, para conseguir apoio institucional e assim facilitar o envio das obras para a Europa. O apoio institucional ajudaria e muito nesse intercâmbio entre países. E assim Fayga o fez, considerando os tecidos da mostra feita na ABI, os de melhor qualidade, até então.

No ano de 1955, por ocasião de sua bolsa *Fulbrighth*, Fayga leva aos Estados Unidos, sua obra e seus têxteis. Fayga relata o interesse dos arquitetos modernos americanos nos tecidos e o acerto de algumas vendas. Neste mesmo ano, enviou à Europa 16 padrões de tecidos e 1 tapeçaria.

No Brasil, os tecidos eram comercializados com a largura de 1,40m, em até 02 cores, ao valor de \$165,00 cruzeiros. Havia uma preocupação de Fayga no tocante à comercialização dos padrões no exterior. Ela requisitou ao amigo citado que não vendesse fazendas prontas das exposições, mas sim o padrão e a própria pessoa se encarregaria da impressão. Ela explica que essa sua precaução se devia ao fato de ter encontrado numa revista parisiense um padrão seu como sendo de outra autoria.

Com o término da sua bolsa no exterior, Fayga volta ao Rio e sua carreira consolidava-se. Foi um período de muitas premiações, dentre elas, a Bienal de Veneza (1958). No Brasil realizou-se uma grande exposição no MAM-Rio, onde iniciou as aulas de “Teoria de Composição e Análise Crítica”, em 1955.

Por volta de 1960, a produção de padrões para tecidos chega numa segunda fase de produção, mais voltada ao vestuário feminino. A sociedade com Décio Vieira, como foi dito, fora até 1962. Ele pouco participou dessa produção voltada à moda de vestuário feminino¹⁶.

¹⁶.- Conforme informado pela Sra. Dulce Vieira, viúva de Décio, em entrevista realizada em 08/11/2017, em sua residência.

Nas correspondências que seguiram dos anos de 1954 a 1956, constata-se o êxito alcançado pelos padrões de tecidos de Fayga, no exterior. Muitas foram as exposições em várias cidades da Europa e Estados Unidos. Em carta de 27/07/1955, Fayga solicita ao amigo vender os tecidos enviados, 16 padrões diretamente às fábricas europeias com exclusividade, com quantas variações de cores desejassem. Anteriormente, em 02/05/55, Wladimir, relatara que havia dois interessados pelos tecidos e que poderia incluí-los numa exposição sobre o Brasil, em Neuchatel, em 15 de novembro do mesmo ano conforme o fragmento a seguir:

[...]manda-me todo material possível que aqui existem amadores muito interessados. Eventualmente se poderá talvez apresentá-los em Paris. De qualquer forma quer seja na Itália ou na Escandinávia hei de encontrar onde exibi-los além da Suíça. (MURTINHO.1955)

Em dezembro de 1955, Fayga relata o grande interesse dos arquitetos modernos em suas criações para tecidos. E assim segue a troca de cartas durante esses anos tão positivos para a arte de Fayga. Nesse período, houve interesse de várias casas Suíças. Em 1954, *o Kunstgewer*, importante casa de decoração Suíça, *se* mostrou interessado. Precisava de peças de 5 a 6m e em outros tamanhos menores e solicitava ainda um ensaio fotográfico com a utilização dos tecidos, para possível exposição no Instituto Veneza.

Ainda em 1955, os tecidos foram expostos no *Womberdarf*, a melhor casa de móveis da Suíça, segundo relata Wladimir em carta. Em 1956, uma casa de Zurique encomenda três padrões para serem produzidos na Suíça. A revista *Graphis* fotografou a primeira exposição e publicou na Europa e Estados Unidos. Em 1956, no mercado americano para grandes tiragens cobrava-se o valor de \$250 contos(sic) por padrão. No Brasil, uma grande casa de São Paulo pretendia abrir filial em Milão e levaria padrões exclusivos de Fayga¹⁷.

Uma exposição intitulada “*Spotlight on Brazil*” aconteceu em *Salt-Lake-City*, nos Estados Unidos, em 1961, sendo negociada pelo Sr. Armado Salgado, através de correspondência com Fayga Ostrower. Nela foram expostas quatro gravuras grandes e quatro padrões de tecidos. As obras foram transportadas pela transportadora Fink S/A (imagem 37). Os padrões enviados foram: Fugi- Yama - 3m; Flamenco – 3m; Lunik – 3m; Passacaglia – 3m.

¹⁷ Ainda não identificada esta negociação.

O envio foi feito através do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Não há amostras desses padrões identificados até o momento.

SMK 11/21/1974 11/10/74

DESPACHO OU LOTE N.º

ORDEN DE SERVIÇO N.º 1378

DATA DO PEDIDO	DATA DE RECEBIMENTO	DATA DE ENTREGA	DATA DE PAGAMENTO
DESTINO		TIPO DE SERVIÇO	
...		...	
DESCRIÇÃO		VALORES	
...		...	
VALOR		VALOR DE SERVIÇO	
...		...	

PREZADO CLIENTE:

A Serviço de Atendimento ao Cliente do Transporte Fink S.A. tem o prazer de receber o seu pedido e lhe assegurar o melhor atendimento das condições de Transporte Fink S.A.

Comentamos os seus pedidos e sugestões, que serão levados em consideração.

Para obter os melhores serviços, os pedidos deverão ser entregues no prazo estabelecido e com o valor necessário em dinheiro ou cheque, para que possamos lhe oferecer o melhor serviço em nome do Transporte Fink.

Quando o transporte não for necessário, os bens permanecerão sob guarda em depósito, até serem retirados por você ou seu representante.

TRANSPORTES
Fink

REQUISITADO EM 1974
REQUISITADO EM 1975
REQUISITADO EM 1976
REQUISITADO EM 1977

REQUISITADO EM 1978
REQUISITADO EM 1979
REQUISITADO EM 1980
REQUISITADO EM 1981
REQUISITADO EM 1982

Imagem 37. Guia Fink, Exposição Salt Lake City onde encontramos tecidos inéditos.

2.2. FAYGA E A MODA DOS ANOS 1950 E 1960

Nos anos de 1950, vivíamos em uma onda de democracia, tendo o Brasil uma condição econômica favorável e expressa em grande desenvolvimento industrial e tendências nacionalistas¹⁸. Havia uma cultura modernizante do modelo desenvolvimentista, potencializado, sobretudo na presidência de Juscelino Kubitschek, induzindo não só a comportamentos mais cosmopolitas, como também a um novo estilo de vida nas cidades brasileiras.

Eram os “anos dourados” da classe média, confirmando a extraordinária importância da mídia e da indústria cultural. Essa classe média “dourada” viria a ser mercado consumidor das criações de padrões para tecidos de Fayga Ostrower, a para a indústria nacional.¹⁹

A indústria têxtil estava a pleno vapor, com as exportações e os frutos da atividade fabril durante a guerra. O tecido de algodão merecia o maior destaque como vemos no trecho a seguir:” (...) *era a principal fibra nacional, matéria-prima geradora de divisas e de um pano bem adaptado ao clima quente do país*”. (DURAND, 1988)

O escritor de moda e costumes, Alvim, ao falar do Mappin, grande loja de departamentos da época, explicita muito bem como era o desenvolvimento do nosso parque industrial em meados dos anos de 1950:

O Mappin se inseria de forma nítida nesse esforço de afirmação da indústria nacional, algo que assume características ainda mais eloquentes por assinalar uma ruptura com relação ao que a loja representava no passado (...) em suas primeiras décadas de existência, a loja oferecia basicamente, artigos importados. (...) O consumidor da década de 50, na verdade, ainda detinha um arraigado preconceito contra a indústria nacional. Não foi tarefa simples convencê-lo de que poderia extrair os mesmos rendimentos dos produtos fabricados no Brasil.” (ALVIM, 1985)

¹⁸- Nesta década tivemos a passagem do governo de Getúlio Vargas (1882-1954) para o modelo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1902-1976) que se estendeu de 1956 até 1961.

¹⁹- Alguns acontecimentos foram importantes nesse processo de formação de uma nova sociedade cosmopolita, entre eles, a inauguração a primeira emissora de televisão do país, Rede Tupi, a primeira Bienal de São Paulo, o início da construção de Brasília como marco da arquitetura de Oscar Niemeyer, o Brasil vence o Campeonato Mundial de Futebol, inauguração do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro.

No campo da moda, o aparecimento de casas de moda e costureiros, foi a marca da década, sendo estes os fundadores de uma costura “de autor”, mais tarde chamados estilistas, com lançamentos nacionais desvinculados dos lançamentos europeus. Dener Pamplona de Abreu, que inicia sua carreira no Rio de Janeiro, foi o primeiro costureiro a questionar sobre moda brasileira e frequentemente se colocava como criador da moda nacional. Foi o início da alta costura no Brasil, conforme depoimento de Dener: “a moda francesa dita a alta costura, enquanto a italiana influi nos modelos esportivos. Já a moda brasileira nasceu por necessidade climática (...) nossa moda é tropical, com tecidos leves e estamparias mais vivas”. (DÓRIA, 1998)

Outro fator importante nessas transformações sociais foi a intensificação da produção de periódicos, que alcançaram uma tiragem nacional, com destaque para os colunistas de renome, que passam a exercer papel importante na divulgação dos fatos que envolviam a moda, cultura, arte, etc. Até então, a moda tinha sido tratada nas colunas sociais, pelo gosto pessoal das senhoras da alta sociedade que eram indiferentes à indústria têxtil nacional.

Alceu Pena foi um grande nome da moda nacional. Ele ilustrava a revista O Cruzeiro com a coluna “As Garotas do Alceu”. A Bangu, fábrica de têxteis, criou a ‘Miss Elegante Bangu’ para a promover os tecidos de algodão da empresa e a identidade nacional, numa época embalada pelos sonhos românticos de Hollywood, e em que os concursos de miss causavam comoção nacional.

Grandes tecelagens, como a Matarazzo, a Bangu e a Cia Brasileira Rhodiaceta, precisavam promover a aceitação de sua produção para um público que, até então, não valorizava o produto nacional. Em 1958, Caio de Alcântara Machado criou a Fenit, primeiro salão de moda a reunir matéria-prima, maquinário e roupa, assinalando o amadurecimento do setor. No decorrer do século XX, nota-se que um conceito de “brasilidade” ou “identidade Nacional” vai sendo atrelado à definição de um modo característico de “ser brasileiro”, como resultado de fatores referentes à carga histórica da formação do seu povo. Nesse sentido, o termo envolve necessariamente aspectos de miscigenação cultural e social (FREYRE, 2009).

No caso da arte e do design, ao utilizarmos o termo “Identidade nacional”, fazemos uma alusão ao que se compreende como “ser brasileiro”, não apenas em termos de referências culturais, mas também no que se refere às riquezas naturais. Tanto no campo simbólico quanto

no campo dos materiais. No caso dos padrões de tecidos de Fayga, essa ligação simbólica se dá pelos motivos escolhidos, entre outros, café, folhas, ramos, raízes, movimentos culturais e religiosos da nossa cultura.

No Brasil, os anos de 1960 iniciam-se em crise econômica provocada, entre outros fatores, pelo desenvolvimento rápido, sustentado através de grandes emissões de dinheiro e de empréstimos externos, o que desencadeou um processo inflacionário que levaria, ao Golpe de 1964. Nesse cenário é criada a parceria da Rhodia com o Itamaraty para a promoção da “Imagem Nacional” de prosperidade econômica e natural. Assim iniciam-se as coleções Rhodia criadas por artistas plásticos e executadas por ‘estilistas’ nacionais para serem lançadas nos mais diversos lugares de moda mundial. Alceu Penna, estilista da Rhodia, nos fala a respeito seguir:

Na estação em curso, a moda está se inspirando em trajes de Espanha, nas listras indianas e nas de Marrocos. Em grande evidência, o bordado Inglês. Ora, por que o bordado Inglês? E por que não o do Ceará? Por que Espanha, Índia, Marrocos e não o Brasil? Até onde uma linha de inspiração brasileira poderia influenciar a moda internacional? Uma linha de expressão brasileira? Teríamos que descobrir algo que fosse de atualidade e, ao mesmo tempo, adaptável às novíssimas tendências da moda. Algo como... café!’. (PENNA. 1958)

Para Alceu, estilista da Rhodia, a nova coleção teria, portanto, as cores das sementes, flores e dos frutos do café em tons vermelho-escuro, verde-vegetal e marrom. Nos estampados, a estética deveria sugerir moendas, cestos e peneiras, feitas por artistas como Fayga Ostrower, entre outros.

Alceu afirma:

‘era necessário ocupar o coração da capital da moda, Paris. Manequins brasileiros fotografados pelas ruas parisienses, modelos da Linha Café destacando-se na paisagem típica da Cidade Luz... E haveria, depois, a volta para o Brasil. Numa cadeia de desfiles, de Brasília a Manaus, divulgando a fabulosa coleção de modelos autênticos franceses e dos grandes criadores brasileiros. Eis uma magnífica ideia promocional em favor da moda nacional’. (Dória, 1998)

No fim da década de 1960, acontece o movimento tropicalista, inspirado na Antropofagia dos anos 20, onde o conceito de devorar a cultura estrangeira se associa com a absorção das novas tecnologias. Nesse momento possivelmente Fayga não participava mais do projeto Rhodia.

De origem francesa, a multinacional Rhodia apresentava as novidades no ramo têxtil para o Brasil desde as primeiras décadas do século XX. A história da marca se confunde com a própria história da moda brasileira. A ousadia da empresa ficou visível desde os anos 1920, quando implementou a fibra artificial no Brasil, habituado ao vestuário de algodão. Essa fibra era feita de polímeros naturais.

Nos anos 1950, trabalhou com fibras têxteis sintéticas processadas em laboratório. Contudo, essas inovações provocaram alguns prejuízos devido ao estranhamento dos compradores, visto que muitos ainda preferiam a tradicional veste de algodão. E foram criadas então não somente a oportunidade, mas principalmente a necessidade de montar projetos de divulgação o novo produto no mercado brasileiro.

Embora o termo *marketing* ainda não fosse usado na época, essa era a função do italiano Lívio Rangan dentro da Rhodia. Lívio modificou toda a comunicação da marca, direcionando as campanhas para o consumidor final. Para isso, era necessário mostrar não apenas os tecidos e fios, mas sim a produção final feita com o material da Rhodia, isto é, as roupas. O primeiro grande projeto desenvolvido por Rangan foi o Cruzeiro da Moda, para a maior revista de circulação da época, O Cruzeiro.

A marca, sob a direção de Livio, foi responsável por realizar os primeiros editoriais de moda de grande porte no Brasil, onde eram envolvidos modelos exclusivos, maquiadores e fotógrafos especializados, artistas plásticos, cenógrafos, cantores, estilistas, etc.

Em 1962, a Rhodia desfilou na Fenit – Feira Internacional de Indústria Têxtil – sua coleção intitulada Brazilian Nature. No início, o evento não era prioridade no planejamento de marketing da marca. Somente em 1963, com a coleção Brazilian Look é que a campanha tomou grandes proporções, incluindo desfiles no exterior em comum acordo com o projeto do Itamaraty de promover uma imagem positiva de prosperidade e exuberância para o Brasil. Era uma parceria para promover o Brasil juntamente com os tecidos Rhodia²⁰.

20- Após a grande visibilidade, empresa têxtil Rhodia tornou-se sinônimo do que existia de mais “quente” para moda nos anos 1960 e 1970. Nos anos de 1980 a Rhodia resolveu montar um casarão que ficou conhecido como

A coleção Brazilian Look foi criada por um grupo de artistas nacionais que usaram temáticas nacionais para conceitualizar suas obras. Eram desenhos inspirados no grão do café, nas pedras de Ouro Preto (imagem 38), no futebol (imagem 39), no tropicalismo (imagem 40), seus coloridos e formas, assim como fauna e flora brasileiras (imagem 41).

Toda essa produção foi utilizada para o fomento e expansão da indústria têxtil nacional que dava seus primeiros passos para controlar um mercado estritamente estrangeiro. Contudo não só o mercado de têxteis se valia dos artistas para seus negócios.

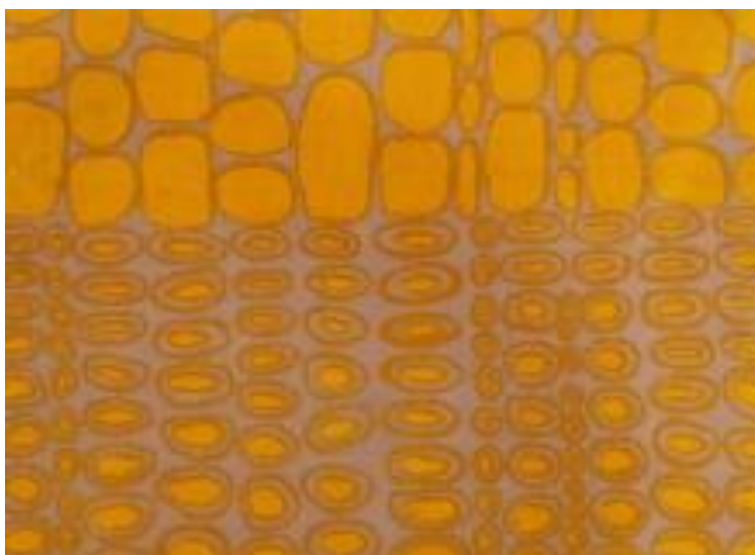


Imagem 38. Amostra do Padrão de tecido “Pedras” de Fayga Ostrower.

Casa Rhodia e situava-se na Avenida Brasil, em São Paulo. Na mansão ocorriam os eventos de moda badalados patrocinados pela empresa. A Casa Rhodia foi fechada nos anos de 1990 e colocada à venda.





Imagem 39. Lula Cardoso. 1966 | **Imagem 40.** Fernando Martins. 1968. | **Imagem 41.** Aldemir Martins. 1963

Produzia-se padrões de tecidos, capas de discos, capa de livros, ilustrações para cadernos, toda uma gama de objetos de *design* aliados à arte em favor da vida cotidiana. Além de Fayga (imagem 45), outros artistas como Maria Bonomi (imagem 42), Izabel Pons (imagem 43), Milton da Costa, Iberê Camargo, Burle Marx, , Nelson, Leirner, Carlos Vergara, Ivan Serpa, Lívio Abramo(imagem 44), Heitor dos Prazeres, etc. foram participantes das coleções de tecidos de artistas em parceria com a Rhodia.



Imagem 42. Maria Bonomi. 1962. | **Imagem 43.** Isabel Pons. 1965. | **Imagem 44.** Lívio Abramo. 1962.



Imagem 45. Estampa Fayga “Cafê” e vestido Denner²¹. Coleção Brazilian Look .1963/1964. Amostra de tecido café.

²¹ -Até o momento este é o único registro encontrado deste vestido.

2.3 A AÇÃO DA RHODIA NO BRASIL – OS DESFILES SHOWS E CRUZEIROS DA MODA NOS ANOS DE 1960

Em 1958, a Companhia Química Rhodia Brasileira, por intermédio de sua subsidiária Rhodiaceta, conseguiu a exclusividade de patentes para a fiação de fibras de poliéster no Brasil. A introdução no mercado brasileiro²² dos filamentos sintéticos para tecidos provocou uma “revolução no vestuário” (CARDOSO DE MELLO E NOVAIS, 2000).

Iniciava-se aqui a história de uma moda considerada 100% nacional, desde os materiais, concepção dos padrões de tecidos e *design* dos modelos. Lívio Rangan²³, gerente de publicidade, optou por fazer um *marketing* direcionado ao público consumidor final. É inaugurado no país uma onda de novos editoriais de moda em revistas, jornais, e desfiles que se tornaram objetos de desejo e marcos na moda brasileira.

Nos desfiles, eram amalgamados elementos da cultura nacional e artes, em geral. Era um espetáculo de arte, música, pinturas, etc. Esse esforço tinha como objetivo a associação da multinacional à “*criação de uma moda brasileira*” (DURAND, 1984). (imagem 46).

²²- Esse mercado é impulsionado pela crescente urbanização do país – é no final dos anos de 1950 que a maior parte da população passa a se concentrar nos centros urbanos, com a consequente transformação dos hábitos de consumo dessa população. A entrada das mulheres no mercado de trabalho, ampliando a renda familiar, também corrobora para o crescimento do mercado de roupas prontas. (BONADIO. 2009)

²³- Livio Rangan (1933 – 1984) – Italiano, chega ao Brasil em 1953. Atua como professor de latim e repórter do jornal *Fanfulla*. Contratado pela Rhodia como gerente de publicidade, atuou até 1970.



Imagem 46. Desfile Rhodia. 1963/1964

Até o final da década de 1950 eram raras as publicações de moda e variedades no Brasil. A produção e vinculação periódica em jornais e revistas de grande circulação de um volume de fotografias de moda em anúncios, editoriais e reportagens de cunho publicitário, foi uma das ações de propaganda da Rhodia, no Brasil. Outra ação foi a apresentação de desfiles espetaculares que conjugavam moda e apresentações musicais para a FENIT²⁴, Feira Nacional da Indústria Têxtil. Dava-se a encomenda de peças das coleções “Seleções Rhodia Moda” a costureiros nacionais e internacionais e de estampas para as peças da mesma coleção a artistas plásticos nacionais, visando agregar valor aos produtos e marca Rhodia, uma vez que esses produtos não eram comercializados. Para tal havia também um grupo de modelos que atuava somente para a Rhodia. (BONADIO, 2009). As revistas Joia, O Cruzeiro e Manchete foram os principais meios de propaganda das ações da Rhodia na moda brasileira. Era preciso criar um desejo imanente, conforme o pensamento de Roland Barthes:

Quando leio, numa revista de moda, que o acessório é primaveril, que esse tailleur (cuja fotografia me é apresentada) tem um ar jovem e descontraído, ou que neste ano o que está na moda é o azul, não posso deixar de dar a essas frases uma estrutura semântica: em todos os casos, sejam quais forem os meandros metafóricos do enunciado, trata-se de me impor uma relação de equivalência entre um conceito (primaveril, juventude, moda este ano) e uma forma (acessório, tailleur, azul), entre

²⁴- A feira é inaugurada em 1958, mas a Rhodia faz sua primeira participação apenas em 1963. Os desfiles da Rhodia, ao mesclarem desfile de moda e cenários espetaculares com a apresentação de musicais de renomados artistas brasileiros, como Nara Leão e Sérgio Mendes (1964), ou Caetano Veloso e Gilberto Gil (1968). Alavancavam a bilheteria da feira a partir de 1964. (BONADIO, 2005).

um significado e um significante. (ROLAND BARTHES, “Neste ano o azul está na moda”)

Entre 1960 e 1964, houve uma parceria entre a Rhodia com as revistas O Cruzeiro e Manchete. Por meio de reportagens, essas revistas cobriam as viagens de moda das coleções da Rhodia, cujo principal objetivo, como dito, era propagar a “qualidade internacional da moda produzida no Brasil.” Após esse período, as ações de moda da multinacional passaram a ser cobertas pelas revistas, Joia(abril) (imagem 47, 48, 49) e Claudia(Bloch):

Lançar uma linha de expressão brasileira, basicamente uma linha “café” capaz de influenciar a moda internacional, é uma tarefa árdua e custosa. De início, como divulgar essa brasileiríssima linha Café para torna-la conhecida na Europa, e depois do resto do mundo que, em matéria de modas, tem olhos constantemente voltados para o velho continente?

De fato, não haveria uma solução mais ousada e direta: apresentar uma coleção de linha café na capital da moda. Reunir o mundo da alta-costura, a alta-sociedade, o cinema, e a arte parisienses numa grande festa, durante a qual seriam desfilados pelos nossos manequins os modelos brasileiros. (O Cruzeiro, 1963)

A divulgação da “moda Café” no exterior incluía a realização de fotografias de moda, um desfile na *Maison de L’Amerique Latine*, em Paris e também no *Hotel L’Atlantique*, em Hamburgo, onde as manequins apresentaram 100 modelos com todos os detalhes da moda 1961 – do maiô ao vestido de gala, tudo confeccionado com tecidos e padrões artísticos nacionais.

Tudo começou quando diversos tons de verde dos grãos e das folhas do café, quando os tons de marrons dos cafés torrados, as gamas de vermelho do seu fruto maduro e o azul puro dos céus dos cafezais do Brasil, foram escolhidos como as cores da moda, pelos papas da elegância feminina em Paris.

Tudo isso juntou-se a fabulosa imaginação dos maiores pintores brasileiros no momento que criaram dentro dessa linha, os mais belos padrões para a excepcional qualidade dos tecidos produzidos No Brasil. (O Cruzeiro, 1960).

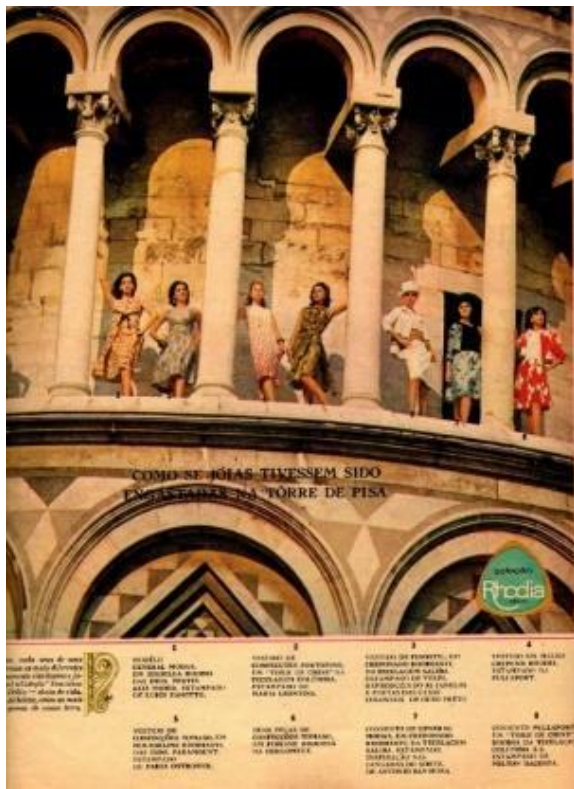


Imagem 47. Vestido 5, estampado Café de Fayga Ostrower. Amostra de tecido café.

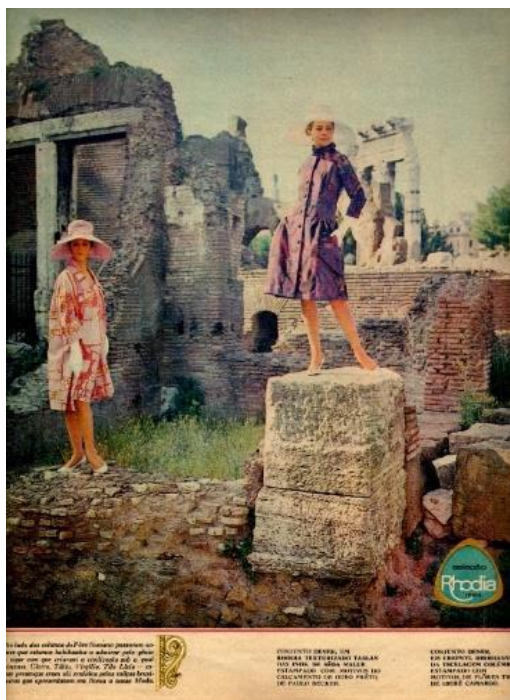


Imagem 48. Estampados de Iberê Camargo e Paulo Becker. | Imagem 49. Estampado “Manchas de Café” Ivan Serpa. E estampado geométrico de Alfredo Volpi.

Nas imagens 50 e 51 e 52 vê-se alguns padrões criados por Fayga que estavam em consonância com a demanda de produtos que intensificassem uma imagem nacional de prosperidade econômica tanto no Brasil, como no exterior.



Imagem 50. Padrão Café. Amostra de tecido.1950. IFO



Imagem 51. Estampa “Ramos”. Amostra de tecido, IFO.



Imagens 52. Estampa Raízes. Amostra de tecido. IFO.

A Coleção Café foi criada com estampas dos seguintes artistas plásticos, além de Fayga Ostrower: Aldemir Martins, Danilo di Prete, Heitor dos Prazeres, Milton da Costa, Maria Leontina, Lívio Abramo, Maria Bonomi, Renina Katz, Arnaldo Pedroso d' Horta. (BONADIO, 2009).

Os II e III “Cruzeiros de Moda” trazem os desfiles da “Coleção Rhodia na Moda”, na Argentina e nos Estados Unidos. A edição de 15 de setembro de 1962, destaca que além das criações de *Denner*, Guilherme Guimarães, Marcílio, Rui Sphor e José Nunes, foram encomendados modelos a *Oleg Cassini*(EUA), *Givenchy*, *Chanel*, *Pierre Cardin*, *Lanvin-Castillo*, *Jacques Heim*, *Nina Ricci*, *Phillip Venet* e *Gerard Pipart* (França). Essas criações foram denominadas “Seleção USA” e “Seleção Francesa”.

Após 1962, as coleções passaram a ter nomes que corroboravam com esse objetivo. Levar o nome do Brasil para o mundo. Sobre essa égide foram concebidas algumas coleções: “*Brazilian Nature*” (1962), “*Brazilian Look*” (1963), “*Brazilian Style*” (1964), “*Brazilian Primitive*” (1965), “*Brazilian Fashion Team* (1966) .

O objetivo das campanhas dessas coleções era divulgar a imagem de uma terra repleta de riquezas naturais, de natureza próspera e exuberante e esse conceito era marcado de várias maneiras durante toda a campanha. Para tal havia apoio institucional do Itamaty, por meio das

embaixadas internacionais, para que essa divulgação de prosperidade nacional fosse levada aos mais diversos países como: França, Itália, Líbano, Suíça, Estados Unidos, entre outros. A participação do embaixador Wladimir Murtinho²⁵ foi fundamental nesse processo.

A Coleção “Brazilian Look” foi fotografada na Itália, Portugal e Líbano. Divulgada na edição de 14/09/ 1963, da revista O Cruzeiro. Nela foram apresentados três modelos de costureiros internacionais, e trinta e cinco de costureiros brasileiros. Sendo Denner (10), Fernando José (1), Guilherme Guimarães (3), João Miranda (3), Jose Nunes (9), José Ronaldo (6), Marcílio Menezes (1) e Rui Sphor (2). O objetivo da campanha era a nova moda brasileira. (BONADIO. 2009).

Temas bem brasileiros, e como tudo o que é brasileiro bastante novos e cheios de vida, formaram um magnífico contraste com a grade de ferro, as estátuas, as gôndolas e as paredes de Veneza, Paula e Lucia vestem modelos que trazem em si a personalidade, as cores e as formas daquilo que o Brasil tem de mais autêntico. (O Cruzeiro, 1963).

As coleções e viagens recebiam patrocínio e apoio de diversas empresas do cenário nacional como: Panair Companhia Aérea, Varig, Instituto Brasileiro do Café, Air France, Cruzeiro Companhia Aérea, entre outras. Nas imagens 53, 54,55,56,57 e 58, teremos alguns exemplos da coleção lançada em Veneza, em 1963.

²⁵- Atuou como embaixador na Suíça e nesse período, década de 1950 e início de 1960, foi um articulador importante para a arte plástica brasileira na Europa. Como pude constatar nas correspondências trocadas com Fayga.



Imagem 53. Coleção Brazilian Look, Veneza.



Imagem 54. Coleção Brazilian Primitive

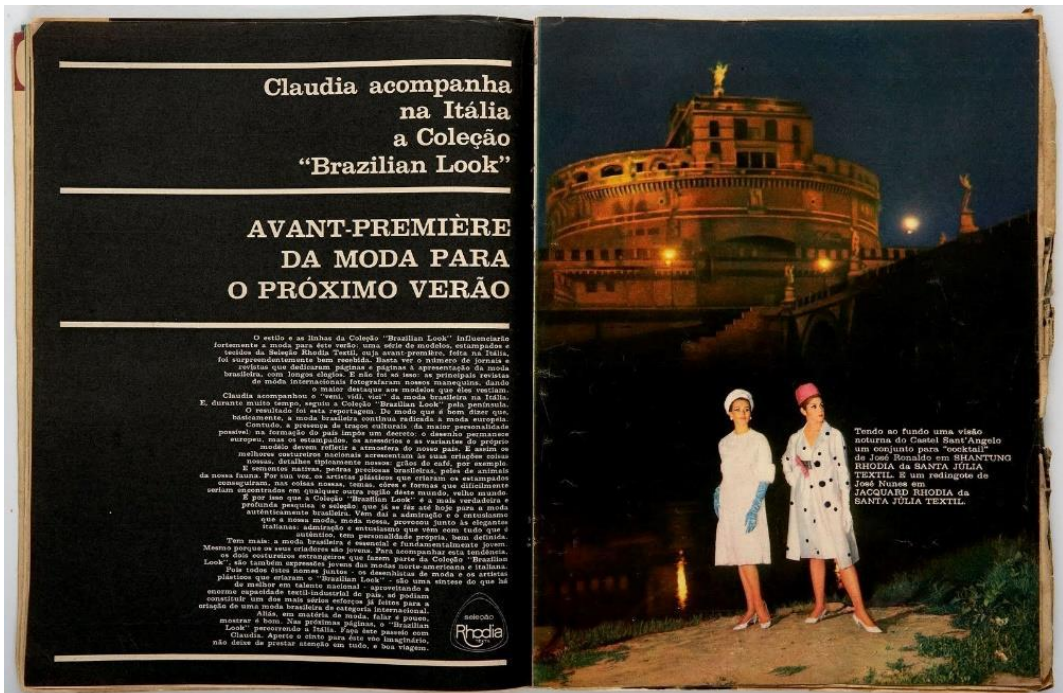


Imagem 55. Coleção Brazilian Look. Revista Manchete, 1963.



Imagem 56. Fonte: Revista Joia. Seleção USA.



Imagem 57. Coleção Brazilian Look.



Imagem 58. Editorial na Itália.

Aspectos ligados à raridade, e à excelência das peças das coleções foram os motivadores para a parceria da Rhodia com os artistas plásticos relevantes daquele momento. Através das criações desses artistas, essa moda era compreendida como uma obra de arte e tornava-se objeto de desejo. Motivos figurativos traziam o Cangaço, a natureza exuberante, a cidade de Ouro Preto, ou elementos das religiões afro-brasileiras (imagens 59 e 60). A estamparia abstrata procura fazer conexão com a brasilidade, como por exemplo, as manchas amarronzadas das manchas de café, ou no vestido estampado por Manabu Mabe (imagem 61), com a mancha azul

celeste que “*transporta para o tecido a beleza do céu tropical noturno.*” (legenda O Cruzeiro, 1963).



Imagem 59. Estampa Candoblé de Fayga Ostrower. Amostra de tecido. IFO



Imagem 60. Estampado Fayga “Macumba”. **Imagem 61.** Manabu Mabe.

Em comentário o articulista da Revista *Cruzeiro* reforça o interesse na identidade nacional.

Os estampados brasileiros caracterizam-se pelo forte acento local. Pelo fato de serem bem brasileiros é que conseguem ter categoria internacional. Aqui o frutapão e o cangaceiro do Nordeste contrastam maravilhosamente com as escadarias de Piazza de Spagna, em Roma. (O Cruzeiro, 14/09/1963).

Em 1966, por ocasião da Copa do Mundo, na Inglaterra, a Coleção *Brazilian Teem*, teve como tema o futebol. Durante o levantamento de dados, podendo-se afirmar que Fayga não participava mais do projeto “tecidos de artistas”²⁶ da Rhodia nesse momento.

2.4. A COLEÇÃO RHODIA NO MASP

A coleção da Rhodia que foi doada ao Masp, em 1972, conta atualmente com 79 peças que foram escolhidas por Pietro Maria Bardi (1900-1999), diretor fundador do museu. Contudo, há documentação na biblioteca do Masp que informa sobre uma exposição feita em 1971, que

²⁶- Estamos convencidos de que sua participação no projeto da Rhodia foi até o ano de 1964.

apresentou 150 peças. Foram realizados quatro desfiles dos “costureiros” Clodovil Hernandes (1937 – 2009), Ugo Castellana, Dener Pamplona (1937-1978) e Aparício Basílio da Silva (1936 – 1992), respectivamente nos dias 18, 19, 20 e 21 de novembro.

Bardi organizou em 1975 uma nova exposição com as peças da Rhodia. Não há uma lista completa das obras na documentação do Museu. Entretanto, há a cartas endereçadas a 12 artistas além de Fayga: Lula Cardoso Aires (1910-1987), Nelson Leiner, Alfredo Volpi (1896-1988), Carybé (1911-1997), Aldemir Martins (1922-2006), Hércules Barsoti (1914-2010) , Manabu Mabe (1924-1997), Alceu Pena (1915-1980), Maria Bonomi, Fernando Lemos, Carmelo Cruz, e António Maluf (1926-2005). Como a coleção chegou ao Museu sem maiores dados museológicos, um grande levantamento foi feito pelo MASP para a catalogação correta desses objetos que agora passam a ser acervo do Museu²⁷.

A concepção da Coleção Rhodia estava em consonância com os movimentos artísticos da época. Em 1960, era comum a experimentação de diversos suportes na arte, Fayga preferia chamar de matéria e não de suporte. Em 1956 o manifesto de Flavio de Carvalho (1899-1973) repensava o vestir. Hélio Oiticica (1937-1980) vestiu o objeto artístico com suas capas e Parangolés. Lygia Clark (1920-1988) criou obras para serem vestidas e sentidas. A Coleção aconteceu no ambiente da performance. As obras deveriam ser vestidas e expostas nos desfiles-espetáculo.

A Coleção do Masp é composta de obras muito heterogêneas e que expressam a estética das criações artísticas da época. Até então confinados a galerias e museus, na sua maioria, através dos desfiles-espetáculos, os artistas citados ganharam maior visibilidade. No caso de Fayga, ela já vinha há mais de dez anos fizera esse caminho de aproximação do público com seus padrões para tecidos na Interiores Modernos e Tecidos LTDA. A curadora da Exposição MASP, em 2015, afirma que:

²⁷- Como fonte de pesquisa foram consultados Catálogos, livros e artigos acadêmicos, sobre a coleção, inclusive a tese de doutorado de Patrícia Sant’Anna; revistas de moda e atualidades, sobretudo a revista Joia, O Cruzeiro e Claudia, que publicavam os editoriais das coleções Rhodia. Pesquisas foram feitas nos arquivos da Rhodia, atualmente Solvay, em Santo André, e acervos particulares do cenógrafo Cyro del Nero (1931-2010), do ex-funcionário da Rhodia e professor Carlos Mauro (1914-2013) e do estilista Ugo Castellano.

O expressionismo abstrato e a abstração lírica também foram integrantes das estampas da Coleção Rhodia. O termo abstração lírica refere-se a uma pintura em que se desenvolvem os aspectos formais mais intuitivos, em oposição às formas geométricas, compreendidas como mais racionais. Dessa maneira a abstração lírica é associada a impulsos expressionistas. Com uso prodigioso da cor e com os movimentos do expressionismo abstrato (action painting) e do tachismo. (SANT'ANNA. 2015).

Em 1960, uma série de artistas que caminhava pela abstração expressiva não geométricas e faziam estampas para a Coleção Brazilian Look, desfilada na VI Fenit. Dela fizeram parte, além de Fayga Ostrower: Manabu Mabe, Danilo di Prete, Iberê Camargo, Ivan Serpa e Antônio Bandeira,

As coleções seguiram com os movimentos artísticos (imagem 62), incluindo a Pop art, a arte digital e assim por diante. Entretanto, como dito, nesse momento Fayga Ostrower não participava mais ativamente do projeto.

A coleção do Masp, assim como outros acervos, demanda mais pesquisas para elucidar algumas lacunas ainda não preenchidas com exatidão sobre os estampados, assim como os paradeiros das tantas outras obras que não se encontram na coleção do Museu. Cyro del Nero resume muito bem o que foi esse movimento chamado “Coleções de Moda da Rhodia”:

“Toda uma geração aprendeu técnicas e a ciência de ser e vender, a surpresa foi para os artistas plásticos, a procura por seus desenhos para serem utilizados em estamperia e depois transformados em tecidos para vestidos. Era algo inédito na história das artes plásticas no Brasil, quando até então a venda não era de consumo público, mas para as paredes dos museus. Foi uma transformação social pelo consumo de moda” (CYRO DEL NERO 2002)



Imagem 62. Estampa de 1970

3. OS TECIDOS DE ARTE DE FAYGA OSTROWER - UM ACERVO A SER HABILITADO

“Tecidos de Arte”, assim foram denominados os tecidos concebidos com os padrões de Fayga Ostrower e de outros artistas plásticos nos anos de 1950 e 1960. Esse instrumento de divulgação da arte brasileira pelo mundo funcionou plenamente para ambos os campos envolvidos, a arte e o *design*.

Entretanto ainda encontramos a resistência de alguns estudiosos que minimizam essa produção, como mero fazer ou artesanato, e abandonam acervos, como o de Fayga Ostrower, sem que haja um estudo sério sobre essa produção artística, que tem se mostrado tão importante para o campo das artes nos anos em que se concretizaram.

Para Duchamp, no processo de criação o artista sai da intenção para a realização. Isso se dá por meio de processos subjetivos. Como fim desse processo teríamos o coeficiente artístico, que seria a mediação entre o que foi intenção no fazer e o que foi realização, ou seja, a obra em si. *“o coeficiente artístico pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpressão embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente.”* (DUCHAMP). Para este artista:

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isso torna-se mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredito final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos.” (DUCHAMP)

Fayga Ostrower colocou em diversas entrevistas que só considerava a obra acabada quando a via em “ação”. No caso das estampas de tecidos, ou no corpo do sujeito ou participando ativamente da arquitetura dos ambientes.

3.1. AS RELAÇÕES ENTRE ARTE E *DESIGN* NAS ESTAMPAS DE FAYGA OSTROWER:

As relações entre arte e design são os pontos principais desta monografia. Dessas relações nascem as reflexões sobre a criação de estampagem por Fayga Ostrower. São meios para que esse acervo seja devidamente valorizado como “tecidos de arte” que são. Merecendo assim estudos cuidadosos e salvaguarda de seus exemplares. Assim como uma historiografia que abarque as questões artísticas ali envolvidas.

Volta-se à Pedagogia da Bauhaus e seus valores, pois ela é a base para o entendimento das questões envolvidas nessa parceria entre arte e design.

Como colocado anteriormente, a criação de padrões para estampagem em tecidos feita por Fayga Ostrower, nos anos de 1950/60, relacionava-se diretamente com os conceitos de W. Gropius e sua pedagogia na Bauhaus. Segundo Gropius, “Boa *arquitetura deve refletir a vida da época. E isso exige conhecimento íntimo das questões biológicas, sociais, técnicas e artísticas.*”²⁸Fayga criou a partir desta questão quando se relacionava com a arquitetura modernista brasileira, os desejos e necessidades da sociedade naquele momento. Não era mais possível criar obras que falassem das questões de tempos passados e viver a sociedade industrial e modernista dos anos 50/60, no Brasil.

Na Bauhaus o futuro artesão e o futuro artista eram submetidos à mesma formação básica. Nessa base, o curso preparatório proporcionava aos alunos uma ampla experimentação sobre proporção, escala, ritmo, luz, sombra e cor. O objetivo nos seis meses de curso era “desenvolver um homem inteiro”, que pudesse integrar-se a “Era técnica” sem perder as nuances de artista. Um homem completo e funcional. As fábricas acessavam à Bauhaus em busca de trabalhadores experientes, para implementarem discussões com os professores e estudantes sobre as necessidades da indústria. Os estudos da óptica proporcionaram um uso cada vez mais racional sobre a cor e suas aplicações nos campos da arte e do *design*.

A Escola de Ulm, é colocada com herdeira da Bauhaus, pelo escritor Chico Homem de Melo²⁹ quando afirma:

A potência original do acontecimento Bauhaus, fruto direto dos paradoxos de que se constituiu na Alemanha de 1919, deu lugar a experiências que, não obstante suas qualidades parciais, trataram de firmar regras e normas ditas fundamentais para a obtenção de uma suposta sabedoria moderna. ... ao evento origina e multifacetado – a Bauhaus – seguiu-se uma sistematização – a Ulm – e, na ânsia de preservar sua potencialidade universalista, restringiram-se paradoxalmente os caminhos possíveis para a inovação através de prescrições formais contra qualquer ação que se afastasse de um denominador comum eleito como um modelo. MELO,

²⁸- IN: GROPIUS, W. **Bauhaus: Nova arquitetura**. Ed. Perspectiva: São Paulo, 1972. p.27.

²⁹ .- In: MELO, Chico Homem. O Design Gráfico Brasileiro: anos 60. CosacNaify. São Paulo. 2008

A expansão da arte construtiva pela América Latina, fundamentou a implantação da educação formal em design na América, primeiramente na Argentina e depois em São Paulo e Rio de Janeiro e essa arte construtiva e depois a arte concreta influenciou os passos criativos de Fayga fosse na estampagem de tecidos, nas gravuras, ou em suas peças de ourivesaria.

No período imediato ao fim da segunda Grande Guerra houve uma retomada das ideias da Bauhaus. Num primeiro momento as intenções foram dirigidas ao estabelecimento de uma escola que se responsabilizasse pela formação de cidadãos democratas, através de estudos em ciências sociais e políticas. Era “uma nova escola para uma nova humanidade” (LINDINGER, 1991).³⁰

Em 1947 foi feito contato com Max Bill e outros participantes da Bauhaus original. Foi através desse contato que se deu a primeira transformação nos princípios da escola. Passou de uma escola orientada pelas manifestações sociais e do indivíduo na sociedade, para o ensino do *design*. Foi em 1950 que a escola de Ulm, dirigida por Max Bill, começou a funcionar no prédio por ele projetado, a seu ver essa era a missão da escola:

Continuação da Bauhaus, esta escola inclui alguns novos departamentos de design que há 20 ou 30 anos não tinham assumido a importância que ora atingiram. O princípio que a tudo sustenta é a associação de um amplo, mas intenso treinamento técnico como uma segura educação geral em linhas modernas e racionais. Por esses meios, o empreendimento e o espírito construtivo da juventude pode ser infundido com um sentido próprio de responsabilidade social e a ela pode ser ensinado que o trabalho cooperativo em problemas do design contemporâneo é uma contribuição importante para a mais urgente tarefa do presente: humanizar a mecanização cada vez mais crescente da nossa civilização. (MAX BILL).³¹

Nesses preceitos, a valorização da arte é colocada como premissa fundamental aos processos de criação para o *design*. Ainda Bill, “enxergamos a arte como a mais alta forma de expressão na vida, e organizar a vida como obra de arte é o nosso maior esforço...” “queremos lutar com o feio com a ajuda do belo, do bom e do prático.”

³⁰ Lindinger em seu livro sobre a Escola de ULM. In: MELO, Chico Homem. O Design Gráfico Brasileiro: anos 60. CosacNaify. São Paulo. 2008. P. 259.

³¹ In: MELO, Chico Homem. O Design Gráfico Brasileiro: anos 60. CosacNaify. São Paulo. 2008.p. 264.

Esse foi o ato original da Escola de Ulm sob a batuta de Max Bill, um segundo momento sob a direção de Maldonado, transforma mais uma vez alguns dos conceitos da escola, mas sem tirar a sua importância para a arte e o *design* mundiais.

Essas mudanças foram principalmente na maneira do ensino de design e ocorreram somente no campo dos conteúdos anexados ao programa de ensino. Em 1962, a ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial, foi criada para ser a herdeira tropical da Bauhaus e de Ulm.

No Brasil, as origens do design remontam à chegada da família real no século XIX. Depois com a vinda da Missão Francesa ao Brasil, e a criação da Escola Imperial de Belas Artes. Desses fatos veio a gênese da história do nosso *design*. Ainda em 1816, a Academia Imperial de Belas Artes foi intitulada Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios e tinha como objetivo principal a constituição de um ensino artístico baseado nas atividades de oficina. A iniciativa francesa a partir de 1864, foi a de implantar as escolas de *Arts et Métiers*, somente com as escolas de artes e ofícios do século XX o ensino de artes e ofícios foram apartados. Eliseu Visconti se manifestou assim sobre a função do artista/artesão no cotidiano das relações sociais:

A arte decorativa é possuidora de um domínio inesgotável. São infinitas as combinações que delas podemos tirar. Este curso vem suprir falhas das nossas indústrias nascentes: a educação em arte. A arte decorativa encontra no elemento feminino brasileiro um vasto campo de atividade. Quem diz composição decorativa, dia arranjo. A decoração é sempre aplicável a uma determinada matéria, como seja: madeira, ferro, pedra, ourivesarias, tecidos, papéis pintados, cerâmicas, rendas, bordados em geral. Ornar, meus senhores, é interessar, tornar agradável não somente a figura humana, mas tudo que nos rodeia. (Apud Moraes, 1995:150).³²

A sequência dos acontecimentos neste campo visava sempre a mesma questão, como amalgamar projeto e forma /arte e design. Em 1946, Santa Rosa, com o Curso de Propaganda e artes gráficas na FGV, deu um passo decisivo para esta formação do artista múltiplo, funcional, com o foco nas necessidades humanas da sociedade em que estão inseridos. Em 1951, com a fundação do Instituto de Arte Contemporânea(IAC) no Museu de Arte de São Paulo, ganha novo fôlego a “*construção de um ideário autônomo para o design*” MELLO,2008.

³² In: MELO, Chico Homem. O Design Gráfico Brasileiro: anos 60. CosacNaify. São Paulo. 2008p. 256

O IAC, durou de 1951 a 1953. Foi conduzido por Ruchti, disseminou no Brasil as relações existentes entre o abstracionismo geométrico, fruto do Neoplasticismo de Van Doesburg e Piet Mondrian, inspirador formal da Bauhaus, e por fim reproduzindo o programa de Lászlo Moholy-Nagy em Chicago, na chamada Nova Bauhaus. Nessa ocasião estabeleceu-se o programa moderno de ensino de *design* no Brasil, assim como sua relação direta com o concretismo paulista que já tratado anteriormente.

Na década de 1950, no espírito desenvolvimentista nacional, a abstração geométrica estabelecia-se como vanguarda artística em contraponto com o velho modernismo nacionalista de linguagem internacional, e pretensamente universal. Ainda viria o Neocroncretismo como uma vertente mais “humanizada” do Concretismo paulista. O manifesto Neoconcreto, de 1959, inicia assim:

A expressão neoconcreta indica a tomada de posição em face da arte não figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exarcebação racionalista. O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro de uma linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade de atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão. (apud AMARAL, 1998:270-5)³³

Nos frutos de todas essas discussões do campo artístico tivemos as criações não só de Fayga Ostrower, mas de vários outros artistas engajados nesses pensamentos modernistas, concretos e neoconcretos. A criação das estampas em tecidos, por Fayga entre outros, assim como capas de discos, ilustrações, desfiles de moda, foram alguns desse frutos, incorporados ao apuro formal e conectados ao design sem desconectar da arte. Emergiu logo após em 1960 uma geração de artistas que retornou à figuração e adotou a arte Pop como referência. A cena cultural dos anos 1950 e 1960 era multifacetada e vasta como a arte e artistas desse período.

A comunicação é um dos quesitos a ser citado das relações entre arte e *design* e que Fayga usou com maestria na coleção Café, por exemplo. Sobre esta questão da comunicação pelo design escreve Paul Rand, pensador do *design*:

³³ In: MELO, Chico Homem. O Design Gráfico Brasileiro: anos 60. CosacNaify. São Paulo. 2008p. 258

*O design gráfico –
 que supre sempre necessidades estéticas,
 obedece às leis da forma
 e as exigências do espaço bidimensional:
 que fala na língua das semióticas, das letras sem serifa e da geometria;
 que abstrai, transforma e traduz,
 gira, dilata, repete, espelha,
 agrupa e reagrupa –
 não será bom
 se não tiver nada a dizer...*

Ainda segundo Rand, toda comunicação visual, persuasiva ou informativa, deve ser vista como uma incorporação de forma e função, com a integração entre o Belo e o útil, assim a separação entre forma e função, entre conceito e execução, não leva a criação de objetos de grande valor estético. Um sistema que não valoriza a estética, que faz uma separação do artista e seu produto, que fragmenta o trabalho do indivíduo, que cria por comitê e que faz “picadinho do processo criativo”, resulta num esfacelamento não só da obra, mas de seu criador. A comunicação estaria então interrompida por esse esfacelamento.

*O design gráfico –
 Que evoca simetrias de Vitruvius,
 A simetria dinâmica de Hambidge,
 A assimetria de Mondrian;
 Que tem uma boa Gestalt;
 Que é gerado pela instituição ou pelo comunicador,
 Pela invenção ou por um sistema de coordenadas –
 Não será bom
 Se não atuar*

Como instrumento

*A serviço da comunicação.*³⁴

3.2. O ACERVO E SEUS COMPONENTES ESTÉTICOS PARA O CAMPO DA ARTE:

Fayga Ostrower, foi uma artista de seu tempo. Engajada nas necessidades e demandas da sociedade em que atuou. Como dito essa atuação se deu em vários campos do conhecimento e da arte, como pintura, escultura, cerâmica, esmaltação, gravura. Suas pesquisas em arte, se davam em várias frentes simultaneamente, e levando a interação de uma técnica com outra, como se pode observar nas gravuras e aquarelas e estampagem de tecidos.

Fayga estava absorta em seus estudos que balizaram a passagem de suas obras do realismo social para formas abstratas e líricas. Mesmo abandonando o realismo, o lirismo estava lá, fosse através da cor, da força ou não força da linha, das transparências ou do ritmo dado à composição do espaço plástico.

Pensando e guiando-se por esses grandes ritmos no desenho, Fayga criava seu espaço gráfico. E não foi diferente nos padrões para estampagem de tecidos. Pode-se observar as obras que apresentam explicitamente esses ritmos na criação. Imagem 63, (1,2,3,4).

³⁴ In: RAND, Paul. Pensamentos sobre design. Martins Fontes. São Paulo:2015. P.9.





Imagem 63. Fonte: IFO. Ritmos. Fayga Ostrower. Linóleo. 1953.

Nesse conjunto de gravuras, tem-se as soluções estéticas que ela utilizará nas posteriores criações. Um estudo do espaço plástico e de como compô-lo, seja por linhas diagonais, transversais, formas ou cores. Fayga muitas vezes estruturou esse espaço pela sensibilidade das cores, alcançando tonalidades e transparências que nos remetem ao componente lírico nos seus desenhos. Essa preocupação com os ritmos no espaço plástico remete às experiências cubistas. Fayga afirmava ter sido impactada pelos processos cubistas, assim como por Cézanne, mas nunca se colocou como cubista.

No caso dos tecidos, ela restringia o número de cores usadas, pois um dos problemas a ser perseguido por ela, foi a não interferência do padrão (Imagem 64), no restante do ambiente que ele iria compor (imagem 65). Ou seja, sempre a preocupação com o espaço, fosse o espaço plástico matérico (tecido, papel, acetato, ...) ou o espaço onde a obra(tecido) se estabeleceria.

Os estudos seguiram perseguindo esse problema da estruturação do espaço em verticais, horizontais e diagonais, onde um grande ritmo definiria qual seria o motivo criado pela composição espacial. As cores entrariam como parte dessa construção, a depender da cor escolhida modos de percepção eram alterados. Fayga, como conhecedora da ciência das cores e seus resultados óticos, usava a cor com inteligência e sensibilidade na construção espacial de suas obras.



Imagem 64. Fonte: IFO. Ambiente Móveis Flama. Década de 1950. Cortina padrão Fayga Ostrower.



Imagem 65 Ambiente Móveis Flama. Poltrona Curva em tecido Gótico, Fayga Ostrower.

Mesmo com uma escolha restrita no número de cores utilizadas nas criações de padrões, esse fato não a impediu de criar obras com um componente lírico e racional simultaneamente. O equilíbrio vem do processo de criação onde Fayga dosa adequadamente razão e emoção em

suas obras. Esse fato acontece tanto nas gravuras, como nos padrões de estampados têxteis, como se pode ver nas imagens a partir do problema da cor (Imagens: 66,67,68,69)



Imagem 66. “Algas”. Amostra de tecido. IFO.



Imagem 67. “Ânforas”. Amostra de tecido. IFO



Imagem 68. “Muralhas”.



Imagem 69. “Riviera”.

Contudo é preciso esclarecer o uso do branco, a não cor, como cor ativa nas criações de Fayga. No caso o branco é pensado no equilíbrio do espaço compositivo, tanto nas gravuras como nos padrões de estampas para tecidos. Fato que leva a acreditar que sua criação artística era concebida simultaneamente por diversos suportes. Todas as matérias³⁵, como ela gostava

³⁵- Fayga preferia usar a palavra matéria como sinônimo de suporte.

de denominar, sob o mesmo processo de criação. Seguem algumas gravuras onde são aplicadas as soluções citadas anteriormente para os tecidos. Imagens: 70,71,72.



Imagem70. “Composição Abstrata” Gravura.1950. Estudo.

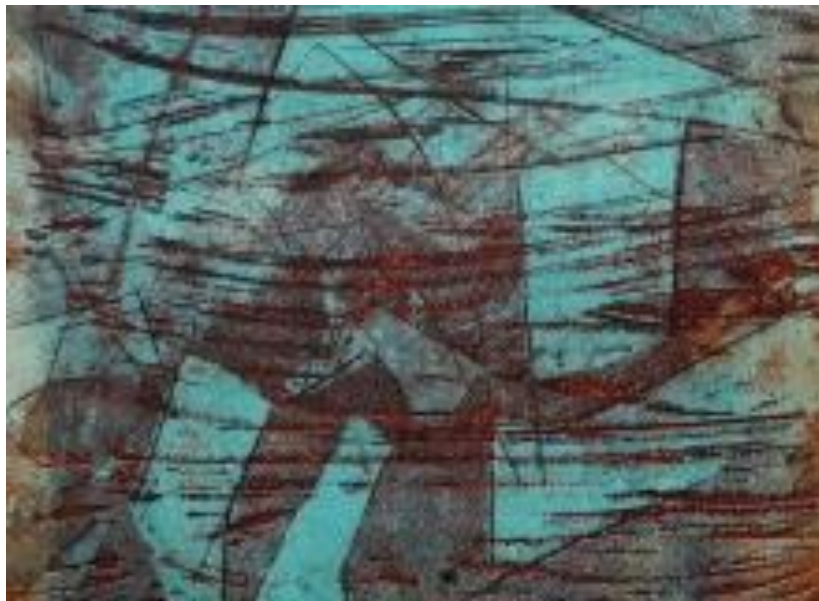


Imagem 71. Gravura em metal. 1958



Imagem 72. Gravura em metal, 1965.

O padrão de tecido, “Gótico” (Imagem 73), é um exemplo de como as pesquisas eram únicas e independentes da matéria usada para sua impressão. Nele revela-se a linha da gravura (Imagem 74), assim como o contraste claro/ escuro tão presente na gravura moderna, como as de Goeldi, por exemplo. A tensão pelas linhas horizontais e diagonais é outro ponto em comum.



Imagem 73. “Gótico” padrão para tecido.



Imagem 74. Gravura em metal. 1958

A exploração da transparência através do uso da cor no espaço, é um componente lírico presente nas estampas de tecidos assim como nas gravuras. Imagens 75, 76,77,78.



Imagem 75. Estudo para tecido. S/ nomenclatura.



Imagem 76. “Composição Abstrata” padrão para tecido.



Imagem 77. Xilogravura. 6701. 1967



Imagem 78. Gravura em metal. 1965.

Nas imagens acima observa-se que a linha da gravura foi levada ao tecido, a transparência do tecido foi levada à gravura. Essa ocorrência em várias de suas obras, seja no tecido, como na gravura, cria uma intercessão de uma técnica com a outra. Ainda que os padrões para estampagem de tecidos não estejam datados é possível situá-los pós 1960, uma vez que se relacionam com soluções gráficas de gravuras tratadas após 1960. Na década de 1960, Fayga Ostrower estava envolvida na criação lírica, ligada à soluções artísticas orientais de equilíbrio, cor, e o gestual. A aplicação dessas soluções é simultânea nos padrões de tecidos, tanto quanto nas gravuras e serigrafias, questão observada nas imagens 79,80,81 e 82.



Imagem 79. “Sayonara” padrão para tecido.



Imagem 80. "Sonata" padrão para tecidos.



Imagem 81. Xilogravura. 1961



Imagem 82. Serigrafia 741

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A criação de padrões para estampagem em tecidos, nos anos de 1952/67, não tinha merecido, até o momento, um estudo mais cuidadoso e aprofundado, para além de projetos pontuais que considerem sua singularidade para o campo da arte, no Brasil. Este assunto é um componente de ineditismo na presente pesquisa. Encontramos um entendimento vago e ineficaz dessa criação artística, mais voltado às questões do campo do *design* e algumas vezes da moda/cultura, sem aprofundamento da pesquisa no que se refere às questões artísticas envolvidas nessa produção que se concretizou com estreitas relações estéticas com a gravura realizada nos mesmos anos. Essas relações estiveram presentes nas produções artísticas, a partir da década de 1950. Ao abandonar a produção realista, figurativa e social, Fayga não se afasta da subjetividade nem do lirismo. Esses são componentes presentes em suas criações artísticas, ao contrário do que pensam alguns estudiosos que a colocam como uma artista puramente formal e ligada somente à Arte e Educação. Nos padrões para estampagem de tecidos, ainda na fase figurativa, encontrou nos mitos, crenças e questões nacionais, os motivos para sua criação, que foi usada a posteriori, na Coleção *Rhodia, Brazilian Look* (1963/1964), para a exaltação de uma identidade nacional, no exterior. Tecidos como “café”, “raízes”, “ramos”, “folhas”, “macumba”, “candomblé”, “sereias”, “maracatu”, “samba”, “ondas” “pedras”, foram criados sob essa vocação nacional.

Os “tecidos de arte”, de Fayga Ostrower, como dizia o amigo, Wladimir Murtinho, espraíram-se pelo mundo, em exposições exclusivamente de tecidos ou juntamente com as gravuras. Inúmeras casas de decoração da Suíça, França, Itália, EUA e Brasil, comercializaram a arte em tecidos de Fayga Ostrower. Nesse caso pode-se pensar que Wladimir Murtinho fez as vias de *marchand* para as obras de Fayga e de outros artistas nacionais, no exterior.

Eram os anos de 1950 e 1960 do século XX. O século do consumo, as décadas da sociedade do espetáculo. Até a crise econômica de 1968, essa sociedade do consumo absorve produtos sob a forma de espetáculos, como os desfiles da RHODIA, com tecidos de artistas

Todas as mudanças vividas desde a virada do século XIX para o século XX, como o progresso científico e técnico, assim como as mudanças de escala social, acesso à propriedade, o aumento da importância da educação, das boas maneiras, onde fazem parte também o bom gosto e a cultura, todos esses fatores concorreram para o esquema conhecido como produção,

distribuição e consumo. Não somente aplicável aos bens de consumo, mas também aos bens simbólicos. Esse esquema de produção/consumo da sociedade, gerou uma demanda de um novo tipo de artista, o artista múltiplo em sua atuação, e simultaneamente a necessidade por novos produtos modernos que estivessem em mais conformidade com os novos meios de vida e com os “desejos secretos” desse novo sujeito.

A pesquisa de Fayga em arte era concretizada em vários campos simultaneamente, levando à integração de uma técnica com a outra, como foi identificado nas gravuras, aquarelas e estampagem para tecidos. E nesse fazer simultâneo, a matéria em que se concretizaria a estampagem era somente uma opção a ser tomada ao final do processo de criação, ou seja, criava a estampa sem definir previamente seu destino de estampagem.

O início da criação dos padrões coincide com o desejo de Fayga em abandonar a figuração realista social. Esse processo aconteceu simultaneamente à polêmica que dominava a cena artística nacional, entre o realismo e o abstracionismo nas artes. A partir de 1948, com a politização do meio artístico, em decorrência da abertura política propiciada pela redemocratização do país após a queda do governo de Getúlio Vargas, contribui para o acalorado debate. *“Ao fazer estamparia, queria aplicar os conhecimentos da linha da gravura aos tecidos de arte ao mesmo tempo, através da produção industrial levar o bom gosto a um público maior.”* (OSTROWER, 1952)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1.LIVROS:

AMARAL, Aracy. **Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel. 2003.

_____. **Artes plásticas na semana de 22**. São Paulo: Editora Perspectiva. 1979.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. ARGAN, G.C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. Perspectiva: São Paulo, 1975

BRAGA, Rubem. **Os segredos todos de Djanira & outras crônicas sobre arte e artistas**. Org. André Seffrin. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BRAGA, João. **Reflexões sobre a Moda**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2006.

_____. **Um século de moda**. São Paulo: D’Livros Editora, 2013.

CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CORDEIRO, Waldemar. **“Ruptura”**. Correio paulistano, São Paulo, 11 jan. 1953. Supl. **PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE**. São Paulo. 1977.

GEIGER, Anna Bella. **Os Caminhos de Fayga**. Rio de Janeiro, 2006.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. Ed. Perspectiva. São Paulo: 1972.

MELO, Chico Homem de O **design brasileiro nos anos 60**. CosacNaify. São Paulo:2015.

PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

_____. **Arte e Revolução**, 1975, p.246

_____. **Acadêmicos e Modernos. Vol.3**. Org. Otília Arantes. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2004.

RAND, Paul. **Pensamentos sobre design**. Martins Fontes. São Paulo: 2015.

TÁVORA, Maria Luísa. **O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower**. Dissertação de Mestrado. PPGAV-Escola de Belas Artes. UFRJ, Rio de Janeiro.1990.

_____. **Experiência Moderna: Gravura no Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas - Fundação Getúlio Vargas -1946**. Anais CBHA. p.1608-1619.

VENÂNCIO. Paulo. **Marcel Duchamp**. Brasiliense.1986.

2.PALESTRAS:

OSTROWER. **Palestra no Paço Imperial**, 1988

OSTROWER. Fayga. **Ostrower: Gravura e Estamparia**, 1958

OSTROWER. **Arte é ação**, p.107-112

KRAKOWSKI, 2001, p.179

3.PERIÓDICOS:

Coleções de Moda da Rhodia, Cyro del Nero 2002

BONADIO. Maria Claudia. **A “revolução do vestuário”: publicidade de moda, nacionalismo e crescimento industrial no Brasil dos Anos 1960**. In: Revista BARTHES, Roland. “Neste ano o azul está na moda”. In: Bonadio, Revista Mosaico.v2, n.1.2009.

CARDOSO DE MELLO E NOVAIS, 2000. In: Bonadio, Revista Mosaico.v2, n.1.2009.

Eneida. Diário de Notícias, 19/06/1958. P. 08

JEAN, 1948. Correio da Manhã

JAIME MAURÍCIO. Correio da Manhã, 25/03/55.

LEVI, Lizetta. 1956. Correio da manhã.

Jornal da Manhã, 1954

OSTROWER. Jornal Folha da manhã.1953

Revista O Cruzeiro, 10/09/196, p. 136

Revista Cláudia. Coleção Brazilian Look

Revista O Cruzeiro, 29/10/1960

Revista O Cruzeiro, 14/09/1963

Krakowski, Revista Craft Horizons, set/out, 1958.

4.DOCUMENTOS:

Carta de Wladimir Murtinho para Fayga Ostrower - 19/08/1954

Carta de Fayga Ostrower para Wladimir Murtinho – NY- 22/7/1955.

Carte de Fayga Ostrower para Wladimir Murtinho - NY- 29/7/1955.

Carta Fayga Ostrower para Wladimir Murtinho – RJ- 13/11/1955.

5.INTERNET:

TENREIRO, Joaquim. In: Joaquim Tenreiro: o mestre da madeira. Coordenação Ricardo Sardenberg; apresentação Marcos Mendonça, Quirino Campofiorito, Janete Costa. São Paulo: Pinacoteca, 2000. acesso em: 12 de mar. 2018. Verbete da Enciclopédia.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10084/joaquim-tenreiro>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21454/decio-vieira>>. Acesso em: 11 de Mar. 2018.

http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressionismo/exp_alemao/kathekollwitz/index.html - acesso em fev.2018

www.pinterest.com – acesso em nov,dez/2017

www.memoria.bn.br – acesso em mar e abr/2018.

7.IMAGENS:

Acervo Instituto Fayga Ostrower, Rio de Janeiro.

Acervo MASP – *On line* – acessos em jan, fev, mar/2018.

www.memoria.bn.br – *On line* - acesso em abril de 2018.

Acervo do artista Décio Vieira, Rio de Janeiro.