

## FAYGA OSTROWER E A GRAVURA ABSTRATA NO BRASIL

*Maria Luísa Luz Távora\**

Tratar de Fayga Ostrower e de sua poética é pensar os múltiplos caminhos abertos por nossos artistas, contribuições relevantes para a arte abstrata no Brasil. Numa atitude pioneira, que nos remete aos anos 1950 do século passado, Fayga Ostrower conduziu a gravura ao primeiro plano na pesquisa artística que tinha lugar naqueles anos, no Rio de Janeiro. Ao se situar na abstração, buscando respostas às questões colocadas pela arte ao homem, a artista iniciou um projeto estético com o qual concretizou a renovação de nossa gravura artística.

Nosso estudo voltou-se para a obra gráfica de Fayga Ostrower<sup>1</sup>, numa abordagem que considerou vinte anos de sua produção, desde sua incursão na arte abstrata, de natureza sensível, o que aconteceu a partir de 1954. Trata-se de um período significativo de sua trajetória artística,

---

**Maria Luísa Luz Távora** é doutora em História Social pela UFRJ, com tese intitulada A gravura artística brasileira posta em questão: anos 1950/1960. É professora de História da Arte da Escola de Belas-Artes da UFRJ e diretora adjunta do Programa de Pós-graduação da mesma instituição. Organizou três edições de depoimentos sobre a gravura brasileira moderna e contemporânea (SESC/Rio de Janeiro), publicou diversos artigos em periódicos nacionais dedicados ao tema da gravura moderna brasileira e escreveu capítulos para três diferentes livros. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte e do Conselho Deliberativo da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes (Comitê de História, Teoria e Crítica da Arte);

<sup>1</sup> TÁVORA, Maria Luísa Luz, *O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower*, Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes/UFRJ: Rio de Janeiro, 1990, p. 326.

iniciada em 1946 e que se estendeu por mais de cinquenta anos, encerrada com seu falecimento em 2001. Importou-nos este recorte histórico, tanto pela exploração que a artista faz de técnicas tradicionais da gravura - metal e a xilogravura- renovando-as como meios expressivos, como para evidenciar o primado do lirismo que qualifica e dá destaque à sua obra, no vasto campo da abstração informal, entre nós. Aplicado a uma produção artística liberada dos procedimentos matemáticos e geométricos, este termo informal foi pioneiramente utilizado por Michel Tapié<sup>2</sup>. Fayga se insere portanto no campo definido pelas experiências desta abstração, privilegiando para suas formas uma estruturação de natureza sensível, envolvida numa crescente subjetividade.

Além de uma intensa atividade artística, que incluiu desenho, ilustração de poemas e de livros, criação de capas de disco e de padronagens de tecidos, projetos de murais e aquarela, Fayga revelou-se uma teórica da arte, compartilhando suas reflexões em vários livros publicados<sup>3</sup> e palestras realizadas no Brasil e no exterior. Esse duplo papel de artista e pensadora certamente conduziu Fayga Ostrower a uma posição especial no amplo campo das experiências artísticas no Brasil.

Todavia, sua obra não mereceu de nossos historiadores e críticos da arte uma análise cuidadosa, a fim de incorporar sua contribuição ao quadro geral da história arte no Brasil. Nos anos 1950/60, os críticos de arte mais ativos estavam profundamente engajados com a idéia de que a abstração só encontrava sua razão de ser em um

---

<sup>2</sup> O termo foi usado num comentário crítico sobre a obra de Camille Bryen. Michel Tapié foi também o crítico que, em março de 1951, apresentou a primeira exposição de conjunto da pintura informal, realizada em Paris, intitulada *Vehémenes Confrontées*. Dela participaram entre outros, Pollock, De Kooning, Riopelle, Mathieu, Wols, Bryen, Russel e Hartung.

<sup>3</sup> *Criatividade e Processos de criação* (1978); *Universos da Arte* (1983); *Acasos e criação artística* (1990) e *A sensibilidade e o intelecto* (1998).

tratamento formal vinculado à geometria. Amplamente fundamentada, esta posição contaminou os enunciados propostos por muitos para a arte informal - “arte não pensada”, “vale-tudo”, “abstracionismo ornamental” - levando seus defensores a equívocos no embate com obras que fugiam à estruturação geométrica do espaço, como é o caso da gravura de Fayga Ostrower.

A própria Fayga nos fala das dificuldades de furar o cerco da tendência geométrica, ao dizer:

“Por mais de uma década, a década de 1960, os nossos críticos usaram este tipo de argumento. Falando de arte só se referiam à arte concretista ou neoconcretista. Eu nem existia”<sup>4</sup> (o grifo é nosso).

A artista assumiu a defesa de seu trabalho, participando de debates onde tinha a oportunidade de teorizar as questões e os problemas plásticos que solucionava na via da abstração expressiva, embora o clima de rejeição a esta via partisse de muitas direções, mesmo do campo da gravura, conforme salienta:

“assim como Goeldi não admitia a abstração em 1953, os críticos também não admitiam o meu tipo de pesquisa. Para eles eu não existia estilisticamente. Isso foi muito mais difícil de eu aceitar do que a acusação de que meu trabalho tinha se tornado decorativo. Eu bem sabia que meu trabalho não tinha nada de decorativo”.<sup>5</sup>

Poucas análises críticas davam conta das questões que mobilizavam não só Fayga mas boa parte da segunda geração de artistas gravadores ligados aos núcleos de ensino da gravura, em atividade nos anos 1950/60, no Rio de

---

<sup>4</sup> OSTROWER, Fayga, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 de novembro de 1957.

<sup>5</sup> *Idem*.

Janeiro<sup>6</sup>. Por outro lado, aqueles que tinham olhos para a gravura, centravam seus comentários nas questões técnicas, reduzindo o mérito da obra ao refinamento e apuro no tratamento dos recursos que o meio oferecia. Chegou-se a tratar de um “movimento da gravura”, estabelecendo no referencial técnico a identidade deste movimento<sup>7</sup>. As pesquisas estéticas que ocupavam estes artistas não eram alvo de análise e a excelência técnica não seduzia o restante da crítica de arte, envolvida com o concretismo e o neoconcretismo.

Se quisermos contribuir para uma análise da modernidade brasileira, capaz de identificar como os postulados modernos emergem na produção local, faz-se necessário redimensionar as bases desta discussão.

A questão do abstracionismo no Brasil precisa ser problematizada a partir de outros ângulos de visão, propiciadores de uma discussão que retire a abstração informal dos limites a que foi confinada pela geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da arte abstrata de matriz construtiva.

Sem dúvida, uma “inesperada” subjetividade tomou conta de múltiplas abordagens artísticas nos anos 1960, embora numerosos textos críticos e estudos apontem para uma hegemônica convergência racionalista. Se no Rio de Janeiro, o neoconcretismo de matriz construtiva desdobrou-se numa impensável e experimental busca de subjetividade, ali também com a gravura artística, as intenções expressivas ganham centralidade, definindo-se um

---

<sup>6</sup> Iberê Camargo no Instituto Municipal de Belas Artes; Darel Valença e Adir Botelho na Escola Nacional de Belas Artes; Henrique Oswald e Orlando Dasilva no Liceu de Artes e Ofícios; Edith Behring, Anna Letycia e Rossine Perez no Ateliê Livre do MAM-Rio.

<sup>7</sup> Sobre o assunto ver TÁVORA, Maria Luísa Luz, “A gravura brasileira - anos 50/60- como um movimento: gênese de um mito”, *GÁVEA. Revista de História da Arte e Arquitetura*, nº 5, Rio de Janeiro, abril de 1988, pp 40-56.

envolvimento mais intenso e efetivo com o sujeito. É o caso da produção de muitos artistas-gravadores do Ateliê do MAM-Rio, a partir de 1959, assim como a situação de Fayga Ostrower.

O estranhamento em relação à pesquisa formal de Fayga pode ser explicado pela própria tradição da gravura entre nós. Paradoxalmente moderna, esta tradição era marcada por uma herança de figuração expressionista. A vocação da gravura, em especial a da xilogravura seria, para muitos, uma figuração dramática, tão bem conduzida por pioneiros como Oswald Goeldi. Afirmações, feitas nos anos 1950, tais como “o gravador não possui a experiência da cor”<sup>8</sup>, definem um limite para o campo da gravura, demais preso à tradição gráfica expressionista alemã ou ao campo do realismo social, que retirava preferencialmente dos contrastes do preto e do branco grande parte de sua força. A linguagem expressionista, próxima da órbita do questionamento social, confundia-se localmente com o conceito de modernismo.

Desde os anos 1930, a preocupação social marcara com intensidade as artes plásticas brasileiras. E na raiz da formação dos artistas que valorizavam esta via estava a influência das realizações dos expressionistas alemães, absorvida num sentido mais universal como em Segall e Goeldi ou com referências espaciais mais precisas, de cunho francamente nacional como em Portinari.

Nos anos 1940, quando inicia sua trajetória artística<sup>9</sup>, a obra de Fayga estava em consonância com essa temática

---

<sup>8</sup> GRASSMANN, Marcelo, *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, 12 de janeiro de 1958, p. 3.

<sup>9</sup> Em 1946, Fayga frequentava por seis meses o curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas oferecido pela Fundação Getúlio Vargas, a partir do qual toma a decisão de dedicar-se à arte, abandonando o cargo de secretária de uma multinacional. No curso foi aluna de Santa Rosa (ilustração) Carlos Oswald (gravura em metal), Axel Leskoscheck (xilogravura) e Annah Levy (História da Arte).

que acompanhou o florescimento da gravura artística no Brasil: as questões sociais, as questões do drama humano impregnavam as matrizes de onde se arrancavam com goivas e buris a miséria, a solidão, a dor e o sofrimento.

Todavia, as propostas ainda figurativas, realizadas por ela entre 1950 e 1953, de conteúdo social, revelavam uma crescente preocupação com os elementos constitutivos da obra, planos, linha e ritmos. As questões formais mobilizavam Fayga, convencida de que “não dava mais para fazer comentários estéticos sobre certos problemas”.<sup>10</sup>

Subjaz à declaração da artista a questão ligada à proposta moderna da especificidade dos meios e fins da arte. A autonomia da obra, galgada em diferentes planos desde os fins do séc. XIX, através dos movimentos artísticos das duas primeiras décadas do século passado, era enfrentada por Fayga como uma condição da criação artística. Attingir esta autonomia implicava afastar-se do código múltiplo que servira às artes plásticas, até então. E disso Fayga tinha muita clareza ao afirmar:

[...] “as formas, as linhas e quaisquer outros elementos usados na gravura não são lançados sem finalidade e ao acaso [...] mas estruturados de maneira a constituírem um todo, que vai formar o conteúdo da obra, como as palavras num discurso”.<sup>11</sup>

As experiências da arte moderna, em seu processo histórico de busca de autonomia da obra, findaram por gerar a arte abstrata, pois converteram a arte em fato do conhecimento: as formas visuais, possuindo código de existência próprio, proporcionam então o conhecimento

---

<sup>10</sup> OSTROWER, Depoimento ao “Projeto gravura no Brasil-anos 60”, Fundação Rio, Rio de Janeiro, 1986.

<sup>11</sup> OSTROWER, Fayga. In *Vida e obra - Fayga Ostroner*, Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 1971 (entrevista a Yara Tupinambá em 1958).

da realidade. Assim, o ato formativo subtende o conhecimento da realidade e da natureza. O conteúdo se fixa no seu próprio formar. Os elementos configuradores da obra, independentes do tema, assumem um caráter expressivo. Este seria o verdadeiro conteúdo da obra. No início do séc. XX, na Europa, o impacto da abstração foi vivido justamente em decorrência de uma comunicação que se estabelecia no nível plástico.

Neste nível, a gravura de Fayga ganha sua força numa intensa exploração da cor, contrariando o que Marcello Grassmann afirmara em 1957 sobre a inexperiência do gravador em relação a este meio. A artista, numa pesquisa incessante e apaixonada, chegou à construção de um espaço gravado que nascia colorido. Pelas mãos da artista, a gravura, para muitos ainda considerada técnica tradicional, potencializava-se enquanto campo experimental, afinando-se à moderna experimentação formal.

No seu caso, o encaminhamento à estética da abstração resulta da conjugação de um processo pessoal de pesquisa no qual referências significativas tiveram lugar, principalmente, por seu contato com obras expostas em novos espaços como os Museus de Arte Moderna e as Bienais de São Paulo. Autodidata, Fayga destaca duas referências de peso conjugadas em sua formação: de um lado, a obra da artista Käthe Kolwitz, cujas gravuras circulavam entre grupos de refugiados da guerra, no Rio de Janeiro.<sup>12</sup> Inserida no âmbito das propostas do expressionismo alemão, Käthe transitou habilmente pela gravura em metal, pela xilogravura e pela litogravura.

---

<sup>12</sup> Nascida em 1867 em Königsberg na Prússia, esta artista iniciou sua formação entre 1884/85, em Berlim. Quando o *Die Brücke* se organizou em 1905, ela já produzia gravura há 15 anos, tendo sido referência para esse grupo. Sensibilizada com o quadro de miséria que teve à sua frente, desenvolveu seu trabalho voltado para as lutas operárias, aludindo à exploração no Império alemão. Buscou sempre manter um compromisso histórico com o seu tempo.

Sua contribuição para Fayga estendeu-se para além das soluções formais. Dela, esta absorve o sentido da arte como um fazer cuja natureza criativa possibilita o enriquecimento humano. O sentido de emancipação do homem através da arte é o dado assimilado da estética expressionista que permanece em Fayga.

A outra referência para a arte de Fayga foi Paul Cézanne. O conhecimento do conjunto de sua obra em 1952, a partir do livro *Cézanne's Composition*, de Erle Loran, editado pela livraria Kosmos, permitiu-lhe abandonar a figuração a qual se dedicava. A gravadora revela a dimensão deste produtivo encontro:

“Ele me fez compreender não só o cubismo que dele resulta como este impasse a que eu havia chegado. Ele me deu uma solução e a solução não foi Cézanne, não foi nem o cubismo e sim foi a arte abstrata. E eu senti que tinha que ir para a arte abstrata.”<sup>13</sup>

Mais do que ninguém, Cézanne contribui para a compreensão da arte como forma de conhecimento experimentado em cada obra, a partir de uma consciência operadora. Sua pintura provocou uma conversão do olhar no homem moderno. Cézanne transcendeu a idéia de pintura como representação do mundo. Não abriu mão de estar sempre diante da Natureza mas buscou superar a proposta impressionista de busca da impressão. Imobilizar o instante, materializar o volátil estava aquém do seu interesse. Ele substitui ambas pela crença de que o real se restitui através da sensação. O real para este artista é a ordem, a estrutura primeira das coisas, o fenômeno mesmo sobre o qual o homem se ancora para construir ciência.

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

---

<sup>13</sup> OSTROWER, Fayga, Depoimento ao “Projeto gravura no Brasil- anos 60”, *Op. cit.*



“Cézanne é o verdadeiro descobridor do mundo natural na arte do Ocidente, e não do mundo racionalizado pela perspectiva, mas do mundo como experiência perturbadora, como ‘invenção genial’ da percepção.”<sup>14</sup>

Cézanne coloca esta percepção na sensação. A sensação visual é seu ponto de partida e a base sobre a qual se desenvolve o processo analítico de sua busca estrutural.

Durante boa parte de sua vida, o pintor dedicou-se incansavelmente à busca de uma ordem estrutural que equivalesse à tensão entre a profundidade através da qual percebemos a Natureza e a bidimensionalidade da tela. Com ele, a operação pictórica organiza, precisa e produz a sensação. A consciência se organiza a partir da experiência efetiva com o mundo. O corpo e o mundo são um campo de presença. Ou como Dufrenne afirma: “Ao falar de si a Natureza fala de mim.”<sup>15</sup>

No amadurecimento de sua fase abstrata, Fayga realiza composições que, por sua estrutura interna, vontade de ordem e atmosfera colorida evocam as lições do pintor francês. Uma das relevantes contribuições de Cézanne é a compreensão de que o desenho resulta da cor. A estrutura alcançada em seus quadros repousa sobre o tecido colorístico: a cor modulada a unificar o espaço pictórico.

Fayga Ostrower obtém em sua gravura esta relação com a cor. As diferentes matrizes que se justapõem ou se superpõem criam o ritmo do espaço gravado, fazendo-o vibrar. A cor é o elemento predominante na imagem gravada pela artista, a própria cor tinha se tornado, ela mesma, forma expressiva. A artista atinge uma outra estruturação do espaço em profundidade, explorando-a

---

<sup>14</sup> GULLAR, Ferreira, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*, São Paulo: Nobel, 1985, p. 78.

<sup>15</sup> DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1953, p. 76.

livremente. Embora este encaminhamento de seu trabalho resultasse de uma pesquisa pessoal, estimulada pelas lições de Cézanne, que a levaram ao campo da abstração de natureza sensível e intuitiva, tributária de Kandinsky, Fayga afinou-se ao contexto artístico brasileiro no qual as experiências com a arte abstrata se adensavam. No Brasil, ela fazia parte de um terceiro pólo destas experiências nos anos 1950, que incluíam a arte concretista de São Paulo e o neoconcretismo no Rio de Janeiro, ambos de matrizes construtivas.

Esta formulação da abstração, que no pós-guerra teve lugar também na Europa e nos Estados Unidos, constituiu-se para o historiador da arte Argan em uma busca de superação do ideal de conciliação da arte com a sociedade através da “busca de uma dimensão estética fora do conteudismo e do formalismo.”<sup>16</sup> Argan refere-se ao conteudismo como a arte defendida pela linha do realismo socialista. Nesta linha, a arte serve de veículo para o fortalecimento da luta de classes e instrumento de transformação social. Nesta concepção, a classe operária assume proeminência enquanto temática, não ultrapassando muitas vezes o nível de propaganda ideológica. Para este historiador, na Europa, a submissão da arte a conteúdos alheios à sua natureza redundou num fracasso. O mesmo, ainda segundo Argan, aconteceu com o formalismo praticado pelas correntes abstracionistas geométricas.

Tanto a linha do realismo socialista quanto à do formalismo exigiram do espectador o conhecimento de códigos específicos.

De um lado, a familiarização com a ideologia socialista e, do outro, o pronto conhecimento de leis matemáticas e das leis gestálticas da forma. Isto afastou a possibilidade de integração real da arte com as massas.

A saída para este impasse foi, para Argan, retornar à

---

<sup>16</sup> ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*, Valencia: Fernando Torres, 1983, v. 2, p. 633.

questão da arte como linguagem expressiva, possibilitando ao artista uma relação com a sociedade onde o individual assumisse a face de seu tempo histórico. Se para este estudioso, as vanguardas da abstração construtiva concebiam o espaço da arte como “entidade geométrica”, na abstração expressiva, ele se manifestaria como “dimensão da vida.”<sup>17</sup>

Diferentemente no Brasil, as tendências abstratas, de matriz construtiva e de natureza expressiva, foram contemporâneas. Apesar das divergências que se estabeleceram entre os grupos paulista e carioca, ambos nutriram um sistemática oposição ao conjunto da produção da abstração expressiva, tendência na qual se dava a pesquisa de Fayga Ostrower. Como afirmamos, argumentavam que este tipo de abstração fugia do rigor das composições, tornando-se “um vale-tudo” de soluções formais. Injustos e parciais, os seguidores das matrizes construtivas anulavam a possibilidade de convivência estética com os artistas da abstração sensível e expressiva, seus contemporâneos. Como observou Edith Behring, artista informal, “eles (os concretistas) seriam os autênticos artistas abstracionistas e nós, meros fazedores de formas decorativas.”<sup>18</sup> Os limites desta postura são visíveis quando se pensa o quão heterogêneas foram as pesquisas e a produção no campo da arte abstrata, no Brasil.

Paradoxalmente a este estado de coisas, o trabalho de Fayga rapidamente recebeu o reconhecimento em âmbito nacional e internacional. Em 1954, sua gravura abstrata foi selecionada pela *Guilde Internationale*, sediada na Suíça para ser editada para seus associados espalhados pelo

---

<sup>17</sup> ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e crítica da arte*, Lisboa: Estampa, 1988, p. 74.

<sup>18</sup> BEHRING, Edith. In COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella, *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 166.

mundo, sendo ainda contemplada com Isenção de Júri no *Salão de Arte Moderna* de 1956; no ano anterior, fora prêmio de aquisição da *III Bienal de São Paulo*.

As premiações sucederam-se até que, em 1957, foi laureada com o Grande Prêmio Nacional de Gravura da *IV Bienal de São Paulo*. O conjunto premiado era de obras gravadas no metal. A abstração informal penetrava na corrente sanguínea do campo artístico, em suas instâncias de celebração e legitimação, a despeito de não ser acompanhada, muitas vezes, por uma crítica voltada para o sentido e as questões trabalhadas por seus artistas.<sup>19</sup>

Um ano depois, em 1958, Fayga recebeu o Grande Prêmio de Gravura da *Bienal de Veneza* com um conjunto de doze xilogravuras [Fig. 1]. Tratava-se da maior distinção que um artista brasileiro recebia no exterior, até então. Importa lembrar que a representação brasileira para esta Bienal constituía-se de uma retrospectiva de Segall e de obras de quatro artistas-gravadores brasileiros, incluindo, além de Fayga, Lívio Abramo, Marcelo Grassmann e Oswaldo Goeldi.

Lourival Gomes Machado, comissário brasileiro junto à Bienal, escreveu um artigo, “História de um prêmio”,

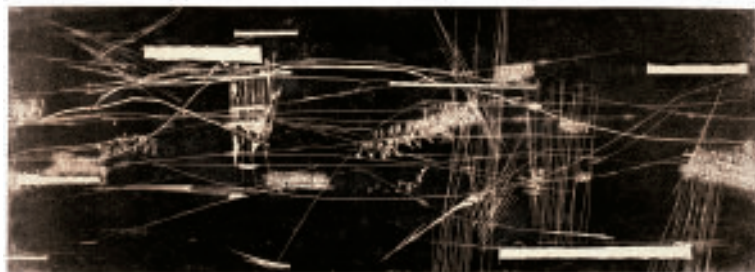


Fig. 1 - Xilogravura sobre papel, 1958 - 50 x 30 cm - Bienal de Veneza.

---

<sup>19</sup> A Bienal premiou ainda Arthur Luiz Piza, em 1959; Isabel Pons, em 1961; Roberto De Lamônica, em 1963 e Maria Bonomi, em 1965, artistas gravadores envolvidos com a arte informal.

texto crítico atravessado pela referência aos problemas enfrentados por Fayga: [...] “vencendo o prêmio, Fayga Ostrower serviu não só ao Brasil, mas à própria causa das competições artísticas internacionais, pois ofereceu rara - senão única - ocasião de deixar bem patente, como pelas linhas tortas da política da arte, das táticas do júri, dos exclusivismos de preferências estéticas e das competições nacionalistas, é possível escrever-se o direito líquido e certo de uma grande artista. Sua vitória só se deve ao poder comunicativo da criação autêntica”.<sup>20</sup>

Ombreada aos pioneiros que faziam parte da representação, o prêmio da Bienal para ela “foi uma loucura”. Como alguém, cujo caminho é trilhado na mais estrita fidelidade à “necessidade interior”, Fayga completa o comentário com muita simplicidade:

“Ganhar um prêmio [...] realmente é uma afirmação muito grande. Agora [...] não ajuda em nada a resolver os problemas artísticos. Você recomeça com os mesmos problemas[...].”<sup>21</sup>

Nas obras premiadas tanto na Bienal de São Paulo quanto na de Veneza, são evidentes os problemas artísticos que Fayga enfrentava. Desde os primeiros momentos de sua pesquisa na abstração ela se encaminhara na busca de um equilíbrio entre noções e sensações. A artista quer “saber” o espaço sem todavia violar com esquemas simplificados a vitalidade através da qual este se manifesta.

Nos trabalhos da Bienal paulista, a articulação das formas define duas grandes áreas, nas quais a cor, por vezes comedida e baixa, caminha da saturação a articula-

---

<sup>20</sup> VALLADARES, Lourival, “História de um prêmio”, *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, 30 de Agosto de 1958.

<sup>21</sup> OSTROWER, Fayga. Depoimento gravado prestado à autora em 26 de setembro de 1989, Rio de Janeiro.

ções tonais que absorvem luz, findando por romper com sua vibração um certo silêncio. O ritmo é criado pelo avanço e recuo das grandes formas. Incisões e grafismos inter-vêm, complementando o movimento visual. Há uma busca de equilíbrio de certos espaços, a cor se estende numa profundidade. Fayga lançava mão de estruturas assimétricas, mais dinâmicas, fazendo reverberar em sua gravura o mestre Cézanne.

No conjunto das obras da Bienal de Veneza, a xilogravura, como outra possibilidade imaginativa permitiu à Fayga composições nas quais a cor assumiu gradativamente a centralidade em sua pesquisa espacial:

“O espaço me fascinava. Procurava compreendê-lo melhor. Procurava, nas imagens que me vinham, articular certas relações, estabelecer certos tipos de equilíbrio espacial. Usar linhas e intervalos, superfícies e intervalos.”<sup>22</sup>

Uma certa atmosfera oriental que emana das imagens “fayguianas”, apontada em muitos textos críticos, resulta de sua preocupação com os intervalos. Há vazios dinâmicos em sua gravura. Na pintura chinesa, mediada por uma concepção organicista do Universo, conjugam-se os termos da relação cósmica: a Terra, o orgânico (o Yin), o Céu, o inorgânico (o Yang) que, numa combinação cíclica, constituem o domínio do Pleno. Neste sistema, é outorgada ao Vazio uma posição privilegiada, pois nele estaria a energia primeira. A ele é devido o funcionamento do Yin-Yang. Daí ser considerado “o lugar funcional onde se opera a transformação.”<sup>23</sup> A existência do Vazio nessa relação cósmica impede que orgânico e inorgânico se polarizem, o que criaria um domínio estático, mas animem o Univer-

---

<sup>22</sup> OSTROWER, Fayga. *Catálogo exposição retrospectiva de Fayga Ostrower: 1944-1983*, Museu Nacional de Belas Artes: Rio de Janeiro, outubro de 1983.

<sup>23</sup> CHENG, François, “Vide et plein”, *Le langage pictural chinois*, Paris: Seuil, 1979, p. 7.

so, assegurando-lhe eficácia e unidade. Dentro deste Universo, o homem reúne em si os dois termos possuindo também o Vazio, identificado ao silêncio, latência e lugar dinâmico.

O artista chinês converte plasticamente esta relação ao jogo de cheio-vazio, mantendo uma certa fidelidade à proporção que a filosofia taoísta ensina estar contida no universo: a Terra representa um terço e o Céu dois terços da totalidade cósmica.

François Cheng, profundo conhecedor deste assunto, traduz-nos os significados desta filosofia:

“Pelo vazio, o coração do Homem pode tornar-se a regra ou espelho de si mesmo e do mundo, pois possuindo o Vazio e se identificando ao Vazio Original, o Homem se encontra na fonte das imagens e das formas. Ele capta o ritmo do Espaço e do Tempo: ele governa a lei da transformação.”<sup>24</sup>

Volviendo-se para o seu coração, não estaria o artista oriental atendendo à “necessidade interior” da qual nos fala Kandinsky?

Observando as gravuras premiadas de Fayga, encontramos intervalos irregulares, descontínuos, como sopros vitais. Grandes superfícies apaziguadas por cores baixas testemunham a transmutação das formas. Não há oposições rígidas, as formas e os traços são mediados por um vazio, cúmplice para a plenitude da forma. Este expande os traços, provocando os ecos da incisão.

Há uma precisão no corte. O toque na madeira resulta de uma intervenção mágica, não admite hesitações. Uma silenciosa harmonia.

A retomada da gravura em madeira constitui-se em um outro caminho de imaginação. Gravar em madeira ou

---

<sup>24</sup> *Idem*, p. 34.

em metal leva a raciocínios diferentes, pois são ações que derivam do que Gaston Bachelard chama de “vontades matéricas diferentes.”<sup>25</sup> Para o filósofo francês, a emergência das imagens poéticas fundamenta-se na imaginação material que, longe de ser contemplativa, convida o artista a uma ação transformadora, a uma profundidade que ultrapassa os dados aparentes que a visão pode captar. Na configuração final, o resultado estético incorpora a história da relação do artista, da sua vontade com a vontade da matéria.

Estimulados pelas idéias de Bachelard, trazemos a questão do acaso, assunto polêmico ao se tratar da sobrevivência da abstração informal, nos anos 1950/60, aqui no Brasil. Não seriam os acasos um aceno da matéria à imaginação do artista? Fayga afirma que no trabalho com a gravura se dá uma destruição para uma posterior construção. “O que custa destruir mais um acaso?”<sup>26</sup> indaga a artista. Ele está na obra no momento da emergência da imagem, sendo “destruído” na medida que a artista lhe empresta uma estrutura e consistência plástica.

A liberdade na articulação das formas, em Fayga, pode parecer arbitrária só em aparência, pois na realidade responde a uma vontade de ordenação. Todavia, a vocação das formas por ela usadas é dissimular a ordenação, explicitando-a à sensibilidade do espectador. Fundidas num todo, elas compõem a “construction cachée” (construção escondida, reclusa) de que trata Kandinsky, que supõe rigor e precisão, exprimindo-se por uma matemática de números irregulares.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Sobre o assunto ver do filósofo *A água e os sonhos*, São Paulo: Martins Fontes, 1989, pp. 1-20.

<sup>26</sup> OSTROWER, Fayga, *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, Rio de Janeiro 08 de Dezembro de 1957, p. 3.

<sup>27</sup> KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art*, Paris: Denöel, 1966, p. 165.



Nas obras da Bienal de Veneza, a direção horizontal é dominante. As formas deslizam de margem a margem, criando um movimento de ir e vir, da esquerda para a direita. As superposições dessas formas expandem o movimento em profundidade. A apreensão do espaço se dá nesta ambigüidade, num jogo de opacidades e transparências.

Daí em diante, Fayga vai dirigir-se cada vez mais para as soluções de espaços gravados nos quais a cor em transparência protagoniza os ritmos e equilíbrios buscados. Consideramos o *Políptico do Itamaraty*, realizado em 1968,<sup>28</sup> um dos momentos mais felizes da trajetória artística de Fayga, onde testemunhamos a exemplar síntese de sua poética, o lirismo, a musicalidade, contribuição valiosa da artista para a definição de tendências na arte informal no Brasil [Figs. 2, 3 e 4].

A partir de 1965, seu trabalho abriu-se numa linha de crescente lirismo revelado pela luminosidade das cores. Se observamos retrospectivamente suas gravuras, mesmo aquelas ainda figurativas, verificamos a presença de uma dimensão lírica. Todavia, esta dimensão revelou-se aprofundada a partir de uma dramática experiência com sua saúde, a qual levou-a a pensar concretamente na possibilidade de morrer. A superação da doença fez Fayga proceder à reordenação de prioridades afetivas, a ter em conta o essencial, vivência que iria comparecer em sua

---

<sup>28</sup> Trabalho realizado em nove meses e meio, sendo sete meses para determinar a composição e dois meses e meio para a impressão da tiragem final. Encomenda do Embaixador Wladimir Coutinho para compor uma das salas do Palácio dos Arcos, em Brasília. Outra cópia foi oferecida pelo governo brasileiro à ONU, em 1970, por ocasião seu do 25º aniversário. É constituído de sete xilogravuras em cores de 80 cm de altura e 35 de largura, comportando uma área de 80 cm de altura por 2,45 m de largura. Incluindo as margens de cada prancha, o conjunto perfaz 1,04m x 2,80m. Impressas em papel de arroz, foram feitas 39 matrizes de madeira para as diversas cores, ou seja, Fayga realizou 1200 impressões individuais, excluindo provas de trabalho e de estado.

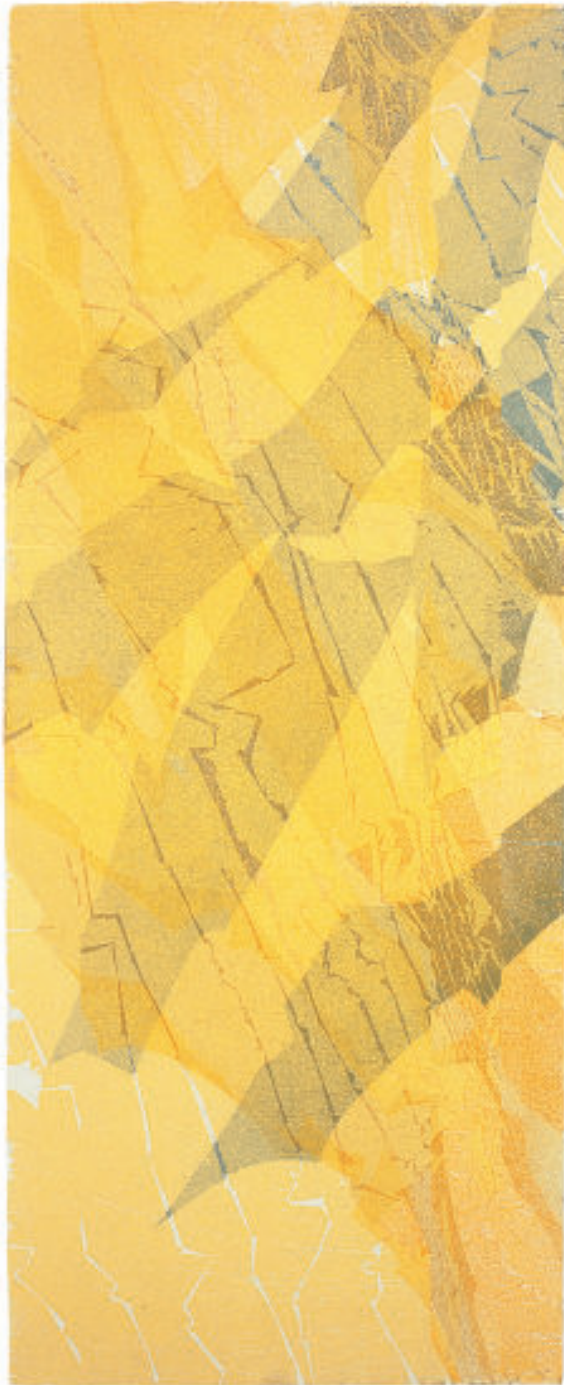
<sup>29</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris:Gallimard, 1945, p. 239.



*Fig. 2 - Xilografura sobre papel, 1968 - 80 x 35 cm*



*Fig. 3 - Xilografura sobre papel, 1968 - 80 x 35 cm*



*Fig. 4 - Xilogramura sobre papel, 1968 - 80 × 35 cm*

arte: ela reaprende a delicadeza e a leveza das cores com o sofrimento do corpo. Conforme Merleau-Ponty: “Retomando assim o contato com o corpo e com o mundo, é nós mesmos que vamos encontrar.”<sup>29</sup>

E Fayga falou-nos da importância deste episódio para sua arte, ao surpreender-se com a luminosidade das cores em sua gravura:

“Eu me dei conta de que estava procurando uma forma de beleza e talvez eu tivesse medo de dizer isto aos vinte e cinco anos. Tinha medo de ser chamada de romântica ou sei lá o quê, sentimental... mas eu já tinha quarenta e três anos. Acabou este mundo, eu me disse, estou vivendo de novo e eu quero é a beleza. Uma beleza, não sei qual, mas uma beleza... a beleza.”<sup>30</sup>

Este sentimento que se apoderou de Fayga está condensado de forma primorosa no *Políptico do Itamaraty*. Foi inédita a utilização da xilogravura em escala monumental. O painel torna-se um ambiente. As pranchas estão dispostas numa dominante vertical. A altura se converte em busca de transcendência, de uma espiritualidade. Trata-se da corporificação do essencial e para Fayga, que afirmava que “só se formulam imagens de espaços vivos,”<sup>31</sup> tal possibilidade era muito significativa.

As imagens criadas pela artista, através das transparências, constituem-se num verdadeiro surto de lirismo. Encobrem e dissimulam uma estruturação formal, na qual a musicalidade é a fonte de toda a movimentação do espaço gravado. Certas formas de uma prancha ressoam noutra área, integrando o conjunto; há soltura e fluidez. As filigranas obtidas com tons alaranjados percorrem o painel, funcionando como fragmentos de uma linha melódi-

---

<sup>30</sup> OSTROWER, Fayga. Em depoimento citado à autora, 1989.

<sup>31</sup> OSTROWER, Fayga, “Construção do olhar”. In NOVAES, Adauto, *O olhar*, São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 175.

ca, a atar o conjunto de formas que se cruzam em diagonais. Como numa poesia lírica, as imagens suscitam visões que vão surgindo e se desfazendo como fumaça no jogo da imaginação.

Ao buscar a quase imaterialidade, a cor-forma torna-se um acidente neste espaço em contínua metamorfose. A transparência responde com eficácia ao desejo de transcendência. Mesmo utilizando cores quentes, a artista imprime ao painel uma leveza desconcertante. As suaves transições de cor vão se dando como “um incêndio numa folha de papel de seda.” Ao crítico Walmir Ayala, autor desta imagem poética, não ocorreu imaginar nada mais leve que “um fogo consumindo o quase imaterial.”<sup>32</sup>

Para Gaston Bachelard, a chama é “verticalidade habitada” e por isto “ilustra todas as transcendências.” Para o filósofo, o fogo só alcança o seu ser através de um processo no qual se desembaraça de toda a materialidade. O ser do fogo é a luz. Em Fayga, as formas fluidas, tal como a chama, constroem imagens que se afirmam na imaterialidade. Como a chama, sua gravura é verticalidade habitada.

Nesta gramática, a imagem que a artista obtém faz-nos penetrar no movimento-tempo interior à obra, ao solicitar de nós um constante buscar de estruturas que se fazem-desfazem-refazem à semelhança do ciclo vital.

Podemos afirmar que nesta singular construção espacial emerge a poesia e o lirismo na gravura de Fayga. Abandonamo-nos às imagens que vão surgindo e desaparecendo, possibilitadas por essa complicada e sensível engenharia das matrizes coloridas. A ordem temporal criada pela artista é transformada por nossa percepção que a re-

---

<sup>32</sup> AYALA, Walmir, *Catálogo 10º Resumo de Arte*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1972.

cria. A artista subordina a justeza à expressão, daí o clima de poesia revelado por sua gravura. Todo aquele movimento que as formas transparentes criam tem que ser vivido pelo espectador. É impossível permanecer indiferente tal é a mestria de provocação. Através de uma engenharia lírica se estabelece uma aliança dos sentidos e do espírito. Fayga tece laços muito suaves entre razão e sentimento.

Fayga penetrou no território da arte abstrata, desenvolvendo sua gravura através de uma visão lírica do mundo. A nosso ver, ela atualiza o caminho esboçado por Kandinsky, para quem a verdadeira arte nasce de uma "necessidade interior" e se comunica a nós pela totalidade dos sentidos. Num processo muito peculiar de trabalho, a artista chama um a um os elementos formais para participarem do mundo de emoção que ela cria para o espectador.

Sua gravura condensa o sentido da revelação de uma experiência de vida.

Finalmente podemos afirmar que a abstração lírica de Fayga alarga a compreensão das possibilidades da arte como um saber sensível, emprestando musicalidade à arte informal produzida no Brasil. Seu trabalho constitui um caminho para a abstração expressiva, entre nós. Debruçar-se sobre sua arte leva-nos a compreender todo este processo. Todavia, a análise e a compreensão de seu projeto estético não possibilita ainda solucionar e responder a questão que permanece: Por que, naqueles anos, não podíamos ser informais?