

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CLAUDIA BOTELHO

**FAYGA OSTROWER:
QUANDO A ARTE TOCA A TEORIA E A TEORIA TOCA A ARTE**

VITÓRIA
2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

CLAUDIA BOTELHO

**FAYGA OSTROWER:
QUANDO A ARTE TOCA A TEORIA E A TEORIA TOCA A ARTE.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Mestrado em Artes, do Programa de Pós-graduação em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial de mestre em Artes, na linha de pesquisa em Teoria e História da Arte, com estudos em História, Teoria e Crítica da Arte. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA
2016

A Teresa, Eriane e Moacir, meus alicerces.

A Cícero, minha nova razão de existir.

AGRADECIMENTOS

A Almerinda da Silva Lopes, pela orientação persistente, dedicada e segura, que foi essencial neste percurso.

A minha mãe, minha irmã, meu cunhado e a todos familiares por todo apoio e afeto.

A meu marido e a meu filho, por todo amor que estamos construindo juntos.

A amigos, em especial, Beatriz, Iris e Mariana pelo companheirismo, pelas conversas e pelo incentivo.

A todos os professores e funcionários do PPGA que, direta ou indiretamente, contribuíram para esta jornada.

A, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira e Gaspar Leal Paz e por terem aceitado ser parte da banca examinadora.

A Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo, pela concessão da licença afastamento para a realização dos estudos.

À CAPES, pela concessão da bolsa.

RESUMO

Esta dissertação apresenta o trabalho de Fayga Ostrower como artista e teórica, buscando conhecer o sua produção gráfica abstrata e aproximando disso sua visão a respeito da arte. Dessa forma, o texto tem como objetivo investigar as possíveis relações ou contradições que possam existir entre suas atividades de artista e de teórica. Fayga Ostrower desenvolve sua obra plástica pela vertente da Arte Abstrata Informal/Lírica, pautada na construção formal do espaço guiada pela subjetividade e unindo sentimento e razão. Seu trabalho colabora para a consolidação do modernismo na arte brasileira e suas reflexões abarcam a compreensão das formas artísticas, os processos de criação e a divulgação da arte. A artista se dedica à análise crítica e formal do objeto artístico, embasando-se pelas teorias da percepção- Gestalt. O conjunto de sua obra, plástica e teórica aponta para as preocupações com a linguagem visual e para a sua apreciação, buscando compreender os conteúdos concretos e vivenciais da produção da arte.

Palavras chaves: Gravura, Abstração Informal/Lírica, Linguagem visual, Gestalt.

ABSTRACT

This dissertation presents the work of Fayga Ostrower as an artist and theoretician, seeking to know his abstract graphic production and approaching his vision about art. Has is to investigate the possible relations or contradictions that may exist between their artist and theoretical activities. Fayga Ostrower develops his art by Shed Abstract Art Informal / lyrical, based on the formal construction of the space guided by subjectivity, uniting feeling and reason. His work contributes to the consolidation of modernism in Brazilian art. His reflections cover the understanding of art forms, the processes of creation and dissemination of art. The artist is dedicated to criticism and formal analysis of the artistic object and can provide input to the theories of Gestalt perception. The body of his work, plastic and theoretical points to concerns about the visual language and its appreciation, seeking to understand the concrete and experiential content of the art production.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01- Fayga Ostrower. *Crianças do morro*, 1947. Água-forte em preto sobre papel. 19,5 x 14,8 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower. Disponível em: <http://faygaostrower.org.br/component/phocagallery/1D%C3%A9cada%2040/detail/14-criancas-do-morro?tmpl=component&Itemid=>. Acesso em 05 de janeiro de 2016.
..... 20
- Figura 02- Fayga Ostrower. *Lavadeiras*, 1948. Água-forte e água-tinta em preto sobre o papel 12,5 x 11,7 cm. Fonte: <http://faygaostrower.org.br/component/phocagallery/1D%C3%A9cada%2040/detail/27lavadeiras?tmpl=component&Itemid=0>. Acesso em 05 de janeiro de 2016.
..... 22
- Figura 03- Fayga Ostrower. *Álbum 10 Gravuras*, 1956. Água-tinta e ponta-seca em preto, 25 x 38 cm. Fonte: Catálogo da Exposição “Fayga Ostrower: retrospectiva-gravuras 1950-1995”. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995.
..... 30
- Figura 04- Fayga Ostrower. *Álbum 10 Gravuras*, 1956. Água-tinta, água-forte e ponta-seca em cores, 25 x 30 cm. Fonte: Catálogo da Exposição “Fayga Ostrower: retrospectiva-gravuras 1950-1995”. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995..... 31
- Figura 05- Fayga Ostrower. *Álbum de 10 gravuras*, 1956. Água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 30 x 24,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. Disponível em: <http://faygaostrower.org.br/acervo/apresentacao>. Acesso: 30 out de 2015..... 33
- Figura 06- Fayga Ostrower. *Sem título*, 1969. Politépico instalado no Itamaraty, Brasília (DF). 7 xilogravuras em cores e papel arroz, 80x 35 cm. Fonte: Catálogo da Exposição “Fayga Ostrower: retrospectiva-gravuras 1950-1995”. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995..... 38
- Figura 07: Fayga Ostrower. *Aurora*, 1974. Serigrafia a cores sobre papel Scholler-Turm, 45,0 x 30,5 cm. Fonte: Catálogo da Exposição “Fayga Ostrower: retrospectiva-

gravuras 1950-1995". Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995.....	44
Figura 08: Fayga Ostrower. <i>Dia</i> , 1974. Serigrafia a cores sobre papel Scholler Turm, 45,0 x 30,5 cm. Disponível em http://faygaostrower.org.br/search.php?tagid=5 . Acesso 06 de dezembro de 2015.....	48
Figura 09: Fayga Ostrower. <i>Tarde</i> , 1974. Serigrafia a cores sobre papel Scholler-Turm, 45,0 x 30,5 cm. Disponível em http://faygaostrower.org.br/search.php?tagid=5 . Acesso 06 de dezembro.....	50
Figura 10: Fayga Ostrower. <i>Noite</i> , 1974. Serigrafia a cores sobre papel Scholler-Turm, 45,0 x 30,5 cm. Disponível em http://faygaostrower.org.br/search.php?tagid=5 . Acesso 06 de dezembro de 2015.....	52
Figura 11: Fayga Ostrower. <i>8309</i> , 1983. Litografia em cores, 61 X 80 cm. Disponível em http://faygaostrower.org.br/search.php?tagid=5 . Acesso 06 de dezembro de 2015.....	54
Figura 12: Fayga Ostrower. <i>Sem título</i> , 1992. Água-tinta em preto sobre papel, 32,0 x 49,5 cm. Disponível em http://faygaostrower.org.br/search.php?tagid=5 . Acesso 06 de dezembro de 2015.....	57
Figura 13: Fayga Ostrower. <i>8003</i> , 1980. Litografia a cores sobre papel, 60,5 x 40,5 cm. Disponível em http://faygaostrower.org.br/search.php?tagid=5 . Acesso 06 de dezembro de 2015.....	85
Figura 14: Fayga Ostrower. <i>7003</i> . 1970. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 38,9x 60 cm. Disponível em http://faygaostrower.org.br/search.php?tagid=5 . Acesso 06 de dezembro de 2015.....	88
Figura 15: Fayga Ostrower. <i>6812</i> . 1968. Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 60,0 x 39,5 cm. Disponível em http://faygaostrower.org.br/search.php?tagid=5 . Acesso 06 de dezembro de 2015.....	94

Figura 16: Fayga Ostrower. 5401. 1954. Água-tinta e ponta seca em cores sobre papel Rives, 25 x 30 cm. Disponível em http://faygaostrower.org.br/search.php?tagid=5 . Acesso 06 de dezembro de 2015	95
Figura 17: Fayga Ostrower. 5738. 1957. Xilogravura a cores sobre papel de arroz 36,0 x 44,5 cm. Esta obra é cópia do exemplar que participou da XXIX Bienal de Veneza. Fonte: http://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras/category/1-gravuras?start=150 . Acesso em 13 de janeiro de 2016.....	101
Figura 18: Fayga Ostrower. 8003. 1980. Litografia a cores sobre papel 60,5 x 40,5 cm. Fonte: http://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras/category/1-gravuras?start=150 . Acesso em 13 de janeiro de 2016.....	108
Figura 19: Fayga Ostrower. 9302. 1993. Água-tinta e água-forte a cores sobre papel Fabriano, 49,2 x 29,5 cm. Fonte: http://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras/category/1-gravuras?start=150 . Acesso em 13 de janeiro de 2016.....	110

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. QUANDO A ARTE TOCA A TEORIA?	16
1.1- INÍCIO DA PRODUÇÃO GRÁFICA DE FAYGA OSTROWER	16
1.2- A ABSTRAÇÃO NO TRABALHO DE FAYGA OSTROWER	24
2. QUANDO A TEORIA TOCA A ARTE?	60
2.1- ESTUDO, REFLEXÃO E ENSINO DA ARTE.	60
2.2- APRESENTAÇÃO DE SUAS TEORIAS:	64
2.3-TEORIA DA LINGUAGEM ARTÍSTICA	76
3. COMO A ARTE TOCA A TEORIA?	83
3.1- SUBJETIVIDADE	83
3.2- INTUIÇÃO	92
3.3 - ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO	98
3.4- INTENCIONALIDADE	105
3.5 RELAÇÕES ENTRE OS CONCEITOS	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	119

INTRODUÇÃO

O intuito desta dissertação é apresentar a trajetória de Fayga Ostrower como artista e teórica, buscando conhecer o seu trabalho gráfico abstrato, bem como conhecer a visão sobre sua poética, aproximando essa visão das reflexões propostas pela própria artista a respeito da arte. Suas reflexões abarcam a compreensão das formas artísticas, os processos de criação e a divulgação da arte. O conjunto de sua obra, plástica e teórica aponta para as preocupações com a linguagem visual e sua apreciação.

As produções plásticas e teóricas de Ostrower nos instigam a alguns questionamentos que, dentro deste trabalho, procuramos se não responder, pelo menos refletir sobre os mesmos. Torna-se, portanto, nosso objetivo investigar as possíveis relações ou contradições que possam existir entre suas atividades de artista e teórica.

As indagações que geraram este trabalho são as seguintes: Teve a obra gráfica influência sobre a obra literária? E as reflexões teóricas influenciaram a produção gráfica posterior? De que maneira? Quando, na trajetória da artista, podemos observar a teoria dialogar com a prática? E, ainda, em que aspectos se apresentam as aproximações do seu trabalho plástico com a produção literária?

Compreender o trabalho da artista exige que, anteriormente, conheçamos um pouco de sua vida, buscando relacionar essa trajetória à de sua arte.

Fayga Perla recebeu o sobrenome Ostrower depois de seu casamento com Heinz Ostrower. Nasceu em Lodz, na Polônia, em 1920, e mudou-se para a Alemanha, em 1921, local onde morou até 1933. Nesse último ano, Fayga e sua família saíram da Alemanha, amedrontados pelas condições a que os imigrantes judeus eram sujeitados pelo nazismo alemão. Partiram para a Bélgica, onde permaneceram ilegais, aguardando a liberação dos vistos para o Brasil. Essa tensão, ligada ao medo da perseguição nazista, comum a refugiados, marcou as lembranças de

Fayga Ostrower, assim como ficaram em sua memória as primeiras impressões que teve ao chegar ao nosso país ao desembarcar no Rio de Janeiro, em 1934¹.

No Brasil, Fayga Ostrower desenvolveu sua carreira como artista, educadora e teórica. A carreira artística foi iniciada em meados da década de 1940 com gravuras figurativas de cunho expressionista.

Nos primeiros anos de 1950, Ostrower atualizou sua linguagem dando início às gravuras abstratas pela vertente do Informalismo. Pelo desenvolvimento da poética gráfica abstrata informal/lírica, a artista participou da consolidação da Arte Moderna no Brasil. Fayga Ostrower foi pioneira na gravura abstrata brasileira. Seu trabalho teve legítima colaboração para a história da arte no país, contribuindo com a atualização da produção artística nacional.

Também nos anos de 1950, além da produção plástica, Fayga deu início ao seu trabalho de ensino. A partir de 1954, começou lecionar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro sobre Teoria da composição - estrutura espacial e expressão na arte- incluindo análise de estilos, teoria da Gestalt e teorias da percepção. Desenvolveu essa atividade por 16 anos e realizou, nesses mesmos anos, palestras e participou de congressos dentro e fora do país.

Entre sua atuação como educadora da arte destacam-se os cursos que ministrou em diferentes instituições de ensino incluindo universidades brasileiras, associações não governamentais e universidades estrangeiras. Esses ensinamentos também se estenderam ao setor privado como, por exemplo, no curso de “Princípios da Arte e Comunicação Visual” ministrado para um grupo de operários da Gráfica Primor S/A, em 1969. Essa foi uma das experiências mais significativas da artista, e que a levou a publicar um dos seus livros, anos mais tarde.

Outras experiências de ensino também levaram à publicação de novos livros, isso principalmente entre as décadas de 1970 a 1990. Em 1975, ministrou o curso de “Criatividade e Criação” na Sociedade de Psicanálise do Rio de Janeiro, que originou seu primeiro livro com o título “Criatividade e Processos de Criação”, em 1978.

¹ OSTROWER, Noni (Apres.). FAYGA OSTROWER e o circuito de arte da Região Sul Fluminense. Barra Mansa: Galeria de Arte Fundação CSN e Museu de Arte Moderna de Resende, 2011. Catálogo de exposição, s/p.

No campo das artes plásticas, durante essas últimas décadas Ostrower deu continuidade a suas pesquisas plásticas ampliando as experimentações na gravura para além da xilogravura e da gravura em metal, incluindo litografia e serigrafia. No mesmo período, intensificou sua participação, em palestras e apresentações, sobre as questões teóricas da arte. Nesses anos reuniu suas experiências em diferentes livros, publicando em seguida os títulos: “Universos da Arte”, em 1983; “Acasos e Criação Artística”, em 1992 e “A Sensibilidade do Intelecto”, em 1998.

A produção de gravuras abstratas foi realizada até o fim de sua vida, em 2001, incluindo em alguns momentos a produção de aquarelas, que também eram de abstração lírica.

Os embasamentos teóricos para a investigação das questões apresentadas acima são os estudos destinados à vida e à obra da artista, ao contexto histórico e cultural (no qual produziu seus trabalhos) e à análise das obras. Esse estudo ajuda na revisão da história da arte, percebendo a atuação das diferentes manifestações da abstração no processo de atualização da produção artística deste país.

A compreensão do trabalho de Ostrower nos remete à investigação do contexto histórico e artístico que abrigou sua produção. Foi necessário entendermos a concepção da arte como linguagem no período da Arte Moderna, suas transformações e as diferenças entre os dois gêneros de abstrações que se deram.

Quanto ao contexto histórico- artístico, buscamos conhecer a produção da Abstração Pós- Guerra e da consolidação do modernismo na arte brasileira. Consultando fontes de história da arte mundial e do Brasil e orientando-nos em especial com os textos dos teóricos: Giulio C. Argan; Dora Vallier; Almerinda da Silva Lopes; Vassily Kandinsky; Roberto Pontual; Walter Zanini; Maria Luiza Luz Távora; Maria Alice Milliet; Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger; entre outros.

Para as análises das obras artísticas recorreremos aos livros do artista e teórico Kandinsky, “Do Espiritual na Arte” e “Linha e Ponto sobre o plano”, que nos ajudaram a compreender a Linguagem visual na arte abstrata da vertente informal e lírica. Além disso, foram realizados recorrentes estudos sobre a “Teoria da Gestalt”, consultando os títulos: “Arte e Percepção” de Rudolf Arnheim; “Sintaxe da Linguagem Visual” de Donis A. Donis e “Gestalt do Objeto” de João Gomes Filho.

Para a compreensão da arte como linguagem autônoma e as análises do trabalho gráfico da artista, revisitamos os livros publicados pela mesma, já citados anteriormente. Neles Ostrower buscou refletir sobre a conceituação dos elementos da gramática visual e a compreensão das obras de arte de diferentes épocas.

Quanto ao conhecimento da produção abstrata da artista o obtivemos por meio de levantamento de sua fortuna crítica em catálogos de exposições, jornais, textos não publicados ou que acompanhavam suas exposições². Recorremos principalmente aqui àqueles trabalhos que pertencem ao Museu Nacional de Belas Artes e ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Entre os estudos realizados sobre a artista os que mais se destacam são os trabalhos da historiadora da arte Maria Luiza Luz Távora e do artista e curador Carlos Martins.

Os diversos artigos e a dissertação de mestrado da autora Maria Távora foram imprescindíveis aos nossos estudos. A teórica aborda questões que envolvem as análises estético-formais do trabalho de Ostrower, além de investigar os desdobramentos críticos e políticos da inserção da obra gráfica da artista no meio artístico brasileiro. Os textos de Távora serviram para embasar nossa pesquisa, auxiliando na reflexão de questões que se colocavam à nossa investigação. Esses trabalhos nos deram uma visão ampliada da produção plástica de Ostrower e a partir dela conseguimos analisar as principais relações entre a obra gráfica e teórica da artista. O livro “Fayga Ostrower” organizado por Carlos Martins foi consultado em busca de referências históricas e críticas alusivas a algumas fases do desenvolvimento do trabalho da artista.

Para analisarmos o desenvolvimento do trabalho de Ostrower procuramos dividir o texto aqui apresentado da seguinte maneira: No primeiro capítulo, se coloca a questão “Quando a arte toca a teoria?”; no segundo capítulo: “Quando a teoria toca a arte?” e no último: “Como a arte toca a teoria e a teoria toca a arte?”.

O primeiro capítulo busca investigar o trabalho plástico da autora. Esse estudo foi feito porque os trabalhos realizados mostram as principais questões formais e compositivas que Ostrower relacionou em seus livros e, também, para defender a

² Esses materiais estão disponíveis em bibliotecas e arquivos das principais instituições museológicas em que Ostrower expôs.

Abstração Informal/ Lírica que utilizava. Por conta disso, é necessário apresentar o contexto histórico e artístico do período de desenvolvimento do seu trabalho abstrato.

No segundo capítulo, buscamos percorrer o caminho de suas criações teóricas, compreendendo sua trajetória como autora e professora, analisando sinteticamente suas teorias e refletindo sobre as ideias que publicou. Pelo título “Quando a teoria toca a arte?” nos guiamos na investigação das ideias defendidas pela artista e as relações que estabelece com a obra plástica.

Quanto o terceiro e último capítulo, refletimos sobre seus escritos e sua produção plástica, a fim de realizar uma leitura comparativa entre obras de diferentes épocas e os seus textos e inferir sobre as aproximações e as diferenças em relação aos períodos de criação artística (obras plásticas antigas e as obras contemporâneas à escrita) e aos momentos quando escreve. A partir dessa comparação compreendemos esse duplo papel de Fayga Ostrower, percebendo a importância de cada uma das partes na sua consolidada carreira de artista e autora de trabalhos teóricos.

1. QUANDO A ARTE TOCA A TEORIA?

1.1. INÍCIO DA PRODUÇÃO GRÁFICA DE FAYGA OSTROWER

A artista europeia radicada no Rio de Janeiro, Fayga Ostrower, iniciou sua carreira artística em meados da década de 1940, tendo, desde o princípio, a linguagem gráfica como seu principal meio de comunicação e expressão. O gosto pela arte já existia desde a sua infância, quando a artista guardou em suas lembranças os desenhos que fez na longa viagem que a trouxe para o Brasil aos seus 14 anos³.

Apesar das adversidades econômicas e culturais que teve nos primeiros anos de vida no nosso país, a jovem Fayga Ostrower não conseguiu se afastar, por definitivo, do anseio de se comunicar pela linguagem artística. Assim que pôde, ainda na juventude, começou a frequentar cursos livres de arte, como o de Desenho de Observação, que realizou na Sociedade Brasileira de Belas Artes, no Rio de Janeiro⁴.

Nesse período, Ostrower ainda trabalhava como secretária do presidente de uma empresa multinacional. Além de sua eficiência profissional, o fato de saber diferentes idiomas (alemão, inglês e português) contribuiu para chegar a um dos mais prestigiados cargos na empresa. Entretanto, a bem sucedida carreira de secretária não serviu para fazê-la desistir de sua vocação para a arte. Mesmo necessitando do salário de secretária, teve coragem de renunciar à remuneração para se dedicar ao aprendizado das Artes Gráficas.

Enquanto trabalhava na empresa, seu primeiro contato com a gravura foi por meio de livros e, em seguida, com a aproximação do artista gravador Axl Leskoschek

³ As condições de vida que encontrou no Brasil não foram as melhores. A família continuou enfrentando por bom tempo dificuldades de sobrevivência, e Fayga teria que morar em áreas mais distantes do centro da cidade, com condições precárias de urbanização e enfrentando longos trajetos para chegar ao trabalho. Por essa razão, Fayga Ostrower precisou ir trabalhar logo, ainda da adolescência, e não pôde dar continuidade aos seus estudos básicos. Contudo, tornou-se uma das artistas mais intelectuais de sua geração, pois sempre se interessou por livros e pelo conhecimento. Todas as barreiras impostas pela vida, não foram suficientes para proibir o crescimento pessoal e artístico da mesma.

⁴ OSTROWER, 2011. Catálogo de exposição, s/p.

(austríaco), que lhe antecipou algumas lições sobre a gravura. Ainda enquanto desempenhava as funções de secretária na citada empresa, viu em um jornal que seria ofertado um curso de Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas (FGV), em 1947, e decidiu sair do emprego para se matricular e poder frequentá-lo.

Esse curso foi organizado pelo artista e professor Tomás Santa Rosa, que ensinava desenho e cenografia. Além dele, o curso tinha como professores alguns experientes artistas estrangeiros, também fugitivos das guerras, como Axl Leskoschek, professor de xilogravura, Hanna Levy, professora de história da arte, e Carlos Oswald, que ensinava gravura em metal. Leskoschek era um experiente gravador, além disso, trouxe para o Brasil o que já conhecia da Arte Moderna. Hanna Levy introduziu conhecimentos sobre estilos e períodos artísticos. Carlos Oswald era um dos nomes mais respeitados da gravura no Brasil.

Foi na Fundação Getúlio Vargas que Fayga Ostrower entrou em contato com estilos, períodos, artistas e obras, pela primeira vez. Em contato com esses professores e com muita dedicação, teve bom aproveitamento no curso, e nele obteve conhecimento básico sobre a gravura em metal e a xilogravura. Na experiência que teve no curso adquiriu grande domínio na linguagem gráfica, o que levaria a artista a nunca mais abandonar a arte. Em depoimento, Ostrower resume o que significou para a sua carreira artística o aprendizado que teve no curso da FGV:

Iniciou-se então um caminho de experimentações, onde tudo se misturava: a busca de conhecimentos técnicos e formais, de materiais diversos, do preparo e processamento de matrizes, de tintas, ácidos, papéis, modo de impressão, junto com problemas de composição, linhas, cores, formas, problemas de estilo e interpretação⁵.

Apesar de ter sido um curso de duração curta (seis meses, mas em horário integral), serviu para Fayga Ostrower começar sua carreira artística, buscando o desenvolvimento do seu estilo pessoal na linguagem gráfica. Assim, encarou o meio gráfico como uma oferta de inúmeras possibilidades técnicas criativas, envolvendo diferentes materiais e processos de trabalho, chegando a afirmar que:

⁵ OSTROWER, Fayga. **Meu caminho é a gravura**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983.

A gravura é uma linguagem fascinante, na qual a possibilidade de um bom resultado depende da pesquisa, da disciplina, da paciência e também da alquimia. Os grandes gravadores se apaixonam pela sutileza da criação e da impressão. O resultado é a descoberta de infinitas texturas e possibilidades gráficas⁶.

Quanto mais Ostrower investia na pesquisa de materiais, maiores se tornavam suas descobertas e possibilidades de criação. Ao longo das quatro décadas de sua carreira, a artista investiu na diversidade da linguagem gráfica. Na fase introdutória de sua pesquisa trabalhou com a gravura em linóleo (década de 1940) e, ainda nos primeiros anos, entre os anos finais da década de 1940 e na década de 1960, explorou a xilogravura e a gravura em metal. Nos anos posteriores, Fayga Ostrower trouxe inovações ao seu trabalho, pesquisando sobre as formas abstratas líricas na serigrafia (anos de 1970) e nas litografias (anos de 1980). Por fim, retorna à xilogravura, nos últimos anos de sua obra (anos de 1990 até 2001, ano de sua morte).

Procurou reunir as preocupações técnicas com o conteúdo significativo que criava nas obras, o que, posteriormente, resultou em suas primeiras gravuras ligadas ao estilo expressionista com obras figurativas de temas sociais, que traduzem à sua maneira a realidade humana. Essa atitude pode ter sido influenciada pela efervescência do Expressionismo no Brasil, nos anos de 1940.

A linguagem gráfica teve grandes projeções nos anos de 1930 e 1940 na arte brasileira, tratando-se de uma produção figurativa de alto teor social e nacionalista. Foi influenciada pelo Expressionismo alemão, de modo especial pela obra gráfica de Käthe Kollwitz, artista que expôs em São Paulo, em 1933, e encontrou grande repercussão entre artistas, críticos e intelectuais brasileiros.

Os artistas de maior produção daquele período criavam imagens de forte carga emocional, nas quais se destaca a deformação dos elementos visuais e a carga dramática. Afinada a esse contexto, porém guardando algumas peculiaridades formais e poéticas próprias, Fayga Ostrower criou gravuras figurativas que mostravam sentimentos de ternura e confiança, e não de sofrimento ou denúncia, que eram comuns nas obras expressionistas. A artista mostrou seu olhar sobre o

⁶ SERVIÇO SOCIAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL. **Oficinas:** Gravura. Elias Farjado, Felipe Sussekind e Marcio do Vale (Apr.). Rio de Janeiro: Senac Nacional, 1999, p. 10.

mundo pela ótica pessoal, posicionando seu envolvimento com sentimentos humanos fortes e íntimos.

O caráter expressionista da gravura de Ostrower pode ser comparado com o trabalho de Lasar Segal, outro gravador brasileiro que produziu sob influência do estilo expressionista, porém se afastava dessa vertente quando optava pelo predomínio das linhas retas e a simplificação geométrica das formas e estruturação do espaço. Como Ostrower, o artista Segal apresentava elevado conteúdo emotivo, concentrando-se nas fisionomias e nas atitudes dos personagens⁷.

A crença na arte como linguagem promovedora da transformação humana acompanhou a produção plástica da artista até o fim de sua vida, mesmo se afastando da figuração anos mais tarde. Entretanto, o conteúdo expressivo de sua obra não se altera, suas produções abstratas mantêm o caráter ético resguardado pelos valores humanos. Esse aspecto emotivo também apareceu décadas mais tarde em sua produção teórica, que será abordada a partir do próximo capítulo.

Uma mostra do humanismo no trabalho de Ostrower vê-se na gravura em metal apresentada na figura 1.

⁷ LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura S.A, 1966.



Figura 1: Fayga Ostrower. **Crianças do morro**.
Água-forte em preto sobre papel, 19,5 x 14,8 cm 1947.

A imagem mostra uma mãe sentada segurando seu filho nos braços. O título da obra, “Crianças do morro”, remete à classe social dessa família. A maternidade e os moradores de favela foram temas recorrentes na fase figurativa de Ostrower. Envolvidos numa circularidade única, os dois corpos figuram uma só forma oval, com exceção para os pés das duas figuras, que ultrapassam o círculo principal e a mãozinha da criança que sobressai no canto superior direito, por onde entra nosso olhar na imagem. Contudo, a organização espacial das figuras conjuga um estado de união inabalável entre mãe e filho. A pequena mão do menino é logo seguida por uma linha diagonal que remete ao centro da imagem e lá encontra a sua outra mão. As figuras estão próximas do espectador, sendo quase cortadas pelas margens do

papel. Trata-se de uma composição quase planar, com poucos recursos de profundidade. As trajetórias das linhas e a junção das duas mãos da mãe - que se fecham e o seguram o filho, encostando-o bem perto do seu corpo - levam o nosso olhar a percorrer o contorno das figuras em uma constante circularidade.

É interessante observar que, embora a técnica do metal gere uma série de possibilidades como claro-escuro por preenchimento de hachuras, a artista parece priorizar o traço que circunda as figuras e com o qual as constrói, talvez pela clareza e simplicidade que a composição ganha com o baixo número de elementos visuais. Caso tivesse muita informação, perderia a leveza que a temática remete e o olhar seria chamado para muitos detalhes.

A composição limpa da imagem exhibe linhas de contorno de espessura média, gravadas na chapa a água-forte, daí suas tonalidades escuras e bem marcadas, criando um contraste com o fundo branco da imagem. De acordo com a teoria da linguagem visual que a própria artista escreve é através da linha que apreendemos o espaço direcional na composição da obra, elas funcionam como setas, dirigindo nossa atenção⁸. É a linha que assegura o ritmo e a posição das figuras na imagem. Na figura 1 a circularidade das linhas nos leva a percorrer a imagem da mãe que abraça a criança dando-nos a sensação de aconchego e segurança entre ambos. Essas sensações são apresentadas como uma espécie de marca expressiva da artista, de sentimentalismo e afeição. Fica evidente que não foi preciso maior aproximação com as características de uma figura natural, para obtenção de riqueza de detalhes realísticos, para percebermos o afeto e a integridade que a obra revela.

Similar a utilização de poucos elementos visuais, se apresenta a obra “Lavadeiras” (figura 2), sendo a condição difícil de mulher pobre, outra temática recorrente nos trabalhos iniciais de Ostrower.

⁸ OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Campus, 1986.



Figura 2- Fayga Ostrower. **Lavadeiras**.
 Água-forte e água-tinta em preto sobre o papel 12,5 x 11,7 cm, 1948.

Essa condição e o esforço na ação de lavar e esfregar é apresentada pelas linhas que demarcam a curvatura dos corpos em movimento na execução dessas fatigantes tarefas. Assim como na imagem anterior, Fayga Ostrower busca a expressão da imagem pela composição das linhas e formas no espaço. Poucos pontos de tinta preta apontam as sombras depositando, em algumas áreas aguadas da tinta, buscando atribuir aqui algum volume à imagem. A multiplicação de saliências visuais cria o efeito de profundidade nas figuras empregadas e com isso gera um aspecto dinâmico na obra⁹. O que revela uma agitação maior na obra e a diferencia da imagem anterior (figura 1).

⁹ OSTROWER, 1986.

A temática da obra (figura 2) é apresentada pelas figuras de cinco mulheres que circulam uma sexta figura feminina, fazendo nossos olhos percorrerem toda a imagem e se voltarem para o centro, numa relação cíclica que aponta uma interligação entre as figuras, quase como em uma “dança”, como fez Henry Matisse. Em análise da obra “A Dança” de Matisse, Giulio C. Argan, refere-se à pintura como:

[...] uma arquitetura de elementos em tensão no espaço aberto [...] as figuras se alongam e se dobram no ritmo que as transforma, e sua beleza, cósmica e não física, não se dissocia da beleza do espaço em que se movem. Assim como não pode haver um equilíbrio estático, não pode haver um ritmo regular e uniforme; o ritmo deve se gerar no quadro [...].¹⁰

As “lavadeiras” de Ostrower apresentam um grande dinamismo compositivo, um contraponto a um equilíbrio estático, como bem disse Argan. Há nessa composição duas figuras do lado esquerdo e uma central, que se encontram inclinadas. A posicionada no canto esquerdo superior está de costas, enquanto as outras duas estão voltadas para frente. As demais, do lado direito, estão em pé, direcionadas para fora da composição. As figuras parecem embaladas em um grande ritmo de trabalho. Essa ideia de movimento se sobrepõe a qualquer detalhamento dos aspectos naturais humanos, que não determina uma única identidade, para abranger o gênero feminino de uma maneira geral.

Essa diferença entre as figuras femininas, umas em posição compenetrada ou ensimesmada, e outras com o olhar para além das bordas do papel, nos faz pensar sobre as próprias atitudes da artista diante da vida, em uma época difícil para as mulheres, em que precisou enfrentar os desafios de se desdobrar para a realização da sua arte e, mais tarde, para a publicação de suas ideias. Foi preciso concentrar-se em suas escolhas e olhar para frente para vencer as diferentes situações, não desistindo de suas convicções, arriscou-se por novos caminhos na profissão artística, na mudança de estilo e na escolha de sua poética visual. Como veremos, sua carreira foi marcada por rompimentos e escolhas estético-formais nem sempre comuns, naquele período da arte brasileira.

¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução: BOTTMANN, Denise e CAROTTI, Frederico. 2ª edição e 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p.259.

1.2- A ABSTRAÇÃO NO TRABALHO DE FAYGA OSTROWER

As mudanças ocorridas no interior do trabalho de Fayga Ostrower decorrem das questões formais (intrínsecas da própria obra/linguagem) que se colocam para a artista. Contudo, sua visão acerca da arte se transforma por influência de acontecimentos recorrentes na arte brasileira derivados da repercussão exercida no país pela arte internacional.

Nas décadas de 1940 e 1950, acontecimentos políticos, econômicas e sociais, levaram à abertura do meio cultural brasileiro, permitindo a entrada de novas concepções estilísticas. A penetração da arte não figurativa no Brasil fazia parte do anseio de modernização mais amplo, ou seja, de um projeto de superação do atraso histórico, no sentido da aproximação de um paradigma de desenvolvimento próprio dos países de capitalismo avançado¹¹.

Com a redemocratização do país, após o término do “Estado Novo” de Getúlio Vargas, em 1945, e o fim da Segunda Guerra Mundial, o Brasil voltava a respirar os ares do crescimento econômico pela abertura do capital estrangeiro investido dentro do país. Isso levou à ampliação do campo cultural, o que possibilitou à arte abstrata se instalar no país, naquele momento. A Arte abstrata se desenvolveu no Brasil seguindo as duas vertentes opostas: uma de rigor científico e pressupostos matemáticos, vinculada ao movimento artístico denominado de Concretismo e outra vinculada às inspirações livres, voltada para a expressão individual do artista e seus íntimos sentimentos, que ficou conhecida após o fim da Segunda Grande Guerra Mundial como Abstração Informal ou Lírica.

A Arte Concreta foi gerada nos países europeus e, posteriormente, influenciou a produção artística de outros países, entre os anos de 1910 e 1930. A vertente da Arte Concreta se consolidou pela concepção ideológica da obra artística. Essa vertente trata de uma abstração regulada pelas formas matemáticas geométricas e cores puras, como únicos elementos visuais possíveis na obra. E justamente por se pautarem por uma visão racional, as composições geométricas não abriam espaço à subjetividade, à emoção e à livre expressão do sujeito. Essa vertente já não estava

¹¹ MILLIET, Maria Alice. As Abstrações. In: **Bienal Brasil Século XX**. 2ª ed. Nelson Aguiar (Org.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p. 184.

mais no auge da produção artística europeia quando veio se instalar dentro do Brasil, em 1950, no momento em que houve a mostra retrospectiva do suíço Max Bill¹², que colocou os artistas brasileiros em contato com a abstração geométrica.

A Abstração Concreta se colocou firmemente contra o outro tipo de abstração, que já vinha sendo realizado individualmente por inúmeros brasileiros dentro e fora do país, como por exemplo, Antônio Bandeira, Edith Behring, Roberto de Lamônica e a gravadora Fayga Ostrower.

A vertente da abstração do pós-guerra conjugava a utilização de formas livres, que possuíam contornos irregulares e estavam dissociadas de qualquer regulação que limitasse a expressão dos sentimentos dos artistas. Nela as composições eram regidas pela individualidade do sujeito. As tristezas e angústias geradas pelos bombardeios das duas grandes guerras fizeram os artistas repensarem suas práticas. A partir desse momento, as produções abstratas apresentaram as preocupações dos artistas que voltavam-se para si mesmos e levavam para suas obras a escolha das formas imprecisas ou manchas, cores e estruturas, com a única preocupação em expressar o seu estado de espírito¹³.

Segundo a autora Almerinda da Silva Lopes os artistas da abstração lírica/informal,

Validam o conceito de autonomia da forma e a subjetividade psíquica e emocional do artista, respaldando-se no conceito de gesto espontâneo, imediato e consciente. [...] Os pintores líricos não negaram que as manchas e as cores como estruturas são ainda sugestivas, pois tendemos a associá-las com as coisas do mundo analógico, mesmo não sendo esse o objetivo proposto por eles. Almejavam subverter a representação e a potência,

¹² A mostra do artista Max Bill, um dos maiores nomes da Arte Abstrata Construtivista, foi realizada pelo Museu de Arte de São Paulo, em 1950. Essa exposição serviu de abertura à arte brasileira para as linguagens abstratas, delimitando qual seria a vertente da abstração que predominaria na produção do país. De acordo com o teórico Roberto Pontual, as obras de Bill, de construção rigorosíssima, apoiadas na matemática e irredutíveis a qualquer indício figurativo funcionaram como ponto avançado do transporte da atualidade internacional para o Brasil. As condições do meio socioeconômico do país favoreceram a receptividade do trabalho concretista. A mostra Max Bill é que fez suscitar a pretensão estético-social do racionalismo formalista em busca da construção de uma sociedade em progresso. (PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos: a arte brasileira na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1987. 2v.).

¹³ A busca pela expressão dos sentimentos interiores e, dessa forma, o encontro com o inconsciente são características que a produção abstrata pós-guerra herdou do movimento Surrealista, do início do século XX. Seus ideais voltam a estimular a composição de obras marcadas pelos impulsos do automatismo psíquico. Pela identificação do sujeito como o seu próprio “eu” e a valorização de seus sentimentos, os artistas desse período passaram a criar uma arte abstrata livre e sensível. A liberdade empregada em suas produções permitia o uso das formas irregulares, assim como as variações tonais e as transparências das cores, além disso, a improvisação que dirigia os elementos na tela causava o ritmo dinâmico das composições subjetivas. A matéria que constitui a obra (tintas e outros materiais diversos), assim como a superfície tornam-se elementos compositivos. A abstração realizada no pós-guerra refletia em suas produções a liberdade e a individualidade.

significativa do signo, voltando-se para o imaginário e a intuição, por meio dos quais era possível manifestar a singularidade do gesto e do sentimento individual¹⁴.

A poética adotada, no mundo pós 2ª Guerra, por esses artistas criou um vasto campo de possibilidades expressivas, onde a linguagem abstrata era regida por sentimentos, liberdade e lirismo.

Apesar de não se reunirem em grupos e movimentos, foram inúmeros os artistas adeptos a linguagem abstrata informal e lírica que se espalharam pelo mundo após 1945, entre eles estavam brasileiros que viviam aqui e na Europa.

Os abstracionistas líricos seguiram produzindo seus trabalhos em carreiras individuais ao longo dos anos de 1950 e 1960. Esse foi o caso de Fayga Ostrower que, seguindo trajetória isolada, manteve-se sintonizada com a tendência abstrata do pós-guerra. As mudanças ocorridas no interior do seu trabalho justificam-se pela libertação da representação e a construção de uma linguagem abstrata de formas orgânicas ou que se distancia do rigor e da precisão geométrica. Contudo, apesar de se guiar pela liberdade expressiva da Abstração Informal/Lírica, Ostrower tirou suas primeiras lições sobre a arte abstrata do conhecimento que teve do artista francês Paul Cézanne.

Foi a partir do contato com a obra de Cézanne, que Ostrower começou a ver que as produções artísticas estavam ligadas a uma linguagem autônoma, composta pelos elementos visuais. Nas obras desse artista, Ostrower percebeu que as concepções do espaço envolviam um plano de construção da imagem. Nele, os elementos compositivos eram valorizados ao acionar certos conteúdos expressivos próprios.

Em depoimento, a artista revela como sua visão foi se modificando, acerca dos problemas artísticos:

[...] Comecei a compreender que a linguagem não é só o fato de se reproduzir o semblante de um objeto, de uma figura humana. Mas o traço, em si, tem uma qualidade expressiva, e essa qualidade tem a ver com a linguagem visual. Assim como existe a expressividade das palavras, existe também a expressividade das formas. Em Cézanne comecei a compreender o que é o espaço na arte [...] ¹⁵.

¹⁴ LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Com Arte, 2010.

¹⁵ OSTROWER, Fayga. **A arte é ação**. In. : SERVIÇO SOCIAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL. 1999, p. 109.

A descoberta da invenção formal, ou seja, das formas visuais como possuidoras de códigos de existência próprios na obra de Cézanne¹⁶, a fez refletir sobre a construção da imagem pelo uso da estruturação formal do espaço. A gravadora começou a perceber que os elementos da linguagem visual não precisavam, para fazer sentido, da representação das formas reconhecíveis do mundo visível. Aspectos da linguagem visual, o uso de cores e a composição das formas na imagem carregam uma mensagem por meio das suas características perceptíveis e os sentimentos que expressam. Fayga Ostrower acreditou na ideia da arte como meio de comunicação e expressão completo e autônomo, constituído de elementos próprios e articulando conteúdos internos que apenas as formas artísticas livres de regras e convenções poderiam revelar.

Do início de 1950, até aproximadamente o ano de 1954, Fayga Ostrower continuou realizando obras expressionistas com predominância da temática social, quando percebeu que a construção formal e o conteúdo da obra se tornavam cada vez mais importantes em seu trabalho do que o tema. Nesse período de transição entre a gravura expressionista figurativa e a gravura abstrata, a artista foi buscando critérios estéticos para o trabalho, aproximando-se de uma visão mais estruturalista do espaço. Suas preocupações estruturais na imagem afastaram-na da arte figurativa e levaram-na a produzir composições livres de qualquer representação da realidade.

O abandono da figuração, não significou, entretanto, o abandono pelo valor emotivo da obra. Assim como no cerne das questões expressionistas, a artista externaria suas angústias e suas visões de mundo através da abstração lírica, por sua vez, também foi conferida pela espontaneidade e individualidade.

O caminho da figuração para a abstração, que mantém a ênfase no emocional, também foi observado em Wassili Kandinsky no início do século XX. Embora em contextos e locais diferentes de Fayga, o artista se inspirou em coisas semelhantes para produzir tanto obras de caráter figurativo quanto não figurativo, ou seja:

¹⁶ Os estudos de Paul Cézanne (1839-1906) conseguem romper com a construção representativa do espaço na arte. A perspectiva matemática, utilizada desde o Renascimento, criava uma ilusão do espaço apresentado na tela. Os artistas modernos não encontram mais sentido nessa representação do real. O artista começa a criar uma pintura que revela suas reais dimensões, ou seja, de superfície bidimensional. O historiador da arte Giulio Argan analisa que Cézanne dedicou-se a formar uma imagem nova e concreta do mundo pela consciência. Por meio do processo analítico investiga a composição estrutural dos objetos, percorrendo o caminho oposto dos Impressionistas, pois deixa de apresentar a impressão visual e parte dela para construir a imagem. Assim, leva a sensação visual ao nível do pensamento. (ARGAN, 2010).

Após um primeiro período em Munique, ligado a certa representação simbólica inspirada no folclore, na arte popular russa e na inspiração musical (“Eu buscava”, escreve ele, “exprimir a musicalidade da Rússia por meio das linhas e da distribuição dos pontos coloridos”), chegará, em 1910, à sua primeira *Aquarela Abstrata*, na qual, aliás, não supera algumas referências de caráter naturalista¹⁷.

Se pensarmos na trajetória de Ostrower, podemos observar que alguns pontos se aproximam de Kandinsky. Se à primeira vista, figuração e abstração são caminhos paradoxais, podem também ser considerados desdobramentos, soma de experiências. Tanto que, não como uma passagem abrupta, a estilização/simplificação já estava presente nas obras de Fayga. Em partes da obra, mesmo figurativa, a configuração dos elementos compositivos, sobretudo áreas com características de gestos inacabados (sem o fechamento de formas), segue dificultando a analogia do objeto representado com o real. No contexto geral, podemos reconhecer a cena, porém se isolarmos em partes vê-se que há locais que se tornam deveras abstratas. Logo, inferimos que a estilização/simplificação das formas, embora ainda se trate de figuração, podem diminuir o entendimento de objeto reconhecível. Isso pode ser observado nas figuras 1 e 2, em que a artista acionava o conteúdo expressivo por meio da redução de detalhes naturalistas.

Já nas primeiras obras abstratas a artista dispõe suas predileções para a organização do espaço, se preocupando com as qualidades expressivas que advém da harmonia e do equilíbrio empregados à obra. Em seus primeiros trabalhos de gravuras abstratas, realizado nos anos de 1950, apresenta certas resoluções estruturais espaciais que permaneceram nas suas produções por um longo tempo. A ordenação das formas no espaço, conjugando as tensões internas da imagem à escolha das harmonias e equilíbrios, foi perpetuada ao longo de sua produção plástica.

Um dos trabalhos e mais representativos da trajetória plástica de Ostrower se constituiu pelo conjunto que recebeu o título de “Álbum de 10 Gravuras”, realizado em 1956, e executado com a tiragem de 40 exemplares. Esse conjunto foi produzido com o objetivo de arrecadar fundos para a realização de sua primeira viagem pela Europa, em 1957 - depois de ter saído de lá ainda criança -. O “Álbum 10

¹⁷ ARGAN, 2010, p. 667.

Gravuras”, lançado pelo Museu Nacional de Belas Artes, representou bem mais que isso. Suas gravuras impressionavam pela clareza e harmonia que predominavam em sua linguagem abstrata. Segundo Carlos Martins,

[...] Ao período de aprendizado segue-se um conjunto de trabalhos que indicam a busca de uma linguagem própria e, conseqüentemente, o seu amadurecimento. A publicação do álbum *10 Gravuras*, em 1956, é um marco da inserção definitiva de Fayga na arte brasileira [...] ¹⁸.

O Álbum representa o início de seu trabalho gráfico abstrato, que continuou pela segunda metade da década de 1950 e os anos de 1960. É composto por xilogravuras e gravuras em metal, sendo esses dois tipos de gravuras amplamente trabalhados por Fayga Ostrower. A artista fez da linguagem gráfica seu laboratório de invenção formal e expressiva. Nesse período, o trabalho de Ostrower ficou conhecido dentro do Brasil e no exterior, recebendo prêmios e estando entre a produção artística mais atualizada ou talvez inovadora daqueles anos, dentro do país.

As experimentações das técnicas artísticas lhe proporcionaram o encontro de novos meios para se comunicar e expressar, uma vez que tanto nas xilogravuras quanto nas gravuras em metal a artista trabalhou incluindo o uso de linhas, superfícies, cores e luz.

A figura 3, abaixo, integra o referido “Álbum de 10 Gravuras”, de 1956, e foi realizada pelo processo de Água-tinta. Por via dessa técnica, a artista elaborou áreas tonais em diferentes escalas de preto e cinza, assim como criou partes claras e escuras.

¹⁸ MARTINS, Carlos (Org.). **Fayga Ostrower**. Textos de Wilson Coutinho e Lilia Sampaio. Rio de Janeiro: Sextante, 2001, p. 8 e 9. (grifo do autor).



Figura 3: Fayga Ostrower. **Álbum 10 Gravuras.**
Água-tinta e ponta-seca em preto, 25 x 38 cm, 1956.

O espaço da imagem (fig. 3) se divide, ligando uma margem à outra (esquerda e direita) e criando assim duas áreas retangulares, pelas inúmeras linhas finas horizontais localizadas um pouco abaixo do centro da figura. O espaço dessa gravura é equilibrado pela presença de poucos elementos. O grafismo da ponta seca divide o espaço com as áreas de manchas negras. As formas aqui apresentadas são irregulares e assimétricas, mas não criam exageros visuais no espaço, causando um dinamismo equilibrado. A artista retira da técnica em metal as gradações de pretos e cinzas entre as áreas claras. A utilização do claro-escuro nessa obra remete às gravuras expressionistas produzidas em momentos anteriores, pelo contraste do preto e o branco. Essa articulação formal remete à dramaticidade da fase já referida.

O contexto social em que criava suas obras nesses anos pode justificar as escolhas estilísticas da artista. Em 1954, ela buscou afirmar seu trabalho no meio artístico

brasileiro. Essa afirmação lhe exigia uma posição firme e de embate. Nos anos de 1950, como já foi dito, o tipo de abstração que vigorava no país era de vertente concreta, sendo a abstração informal/lírica hostilizada e inferiorizada pela crítica que se engaja em favor do concretismo. Para defender suas escolhas expressivas, Ostrower necessitou se expor publicamente, declarando em jornais, revistas e outros espaços públicos a legitimidade da abstração informal/lírica. Dessa maneira, a sensibilidade e a intencionalidade já se faziam presentes em seu trabalho, aliava em sua postura a expressão íntima de suas angústias com as decisões conscientes.

Em outra obra do mesmo conjunto vamos percebendo como a artista vai articulando os conteúdos internos de suas vivências com as articulações formais:



Figura 4: Fayga Ostrower. **Álbum 10 Gravuras.**
Água-tinta, água-forte e ponta-seca em cores, 25 x 30 cm, 1956.

A Figura 4 foi realizada pela junção das técnicas de água-forte, a água-tinta e ponta-seca. A reunião dessas diferentes técnicas da gravura em metal garante uma maior gama de elementos expressivos na obra: cores, luz e linhas. Ao explorar os diversos materiais, Ostrower constrói um espaço que se abre pela luminosidade do branco empregado no fundo, provavelmente provocado pelo breu do processo da água-tinta. A luminosidade do fundo se espalha em quase toda a imagem, ela revela um amarelo brilhante separado em uma área retangular na parte superior, e nas demais áreas claras sob o ocre e o preto. As formas adquiridas pela ponta-seca se espalham em diferentes lugares da imagem. Nota-se também que duas figuras irregulares absolutamente negras fecham o campo de nossa visão, uma posicionada do lado direito e outra- de maior tamanho- no lado esquerdo.

A figura 4 nos mostra uma fase da gravura de Ostrower em que se valoriza a ação direta da força interna da artista sem se preocupar com a ordenação das formas no espaço. A ação expressiva se revela pela abstração não formal. Na imagem apresentada se percebe a intenção da artista de explorar um conhecimento sensual da obra, pela exploração das formas, dos traços e da cor. Na mesma imagem (figura 4) se apresenta uma dinâmica interna pelo emprego de diferentes direções e ritmos. Analisa-se, desse modo, que as primeiras gravuras abstratas em metal de Ostrower são formatadas pela livre experimentação.

Na mesma série são percebidas algumas variações de sua poética. Com a escolha de formas mais ordenadas vemos nascer um espaço de composição em maior equilíbrio.



Figura 5: Fayga Ostrower. **Álbum de 10 Gravuras.**
Água-forte e água-tinta em cores sobre papel, 30 x 24,5 cm, 1956.

Na gravura em metal da mesma série (figura 5), a gravadora substitui as linhas pelas superfícies delimitadas por formas geométricas orgânicas¹⁹ e cores. Nelas percebemos que a pesquisa cromática continua, o espaço é trabalhado pela relação das cores. O vermelho-alaranjado, junto com o preto, compõem as figuras dominantes na composição. Ao fundo da imagem, o cinza impregna e se sobrepõe a um novo alaranjado.

¹⁹ As formas aqui apresentadas como geométricas orgânicas são compostas por contornos e tamanhos não definidos matematicamente, contornadas na maioria das vezes por linhas sinuosas.

Nessa composição, surge em seu trabalho um novo elemento: é a transparência. Ela se tornará, cada vez mais comum em suas composições posteriores. A obra apresenta um maior controle das emoções, contido nas formas delimitadas e organizadas no espaço. Nesse período fica evidente, no trabalho de Ostrower, uma incessante pesquisa do espaço expressivo e estruturado ao mesmo tempo. A artista afasta-se da dramaticidade da fase expressionista e se concentra em estudar o espaço como local de ordenação das formas vividas, traduzidas essas em formas concretas, ou seja, superfícies.

De acordo com o crítico Wilson Coutinho, a produção da gravadora reúne, em um conjunto inseparável, a expressão e a forma. Se há elementos geométricos em sua obra, eles são preservados de uma exposição direta, passando por uma mediação expressiva. A artista prefere criar sobre eles transparências e formas em contornos irregulares para que esses elementos geométricos não sejam figurados em estado bruto. Considerada uma abstracionista informal, desprezou os rigores da geometria, porém reconheceu em seu informalismo o espaço estruturante²⁰.

Essa dualidade que envolve a expressão e a forma do trabalho de Ostrower torna-se uma marca de sua poética e lhe dá lugar de destaque na arte abstrata do pós-guerra realizada no Brasil. Suas gravuras tornaram-se mais marcantes nos anos finais da década de 1950 e o reconhecimento da sua produção veio com as premiações que recebeu nas grandes Bienais de São Paulo (1957) e de Veneza (1958).

Na IV Bienal de São Paulo, em 1957, surgiram os primeiros indícios de abertura às manifestações da Abstração Informal/ Lírica, dentro do Brasil, que estavam mais próximas das produções que se desenvolviam na Europa e nos EUA, no pós-guerra. Nessa Bienal, Fayga Ostrower recebeu o prêmio de “Gravura nacional”, o que lhe trouxe prestígio dentro do cenário artístico brasileiro. Sua premiação colaborou com a aceitação desse tipo de abstração no país.

Outro fato importante de sua carreira ocorreu em 1958, quando a gravadora recebeu o Prêmio de Gravura Internacional pela XXIX Bienal de Veneza. Esse acontecimento levou a linguagem gráfica abstrata informal/ lírica, desenvolvida no Brasil, ao reconhecimento da crítica nacional e internacional, contribuindo também para seu fortalecimento no cenário do país. O crítico Antônio Bento, defensor desde o início

²⁰ COUTINHO, Wilson. Fayga Ostrower. In: MARTINS, 2001.

da produção abstrata informal/lírica no Brasil, destacou a participação de Ostrower na XXIX Bienal de Veneza, chamando a atenção para o fato de a artista ter exposto sua obra ao lado de outros destacados nomes da vanguarda vigente nos anos do pós- guerra.

No conjunto dos prêmios a decisão do júri desta Bienal foi das mais avançadas, sendo distinguidos artistas de vanguarda, entre os quais - Antônio Tapiés e Fayga Ostrower. O norte-americano Mark Toby tirou o grande prêmio Internacional de pintura, cabendo o de escultura ao espanhol Eduardo Chillida²¹.

A obra do espanhol Tapiés ganhou destaque na produção do Informalismo na Europa, trazendo para as suas telas abstratas as características da materialidade como seu principal foco. Já o americano Mark Toby buscou referências na caligrafia oriental para criar signos abstratos nos seus trabalhos. Ambos se destacaram na arte abstrata realizada no momento após- guerra e, ao lado desses artistas, Fayga Ostrower comprovava a atualidade de sua produção.

A artista colaborou com a afirmação da gravura como uma linguagem expressiva no Brasil naqueles anos, como observa o já citado crítico Coutinho:

A vitória de Fayga repercutiu no país de uma forma inesperada, que tornou a gravura uma arte colocada no mesmo patamar da pintura e da escultura [...] Cursos foram abertos, alunos debruçaram-se sobre chapas de metal, mexendo em ácidos, buril na mão. Uma geração inteira dedicou-se à gravura, tornando-a um dos pilares do modernismo brasileiro [...] ²².

Nesses anos ampliou-se o interesse dos jovens artistas pela gravura de linguagem abstrata. Um ateliê-escola foi fundado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, emergindo inúmeras pesquisas, fazendo a gravura prosperar no meio artístico brasileiro naqueles anos.

A afirmação da gravura nesses anos foi contemporânea à fase de maiores descobertas no meio gráfico por Ostrower. Embora continue produzindo por longos anos posteriores às décadas de 1950 e 1960, esse foi o período de maior definição e consolidação da sua linguagem gráfica abstrata. Foi nele, que a artista elaborou seu vocabulário expressivo informal/lírico, tanto na gravura como nas aquarelas. Poucas mudanças ocorreram em seu trabalho posterior. Em virtude disso,

²¹ BENTO, Antônio. A vitória de Fayga na Bienal de Veneza. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro. 1958.

²² COUTINHO, 2001, p. 33.

entendemos esse momento de sua produção como a principal no desenvolvimento de sua linguagem visual.

Ainda no decorrer dos anos 1960, Ostrower introduziu novos elementos que causaram mudanças em suas pesquisas estéticas. Essas mudanças partiram de questões bastante íntimas, como o seu adoecimento, em meados daquela década, quando voltou a produzir, inserindo um novo colorido em sua obra e utilizando cores mais translúcidas e reluzentes em seus trabalhos. Ela mesma declara, em depoimento daquele período, que constatou uma mudança fundamental em si depois da doença, em 1965.

[...] Compreendi então o quanto nesse ano difícil, que parecia interminável e sem um único pensamento positivo, algo deveria ter acontecido no fundo do meu ser. Talvez uma espécie de reorientação nas minhas prioridades afetivas. Certamente algo a ver com os valores de vida [...]²³.

O novo olhar sobre a vida mudou também suas escolhas formais, ampliando o emprego das cores intensas e luminosas, e de ritmos mais amplos. Durante o período que adoeceu, Ostrower ficou quase um ano sem criar e, quando retornou, trouxe elementos que exaltavam vitalidade aos seus trabalhos. Depois de viver situações difíceis, a artista parecia procurar cores intensas e alegres para demonstrar o otimismo que encontrava na vida. A cor avança sobre suas composições, expandindo-se sobre o campo visual, sendo, na maioria das vezes, em tons claros, luminosos e quentes. As mudanças na paleta de cores fazem mudar o temperamento de suas obras, que vão se afastando gradativamente da expressão dramática e se aproximando da criação de ritmos mais tranquilos.

Essas mudanças do seu trabalho trazem outra característica de sua poética que se torna ainda mais presente: o lirismo, que em suas obras é abordado como reverberação do “eu”, ressaltando a subjetividade e a expressão exacerbada de seus sentimentos. Segundo Lígia Vassalo, cabe à expressão da lírica na poesia, “[...] a extrema intensidade expressiva, a fusão entre o Eu que canta e o mundo — sujeito e objeto —, o uso do ritmo e da musicalidade, a noção de um momento eterno,

²³ OSTROWER, 1983.

atemporal, à margem e acima do fluir do tempo, a falta de logicidade [...]”²⁴. Essa mesma ideia talvez possa ser atribuída aos trabalhos de Ostrower dessa fase, na qual a artista chega à plena construção das formas e das manchas pela intuição de seus sentimentos e livre da relação com ideias preconizadas. O lirismo presente em sua obra marca a predominância da experiência sobre a teoria, exercício pautado na subjetividade e nos sentimentos particulares. A artista procura estabelecer uma ordem que se resolve internamente em cada obra como solução expressiva particular.

O novo momento do trabalho de Ostrower acompanha também a mudança de escala de em suas obras. Nos anos de 1960, a artista realizou alguns trabalhos em grandes dimensões, compondo painéis (uns em cerâmica e outros em xilogravuras). Um exemplo desses trabalhos foi o políptico, “Sem Título” (1969), obra encomendada para o Itamaraty, obra essa que se tornou referência de toda a produção da artista.

A encomenda foi feita a Fayga Ostrower, pelo embaixador Wladimir Murtinho, sendo que a artista executou um painel composto por sete xilogravuras em cores, impressas em papel arroz, medindo cada peça 80 cm de altura por 35 cm de largura. O conjunto comporta, no total, a extensão de 80 cm de altura por 245 cm de largura de gravuras e foi instalado no Palácio dos Arcos, em Brasília.

A intenção do embaixador não era que a artista produzisse uma obra de tamanha dimensão, sendo a autora quem optou por construir uma obra de grande dimensão, para que a mesma não se tornasse imperceptível em confronto com as proporções e a exuberância da arquitetura do edifício. A gravadora, para a realização desse painel descomunal, precisou encontrar novas alternativas técnicas de impressão, alcançando resultados imprevisíveis.

²⁴ VASSALO, Lígia. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio Grande do Sul. Out/dez 1998. p. 3- 8. Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/vassalo.doc. Acesso em 12 set. 2015.



Figura 06- Fayga Ostrower. **Sem título**. 7 xilogravuras em cores e papel arroz, 80x 35 cm, 1969. Polítipico instalado no Itamaraty, Brasília (DF).

O Políptico do Itamaraty surge depois de nove meses de trabalho utilizados na concepção da obra e nas 1200 impressões das gravuras. Nele se impõem formas orgânicas, ritmos amplos e intensos. A ação expressiva empregada nesse trabalho reuniu sensibilidade nas escolhas formais, leves e dinâmicas, na escala cromática e na harmonia entre os elementos compositivos das diferentes estampas que integram a obra.

No texto de apresentação do painel, a artista declara que não tinha clareza do que estava produzindo. Tal depoimento mostra a inquietação da autora com esse novo desafio, mesmo que na época já mantivesse uma linguagem própria, que transparece claramente na obra e imprimisse na mesma a força do gesto expressivo e a harmonia das composições, características marcantes de sua poética visual. Ostrower afirmaria que produzir um trabalho dessas proporções equivalia a lidar com o desconhecido:

[...] Sem me dar conta, eu tinha embarcado numa perfeita aventura, na busca de algo que ainda era desconhecido, me escapava, embora ao mesmo tempo seu alvo parecesse tão próximo, quase ao alcance de minha mão. Quase. Mas se muitos daqueles dias terminavam com um sentido de profunda frustração, é verdade também que, nessa tensão contínua e na emoção que apesar de tudo se renovava, vim a aprender muito. Foi, sem dúvida, além de outras, uma experiência maravilhosa de aprendizado²⁵.

A construção desse painel lhe trouxe novos desafios, sobretudo na exploração do meio técnico. Para compor a obra, Fayga Ostrower precisou reunir várias matrizes de gravura, com as quais procuraria harmonizar a relação espaço-cor gravado em cada uma delas, mas que, no final, as diferentes estampas que compõem o políptico seriam vistas em conjunto, como uma obra única.

Além da construção das áreas coloridas, nessa composição a artista jogou com os ritmos que provêm do direcionamento das formas e das linhas, tirando partido do emprego da diagonal que dinamiza as composições das várias estampas que integram a obra. Nelas o ritmo é a articulação do tempo, velocidade e interrupções indicadas pelas linhas, elaboração temporal do espaço²⁶. Entre as diferentes

²⁵ OSTROWER, Fayga. **Políptico Do Itamaraty**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, jun-jul de 1968. Catálogo de exposição.

²⁶ OSTROWER, Fayga. Depoimentos. In: COCCHIARALE, F.; GEIGER, A. B.. **Abstracionismo geométrico e informal**: a vanguarda brasileira nos anos. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

superfícies coloridas criam-se intervalos como se fossem pausas, articulando o tempo e os planos perceptíveis em cada gravura. Esse tempo invoca na obra outra especificidade compositiva e que diz respeito à musicalidade, mais um ponto comum com a obra de abstração subjetiva realizada pelo artista Wassili Kandinsky.

A respeito da aproximação da música com outras artes, teorizou o artista Kandinsky, fixando na música a qualidade de melhor imprimir a vida espiritual do artista, sem criar falsas imagens. Segundo o autor, é essa pureza expressiva que as outras artes precisam alcançar para poder transmitir verdadeiros sentimentos. O som da música tem acesso direto à alma, pois desenvolve-se pelos meios que lhe são próprios. Para Kandinsky, o mesmo precisaria ocorrer nas demais artes (pintura, arquitetura, escultura, gravura), sendo elas capazes de realizar uma composição pura. Considerava que a forma possui seu próprio som interior, sendo um elemento espiritual dotado de qualidades expressivas, representadas pelas relações que se estabelecem em cada composição²⁷.

A ordenação do espaço interno dos trabalhos de Ostrower parece fazer ecoar sons puros das formas que se apresentam e tocam a sensibilidade de quem os observa. A musicalização do espaço é alcançada pela repetição das formas similares, pelos ritmos ordenados e pela variação dos intervalos. A partir dessa ordenação formal reúnem-se semelhanças, alcançando a construção de uma melodia que estrutura a imagem, uma verdadeira partitura visual.

Sua composição faz refletir as palavras do crítico Pessanha,

[...] quem escolhe trabalhar o espaço- da madeira, do metal, do papel- faz sua “orquestração”. Despertando e resolvendo tensões, criando ritmos, pulsões e acordes formais, jogando com vazios e cheios com sons e intervalos, na verdade o musicaliza. A poética instituída no espaço por meio das formas, traços, cores resulta em partituras que prometem, além do encantamento do olhar, uma inatingível, porém sonhada audição [...]²⁸.

O lirismo da obra articula vibrações de um som agudo, elevado, mas sem infringir sua harmonia. As diferentes partes do painel seguem proporções equilibradas,

²⁷ KANDISNKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte:** e na pintura em particular. Tradução de Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

²⁸ PESSANHA, José Américo Motta. Fayga Ostrower- A música do silêncio. In.: FAYGA OSTROWER RETROSPECTIVA: gravuras 1950-1995. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995. Catálogo de exposição.

dividem as tensões no interior da composição e isso resulta em uma estruturação ordenada e poética. Para Fayga Ostrower, a proporção em uma imagem significa a síntese dos ritmos e das tensões, além disso, a síntese do tempo e do espaço. Segundo suas próprias palavras, “[...] Se a obra é bem estruturada- e expressiva de uma ordenação interior- é porque todos os detalhes, além de corretos, são componentes significativos de um conjunto também significativo [...]”²⁹. Essa síntese foi perseguida por Ostrower ao longo do seu trabalho, reunindo a exatidão dos sentimentos e da expressão.

Outro componente importante em suas composições plásticas são os vazios. Deles a artista tira pausas reinantes, fazendo nossos olhares pararem diante da imagem, contemplando o espaço de imaginação. Esses vazios também marcam o lirismo em seus trabalhos, revelam as experiências de vida, emoções, sentimentos e a poesia de suas imagens, se abrindo para inúmeras interpretações. As formas líricas que ocupam os espaços das suas obras nascem da profundidade de sua alma: quanto mais fundo a artista buscasse seus conteúdos, mais longe eles poderiam ir. A esse respeito cito Coutinho quando fala que:

Por uns instantes, a arte podia adiar as precariedades, o ilegítimo e o injusto. A arte poderia, por alguns momentos, suspender o estado precário, como se o peso inalterável da Beleza fosse leve o suficiente. E autorizado a comunicar, por alguns segundos, ao menos, a frágil condição do mundo, agora infiltrada pelo signo da bela forma- signo com que o mundo se abria para inaugurar a sua compreensão³⁰.

A poesia lírica de Fayga Ostrower era sincera e nascia de dentro de sua alma para comunicar. Trazia a verdade que conhecia e desejava expressar. Essa era a função mais verdadeira que Ostrower acreditava ter a arte, servindo- se do conteúdo necessário à vida humana.

A Abstração Informal/Lírica divide a cena brasileira até meados dos anos de 1960. Nesses anos irrompe a Pop Art, carregada de formas de representação da realidade imediata, no contexto cultural do arbitrário regime político militar no Brasil. Já no cenário artístico mundial ratificava-se a relevância adquirida por Nova Iorque e a

²⁹ OSTROWER, 1986, p. 289.

³⁰ COUTINHO, 2001, p. 13.

quebra da hegemonia europeia na arte³¹. A Arte Abstrata Informal/Lírica foi perdendo espaço com as mudanças políticas e sociais que conduziram as manifestações artísticas a outras preocupações depois de 1964. As lutas políticas ocuparam o lugar das questões formais de que a Arte Moderna tinha se ocupado.

Com o avançar dos anos de 1970 outros direcionamentos surgem no cenário artístico, novas concepções e transformações radicais são introduzidas na arte. A globalização favorece a abertura de grandes mudanças na arte: a Arte Conceitual, a linguagem das Novas Mídias (desmaterialização da arte) e as Experimentações. Crescem nos anos de 1970 as propostas individuais que não se filiavam a grupos com programas idealísticos. A inserção de materiais não artísticos na obra torna-se cada vez mais presente, as inovações tridimensionais variavam entre o metal soldado e a incorporação de estrutura líquida, som e luz num mesmo objeto³².

Essas experimentações se ampliam para campos diversos de linguagens inusitadas na arte que vão desde o não-objeto na Arte Conceitual até a interferência no meio ambiente (Arte Ambiental), nas instalações ou na chamada Arte Urbana. As linguagens se tornam múltiplas e não existe mais um único código para codificá-las. Classificar as obras de artes pelos parâmetros modernos se torna cada vez mais difícil. Fayga Ostrower tem consciência disso, mas não muda seus padrões de análise e criação plástica, continua com uma visão moderna sobre a teoria e a plástica artística.

Sem abandonar o seu estilo pessoal, a artista dá uma nova configuração aos seus trabalhos realizados nos anos de 1970 e 1980. Essas mudanças são embasadas pelas pesquisas técnicas nas diferentes linguagens gráficas e mudanças nas escolhas dos conteúdos expressivos empregados em suas obras. A mudança do alfabeto visual da artista é percebida na produção de serigrafias e litografias desses anos.

Nas serigrafias a artista se abstém de um estilo técnico e formal mais definido comparado com seu abstracionismo dos anos de 1950 e 1960, ainda que haja algumas heranças da fase anterior. A artista realiza as serigrafias com liberdade de execução e controle direto da reprodução na gravação das películas. Esse se torna

³¹ ZANINI, Walter. Duas Décadas Difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, N. (Org.). **Bienal Brasil Século XX**. 2ª ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

³² ZANINI, 1994.

um momento de grande liberdade, quando nessas serigrafias ela retoma os trabalhos com uma função ilustrativa e não figurativa, de grande simbolismo e motivadora de sua criação.

Com o amadurecimento artístico, Fayga Ostrower se sente livre para criar composições que insinuavam um retorno da figuração e que utilizavam cores mais vibrantes. Depõe a própria artista: “[...] “Antes eu tinha maior interesse em estruturar formas, em encontrar equilíbrio” [...] “Nos últimos anos, o problema da cor e das transparências se tornou mais importante. Busco agora, a harmonia por transições, e não mais por contrastes”³³.

A problemática das cores e das transparências, em definições formais cada vez mais orgânicas, amplia o vocabulário plástico de Ostrower introduzindo intensas doses de subjetividade ao seu trabalho, ultrapassando assim preocupações formais de estruturação do espaço.

Em 1974, a artista realizou uma série de serigrafias que se encaixavam dentro das características explicitadas. Com o título “Caminhos”, em dedicação à memória de Anibal Machado³⁴, nelas se apresentaram novas formulações de cunho ilustrativo e de caráter simbólico³⁵.

A série em homenagem a Anibal Machado é composta por seis serigrafias que aludem a cenas da natureza. Esses aspectos naturais estão implícitos nos títulos que se referem aos aspectos temporais da natureza (“Aurora”, “Manhã”, “Dia”, “Tarde”, “Crepúsculo” e “Noite”). Nenhum dos elementos da natureza está explícito no trabalho de Ostrower, eles são aguçados pela nossa imaginação. Com a

³³ Depoimentos em: ARAÚJO, O. T. Primeiras damas. **Veja**, Brasil, 10 set. de 1975, p.106. Arte.

³⁴ BARATA, Mário (texto). FAYGA OSTROWER exposicion antologica de su obra grafica 1957-1977. Madrid: Centro Cultural de Villa de Madrid, 1978. Catálogo de exposição.

³⁵ Aníbal Monteiro Machado (Sabará MG 1894 - Rio de Janeiro RJ 1964) foi cronista, ensaísta e professor. Passa a residir no Rio de Janeiro em 1923 e sua casa se torna, em pouco tempo, um ponto de encontro cultural importante da cidade, reunindo escritores, artistas plásticos e artistas teatrais. Autor de uma pequena, mas significativa obra literária, o nome do escritor mineiro é, assim, especialmente lembrado pela sua intensa atuação intelectual. Machado escreve seu primeiro conto, em 1925. Participa da segunda fase do movimento antropofágico. Na década de 1930, funda com Apparício Torelly (o barão de Itararé) o periódico O Jornal do Povo. Colabora ainda com revistas e suplementos literários de importantes jornais como O Correio da Manhã e Diário do Povo. Em 1941, é publicada uma de suas palestras, proferida nesse ano, com o título O Cinema e Sua Influência na Vida Moderna. No mesmo ano, é responsável pela organização da divisão de arte moderna do Salão Nacional de Belas Artes (SNBA). Lança, três anos depois, seu primeiro livro de contos, Vila Feliz, e é eleito presidente da Associação Brasileira de Escritores. (Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7219/anibal-machado>. Acesso: 24 de julho de 2016).

introdução de alguns signos e determinadas cores as imagens sugerem uma narrativa.



Figura 07: Fayga Ostrower. **Aurora**.
Serigrafia a cores sobre papel Scholler-Turm, 45,0 x 30,5 cm. 1974.

Na figura 07 a “aurora” é invocada nos tons de azul, acrescido o magenta, o branco e talvez um pouco de preto, resultando em um fundo violeta claro, com um toque de cor quente. Além disso, inclui uma barra inferior de um ocre amarelado, quase transparente, e uma faixa vertical lilás clara e densa na extremidade da direita. As cores claras que compõem o fundo são interrompidas gradações de laranja, lilás,

branco e ocre, que pontuam o centro da composição. As cores do fundo são claras, quase translúcidas. O lilás claro acinzentado que predomina na imagem lembra o céu, num momento que a luz do sol ainda não se revela plenamente para clareá-lo, nas madrugadas e posterior aurora.

Quanto às cores mais fortes dos signos centrais, são opacas e demarcam o espaço. As cores laranja, violeta e ocre quebram a calma do fundo da imagem e introduzem certa dinâmica. Em seu texto, “Universos da Arte”, a autora- artista explica que as áreas de transição se unem e constituem o “fundo”, ao passo que nos contrastes se concentra a “figura”³⁶. Curiosamente, embora a abstração procurasse romper com essa contraposição figura/fundo, Ostrower fazia questão de pontuar a diferença entre essas duas dimensões no espaço da obra.

De acordo com Ostrower, o ritmo das cores nas áreas de contrastes torna o movimento visual mais lento, podendo ser momentaneamente interrompido. “[...] Através de relações tonais surge então um tipo de movimento linear-oscilatório, que organiza a forma no espaço [...]”³⁷. Utilizando-se desse recurso, a gravadora consegue fazer nosso olhar parar por alguns segundos no centro da imagem, levando-nos a uma contemplação do espaço e aprofundando nossa fruição por essas cores.

Ainda a figura 07 mostra, em sua estrutura espacial, a divisão entre o lado direito e o esquerdo que ocorre com um meio círculo, tendo-se um arco que se abre pra o lado direito. Esse arco tem início na parte superior direita, com uma linha de espessura razoável, e vai recebendo outras formas da parte central para baixo e, tomando corpo, equilibrando-se sobre esse arco. A linha finaliza sutilmente na parte inferior do lado direito, porém termina antes de chegar ao final da imagem, dando a impressão de que o arco está suspenso. Esse arco recebe, no centro, linhas finas diagonais que cruzam sua estrutura, resultando em hachuras. As hachuras acarretam um efeito de cheio e vazio e isso resulta em um dinamismo no centro da obra, o que insere um pouco de movimento e anima a parte central da mesma.

Em geral, apesar de algumas inserções de pequenos movimentos, essa obra não cria fortes dinâmicas visuais. Os signos visuais que surgem na composição lembram ideogramas orientais. Esses recursos da obra de Ostrower já eram sentidos por

³⁶ OSTROWER, 1986.

³⁷ OSTROWER, 1986, p. 238.

outros autores ao analisarem as gravuras da artista. A historiadora Távora designa a atmosfera oriental como resultado das preocupações da gravadora com os intervalos. Há vazios dinâmicos na sua gravura. Na pintura chinesa o vazio ocupa uma posição privilegiada. A existência do vazio anima o universo, assegurando-lhe eficácia e unidade. Cito,

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 cósmica³⁸.

Sem ter aparentemente relação com a filosofia Taoísta, porém procurando manter a mesma unidade dentro das imagens criadas, a artista utiliza-se dos efeitos ocasionados pelos espaços cheios e vazios para estruturar suas obras, organizando-as de modo harmonioso e sem excessos. As imagens exprimem o movimento das formas no universo, constituindo-se de um abalo organizado e não exaustivo, mas possível de ser executado pelo olhar, ou seja, pela contemplação.

A relação do espaço na arte oriental foi analisada por Fayga Ostrower³⁹ e a autora explica que, no processo de percepção das relações figura e fundo, os espaços, ao invés de uniformes, se tornam relativos e evidenciam uma espacialidade “formável” em incontáveis variações, o que revela uma multiplicidade de espaços.

Pela teoria da Gestalt apresentada por seus estudos, a autora exhibe o princípio da “figura- fundo” e a noção de vazio. Segundo Ostrower, os vazios são concebidos em contrapartida com os cheios. O vazio age como fundo e contém infinitas potencialidades de “figuras” latentes a serem eventualmente concretizadas⁴⁰.

Assim salienta a artista/autora:

[...] Nas imagens chinesas, por exemplo, os grandes vazios são como grandes silêncios, de onde poderão emergir sons ainda não ouvidos, enquanto cada detalhe visualizado encerra a concretude

³⁸ TÁVORA, Maria Luisa Luz. Fayga Ostrower e a Gravura Abstrata no Brasil. In: SEMINÁRIO VANGUARDAS E MODERNIDADES NAS ARTES BRASILEIRAS, 2005. São Paulo. **Anais eletrônicos...**, p. 5. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf>. Acesso em 27 de maio de 2013.

³⁹ OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

⁴⁰ OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1998.

física de uma forma de ser, que surgiu do não-ser e cuja potencialidade se encontra atualizada diante dos nossos olhos [...]”⁴¹.

Nessa relação do espaço vazio com o cheio, Ostrower aproxima em seu texto “A sensibilidade do intelecto” com a teoria da física quântica, em que por meio dela explica que todo espaço é um campo de possibilidade do que ainda pode vir a ser.

A aproximação com a arte oriental vai além das ideias contemplativas do espaço. Outros artistas que produziram obras segundo os princípios da abstração informal buscaram na arte chinesa ou japonesa referências para o seu informalismo. As imagens caligráficas e os signos da arte oriental exerceram grande influência sobre artistas ocidentais. Sobre essa intenção, presente em algumas abstrações do pós-guerra, a autora Dora Vallier⁴² afirma que alguns artistas ocidentais se voltaram para a arte do Extremo Oriente, não apenas em busca de empréstimos estilísticos, mas buscando um novo ensinamento, e até mesmo um novo estilo de vida. Jovens pintores europeus e americanos sofreram fortes influências dessas artes.

Os artistas Julius Bissier (alemão) e Mark Tobey (norte-americano) foram duas personalidades que buscaram, no final da década de 1940 e durante a década de 1950, contribuições da arte oriental para a construção de suas abstrações informais. Esses artistas foram levados pela filosofia taoista, pelos signos e pela arte caligráfica oriental a criarem suas obras recorrendo a manchas e formas irregulares.

A abstração informal se espalhou, ainda, sobre o próprio Japão. Esse país também criou sob essa vertente no período pós-segunda guerra. O principal ativador dessa vertente no país ficou conhecido como grupo Gutai, o espírito pós-guerra que havia ficado no país garantiu subsídio para a realização da abstração lírica e informal.

No Brasil, artistas de origem oriental também demonstraram forte tendência à produção abstrata informal/ lírica, sendo que um dos expoentes desse grupo foi Manabu Mabe com sua pintura abstrata gestual e incorporada pela tradição japonesa do signo⁴³. O trabalho de Mabe teve seu maior reconhecimento pelos prêmios que recebeu em 1959 nas Bienais de São Paulo e de Paris. Isso mostra que

⁴¹ OSTROWER, 1998, p. 93.

⁴² VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata**. Tradução de João Marcos Lima. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

⁴³ ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.

a aproximação de Ostrower com os signos da arte oriental se estabelecia dentro de uma tendência mundial, conjugada, claro, com sua poética pessoal.

A série *Caminhos* mostrou além dessa aproximação com os signos orientais um retorno da forte influência que a atmosfera natural brasileira exercia sobre a artista. Como foi dito em outros momentos desta dissertação, a gravadora se encantou pela luz tropical que encontrou no Brasil e, nas obras dessa série, parece ter descoberto a plena liberdade para apresentá-la. Segundo o crítico Mário Barata, nessa série Ostrower aprofunda o antigo exame da ligação da cor com situações históricas com o meio, o tema da luz local se inflama e exhibe algo de brasileiro⁴⁴.

Nas obras analisadas a seguir vamos notando indicativos dessas suas características.

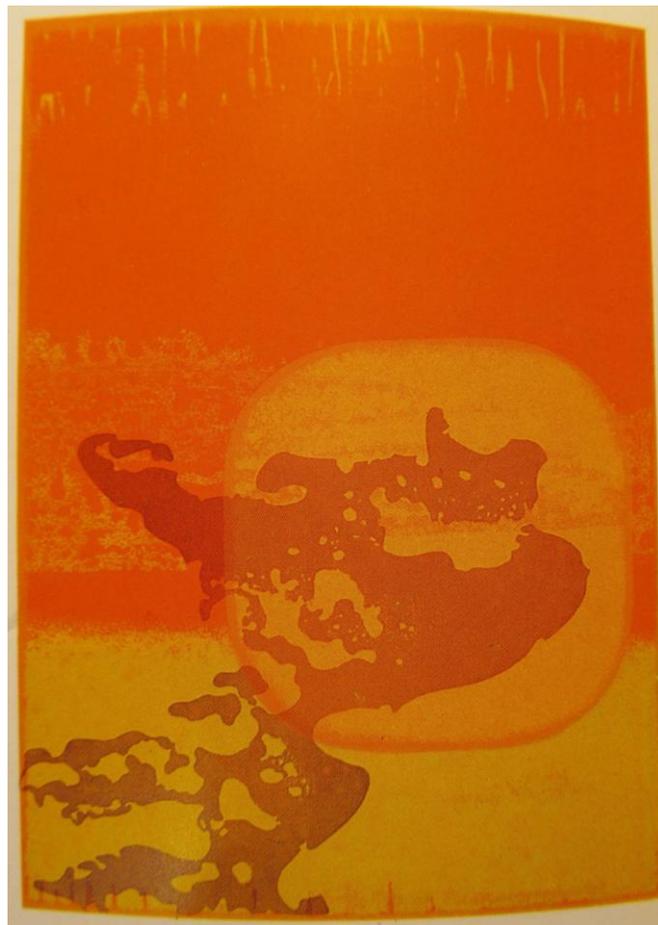


Figura 08: Fayga Ostrower. **Dia**.
Serigrafia a cores sobre papel Scholler Turm, 45,0 x 30,5 cm, 1974.

⁴⁴ BARATA, 1978.

Na figura 08, da mesma série, o sol se faz presente e representa o “dia”, que dá título à obra. As cores amarelo e laranja explodem na obra, acompanhadas ainda de um cinza prateado que ilustra as nuvens e traz o significado da nobreza do metal para a cena. A gravadora continua dividindo a composição com as formas geométricas orgânicas: um quadrado e um retângulo de contorno irregular compõem o fundo da imagem. A linha que separa as duas figuras se põe como a linha do horizonte, e a figura circular amarela se sobrepõe a ela, deixando nítida a referência ao sol. Outras formas orgânicas e de menor diâmetro perpassam o círculo e descem pela imagem, em cor cinza, nos fazendo lembrar as nuvens. Ainda em outras partes da imagem (no centro e na parte superior) outras texturas são trabalhadas em amarelo sobre a figura laranja. Essas texturas quebram com a hegemonia do quadro laranja que predomina na parte superior da imagem.

A cor chapada, marcando a tinta empregada nas figuras, revela a linguagem escolhida para essa série. Dessa vez, Fayga Ostrower utiliza a serigrafia, técnica da gravura pouco explorada pela artista, mas que trouxe um caráter pictórico para o seu trabalho. Nas serigrafias, a artista troca as linhas e formas recortadas, comuns nas xilogravuras, pelas cores chapadas e as manchas. Os elementos predominantes nas imagens, agora são: cor, luz e matizes. É desses elementos que Ostrower retira os novos significados de suas composições.

Analisa ainda o crítico Mário Barata que Ostrower emprega nessa série um colorido claro e de timbres diversos. Nessas composições as estruturas e a cor se ligam espontaneamente e diretamente a certos estados de equilíbrio e tensão humana. Pelas opacidades, transparências, tons e valores, as composições forjam a vibração dos planos. As estruturas das imagens são simplificadas e definidas como um abstracionismo musical e poético⁴⁵.

A relação tonal predomina na imagem e direciona o movimento visual da forma. O movimento maior se dá nas áreas de contrastes. No caso da figura 08, se dá na passagem do laranja mais saturado para o amarelo intenso e ocre pálido, mesmo pertencendo à mesma gama de cores: amarelos, laranjas e ocre, se diferenciam e se destacam mutuamente. Essas áreas de contraste concentram as formas da

⁴⁵ BARATA, 1978.

composição. O círculo do centro aparece em destaque, e se coloca aos olhos do espectador como se ali existissem diferentes planos, nesse caso, como figura sobre um fundo. Como um sol radiante se põe na linha imaginária de um horizonte, dividindo a figura na parte superior e inferior. As figuras sobrepostas na parte superior são compostas por uma tonalidade amarela que, em relação ao laranja do fundo, cria pequenos contrastes e provoca um movimento mais rápido, de transição. Uma quarta cor, o cinza, é incorporada à imagem, contudo, trata-se de uma tonalidade clara que sobrepõe as demais cores, também quase difusa entre outras já empregadas. Sutilmente, a cor cinza parece ultrapassar os signos em destaques sem confundir-se. Essa cor se coloca de modo harmonioso e sem grandes alterações na composição.



Figura 09: Fayga Ostrower. **Tarde.**
Serigrafia a cores sobre papel Scholler-Turm, 45,0 x 30,5 cm, 1974.

Seguindo a mesma linha das demais imagens dessa série de serigrafias, a cor é o principal elemento visual do campo contextual expressivo da obra. Em a “Tarde” (figura 09) predominam as cores quentes. O vermelho toma conta de todo os espaços, variando na escala tonal, começando com tons mais claros e finalizando com tons escuros. Além do vermelho, nas formas centrais são empregados tons de marrons e o dourado. Na análise das cores empregadas, mais uma vez, recorreremos aos estudos teóricos de Kandinsky e verificamos as propriedades das cores. Segundo ele, sendo o vermelho uma cor sem limites, age interiormente como uma cor transbordante de vida ardente e agitada; reflete uma energia intensa e transcende uma espécie de maturidade masculina, voltada para si mesma e para a qual o mundo objetivo conta pouco⁴⁶.

As relações da cor na obra nos ligam à vida da artista Fayga Ostrower. Como também já foi dito, a produção dessa fase comporta a ação da artista mais madura e segura de si mesma, sem medo de maiores ousadias e sentindo-se livre para ultrapassar seus limites em novas composições, como antes nunca tinha realizado. O vermelho se exalta, causando quase um incômodo aos olhos do espectador. A gravadora emprega as formas fluídas, que se apresentam em manchas e sobreposições. Os diferentes tamanhos entre as figuras, assim como os contornos irregulares e ondulados e as posições diferentes das mesmas, criam o movimento da imagem. Um movimento que, nessa e em algumas obras da série, se dá do canto esquerdo para o centro da composição levando ao fluir das figuras no plano.

Tanto o emprego das cores mais intensas, quanto uma maior movimentação no plano da imagem são características inéditas dessa fase do seu trabalho. A vivacidade das cores quentes aciona certo incômodo naqueles que acompanham a carreira da artista, pois a nova fase desentoa do conjunto de sua obra. Quanto ao movimento gerado nessa serigrafia de Ostrower, ele afasta a obra (figura 09) das fases anteriores, onde empregou, sobretudo, as formas estruturadas e de contornos geométrico orgânico.

Alguns críticos chegam a apontar essa sua nova fase como um desgaste do seu trabalho, não aceitando as inovações e definindo-as como uma aberração na trajetória da artista. Contudo, na produção dos anos seguintes Fayga Ostrower vai

⁴⁶ KANDINSKY, 1996.

demonstrar que essa foi apenas uma fase audaciosa de novas descobertas, onde manteve apenas o foco na sua subjetividade, experimentando cores e novos arranjos visuais e vendo onde esses poderiam chegar para traduzir sua visão de mundo. Agarrada aos princípios da obra de arte moderna, a artista inova tendo sempre em consideração as marcas expressivas dos elementos visuais, talvez se possa afirmar que Ostrower jamais se trai.

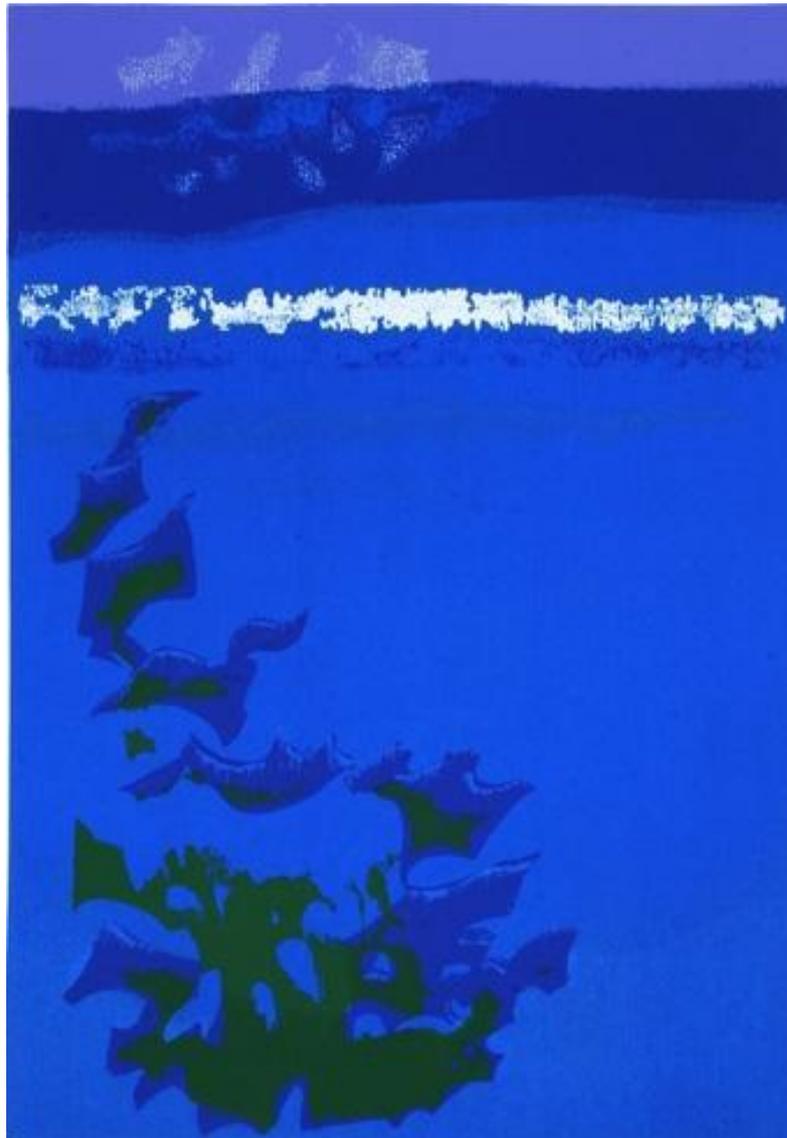


Figura 10: Fayga Ostrower. **Noite**.
Serigrafia a cores sobre papel Scholler-Turm, 45,0 x 30,5 cm 1974.

No conjunto das seis serigrafias que compõe a série “Caminhos” escolhemos apenas quatro para demonstrar o que criava plasticamente a artista enquanto publicava seus primeiros livros. O último exemplo que usamos para apresentar essa

fase da sua carreira trata-se da obra intitulada “Noite” (figura 10). Nela a artista faz relação direta com o céu noturno, em que o azul predomina e articula majoritariamente o conteúdo expressivo da obra. O azul é uma cor tipicamente celeste, nele se encontra a profundidade e se criam dois movimentos: um de distanciamento do homem e outro se aproximando do seu próprio centro. Esses dois movimentos são as maneiras como a cor age sobre o indivíduo. O azul apazigua e acalma ao se aprofundar, e ao avançar sobre o preto tingem-se de uma tristeza que ultrapassa o humano⁴⁷.

O azul espalha-se por toda a imagem com pequenas áreas de tonalidades diferentes e uma estreita faixa de branco. Ostrower parece intencionalmente aprofundar nosso olhar ao contemplarmos essa obra. O mesmo azul que apazigua traz uma intensa angústia. As figuras irregulares que se agregam na parte inferior-esquerda causam um peso nessa parte da composição, que ainda acrescida da cor preta sobrecarrega essa impressão. Por mais que nosso olhar tente percorrer a figura, acaba paralisado nesse canto da imagem. Ao intitular a obra de “Noite”, a artista nos leva a perceber um céu de noite claro e limpo, com poucas interferências que quebram com a amplitude do infinito. Trata-se de um céu que envolve e aproxima, levando para a amplitude do universo.

As associações com as cores nos fazem perceber o caráter simbólico das obras e suas possíveis interpretações. Tudo se passa em uma esfera transcendental, pois o sentido da obra é percebido pelas marcas visuais, porém se exige que a imaginação vá além delas para compreender seu verdadeiro sentido.

Todavia, a preocupação da organização do espaço, com uma estruturação planejada, não deixou de aparecer em seus trabalhos. Mesmo na imagem 10, onde são substituídas as formas geométricas orgânicas por manchas, ainda há uma ordenação, que aparece dentro da composição, como se cada mancha de cor respeitasse uma organização interna regida pela claridade das cores e respeitando o espaço de cada camada da tinta.

Nos anos de 1980, entraram em cena na produção gráfica de Ostrower as experimentações com a litografia. Como já foi explicitado anteriormente, a matéria manipulada na construção de sua linguagem gráfica, sempre indica novos caminhos

⁴⁷ KANDINSKY, 1996.

para a criação artística. A pedra litográfica valoriza o caráter gráfico, em especial a linha e a textura.

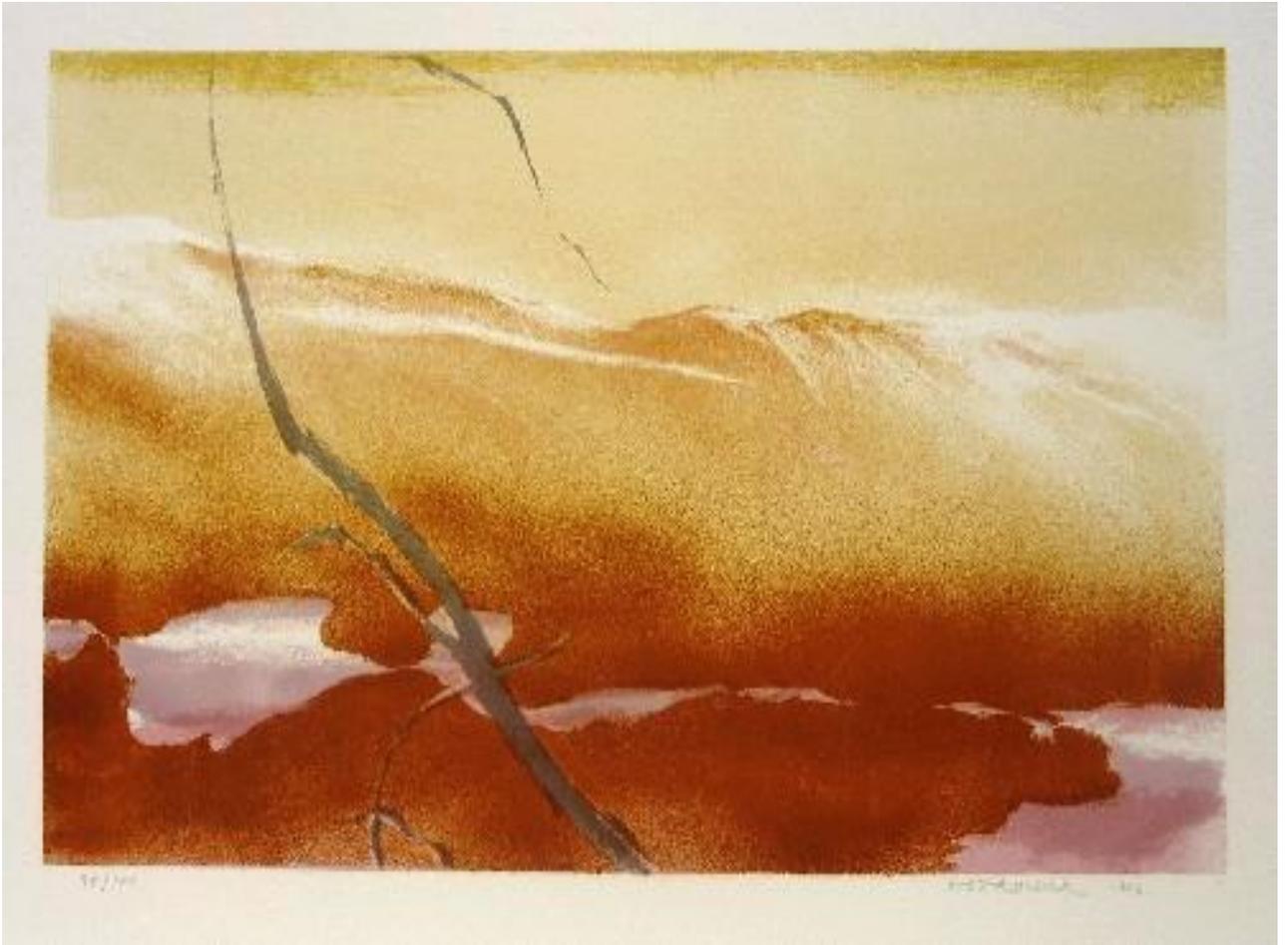


Figura 11. Ostrower. **8309**. Litografia em cores, 61 X 80 cm. 1983.

Uma curiosidade nessas imagens se dá pelo título, assim que começa a produzir obras abstratas, a gravadora as identifica numericamente. Em cada número- título ela indica o ano da produção das imagens (os dois primeiros números) e a ordem que foi impressa a obra (os dois últimos). Essa característica embute o tempo cronológico de sua produção. Assim, a figura 11 indica a 9ª impressão realizada em 1983.

Na imagem (figura 11) as formas se mostram ainda mais orgânicas, abertas pelas transparências e contornos diluídos. Em um simbolismo que remete a paisagens naturais. Ostrower cria uma imagem horizontal, cortada por uma linha irregular, que

divide o plano como em um horizonte, trabalha com o ocre, em diferentes tonalidades, claras e escuras, com luzes e sombras. Na parte central- superior da obra, a superfície uniforme parece desmanchar-se, criando efeitos similares a uma neblina. A posição horizontal da imagem e as cores empregadas: ocres, marrons e branco aguçam a nossa imaginação fazendo-nos perceber a criação de um lugar imaginário. As manchas coloridas se dividem em planos inferior e superior, como se fossem terra e céu, isso nos leva a imaginar uma paisagem. Um céu, com um claro dourado que o preenche, completa assim uma paisagem que possa ser imaginada dividida entre solo, água, montanha e céu. Um único signo corta a imagem e muda o seu dinamismo, traz um pequeno movimento que induz para cima, uma forma diagonal. Trata-se uma forma delgada que sobe pela imagem, de traços finos, precisos e cor marrom, que nos faz lembrar ao galho de árvore. Mostra-se como uma marca oriental na gravura, signo que Ostrower incorpora em seu alfabeto visual.

As pausas criadas entre as partes claras da composição imprimem uma pausa em nosso olhar, remetendo, como já foi citado, às obras dos artistas orientais, que exploram esse mesmo recurso na composição de suas imagens. Assim, mais que representar uma figuração conhecida, as composições do Ostrower nos levam a um lugar imaginado, no qual flutuam nosso olhar e nossa imaginação.

De acordo com o crítico Paulo Herkenhoff, para além das imagens conjunturais de figuras e fantasias que vemos, Ostrower amacia a superfície da pedra em transparência e profundidade bidimensional. Intermediariamente, reúne superfície e transparência. Perdura na obra a visão musical, que transforma o que era inerte e mudo em melodia. Novas superfícies da hegemonia da cor, porém com extremo controle e direção no traço, marcam a passagem da artista do espaço da ordem, para uma geometria sensível⁴⁸.

A litografia é experimentada por Ostrower por toda a década de 1980. Nela reuniu o ritmo, o movimento, a fluidez e as pausas, dentro de seu pensar artístico.

Após 1989, retorna para as xilogravuras e para as gravuras em metal, processos que abandonou por 10 anos. Nelas explora mais uma vez o poder expressivo do

⁴⁸ HERKENHOFF, P. Fayga, prazer e razão. In. : MARTINS, C (Apres.). FAYGA OSTROWER RETROSPECTIVA: obra gráfica 1944- 1983. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983. Catálogo de exposição.

preto sobre o papel, como na sua fase expressionista, agora com a intensificação do preto nas formas abstratas. O retorno com as gravuras em metal próximo do que produziu no auge de sua carreira da gravura abstrata (nos anos de 1950 e 1960) evidencia o fechamento de um ciclo.

As gravuras produzidas nos anos 1990 voltam com a dramaticidade, através do predomínio do preto sobre o fundo branco do papel e, de linhas e de formas articuladas em diferentes direções que criam novas tensões. Distancia-se com isso do lirismo dos anos anteriores e regressa com a expressividade do início de sua carreira.

Porém esses anos dedicados às aquarelas e às litografias deixaram marcas que foram trazidas para as composições posteriores. Na produção das novas xilogravuras e gravuras em metal, Ostrower trouxe a luminosidade e as transparências amplamente exploradas nas produções dos anos de 1970 e 1980.

A gravadora viu a criação artística como um caminho sem fim, um busca incansável que difere a arte de outras atividades humanas. Um caminho de indagações que a levaram a produzir novas formulações plásticas a partir da bagagem que carrega da vida.



Figura 12: Fayga Ostrower. **Sem título.** Água-tinta em preto sobre papel, 32,0 x 49,5 cm, 1992.

Na gravura em metal (figura 12) realizada pela técnica da água-tinta, a gravadora explora a aguada fazendo as áreas ralas de tinta deixarem transparecer o claro do papel, o que resulta em uma macha de cor preta que se espalha em áreas fluídas e funciona como luz. Na mesma composição, a marca da chapa cria uma figura retangular, que delimita o suporte do papel, enquadrando-a.

Pelas formas orgânicas abstratas e a liberdade expressiva da água-tinta, Ostrower traz para o fechamento de sua produção obras de ação rápida e espontânea, diferentes das composições estruturadas do início da carreira ou daquelas de um lirismo mais intenso.

Ao longo de sua carreira, Ostrower se revelou engajada com as preocupações formais que atendessem a sua poética pessoal, não se ligando às tendências artísticas que vigoraram em determinados períodos da história. Durante a produção da arte contemporânea dos anos de 1990, ela manteve-se pelo caminho moderno que já realizava. Ainda assim, suas obras continuavam sendo expostas tanto no cenário brasileiro, como em mostras internacionais. A produção de sua gravura

sustentava a carreira que havia criado, mostrando que a autenticidade da criação ia além das tendências contemporâneas.

Os últimos anos de seu trabalho foram dedicados à criação plástica e ao exercício teórico sobre a arte. Na década de 1990 suas publicações em livros mostravam grandes resultados, com inúmeras participações em palestras, congressos, cursos, republicações de alguns títulos e publicações de novos livros, chegando inclusive a fazer palestras do Centro de Artes da UFES. Fayga Ostrower fechava sua carreira não apenas como uma artista experiente, mas também como referente teórica da arte.

Neste Capítulo, realizamos um olhar panorâmico sobre a obra de Ostrower, a fim de entendermos as principais questões pessoais, ideológicas e referenciais da artista na sua produção plástica. O fato é que ela não se limitou às imagens para também se dedicar às “palavras”, em textos teóricos com intensa carga poética, didática, e porque não dizer emblemáticas para vários pesquisadores da linguagem visual até os dias de hoje. E após entendermos como sua poética foi se estruturando, chegamos aos questionamentos: O que leva um artista a se aventurar em escrever sobre o próprio trabalho ou sobre qualquer questão que envolve a arte? Quando a arte toca a teoria?

Comumente antes de alguém se arriscar em escrever sobre determinado assunto, tem que se sentir íntimo do tema. Podemos considerar, então, que muitos dos textos de artistas são como depoimentos de suas experiências. Não podemos deixar de ressaltar que foi muito comum nos anos 1960/70 a circulação de textos de artistas em catálogos, revistas e livros. Logo, essa versatilidade não cabia apenas à artista tema desta dissertação, mas a faceta teórica de Ostrower em muito contribuiu com o que Glória Ferreira e Cecília Cotrim colocam na apresentação do livro “Escritos de artistas: anos 60/70”:

[...] eram escassas as antologias por autores, salvo alguns considerados clássicos. Essa situação, sem dúvida, modificou-se de maneira sensível nas últimas décadas, dada a importância da reflexão dos artistas no campo de debates da história e da crítica de arte contemporâneas [...] A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. Diferente dos manifestos, esses textos não mais visam estabelecer os princípios de um futuro utópico, mas focalizam

problemas correntes da própria produção; diferentes ainda do que podemos denominar “pré-textos” dos artistas modernos, indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se constitutiva e parte de sua materialidade⁴⁹.

Os escritos de Fayga não se encontram no livro citado, uma vez que o critério de seleção (de tendências claramente contemporâneas) e as questões que engendraram a escolha dos textos não abarcam a produção da artista. No livro, as autoras apresentam a situação daqueles anos de 1960/1970, em que eram poucos os artigos ou ensaios sobre a obra dos artistas. Muitos desses artistas discordavam, tendo em vista a mudança do paradigma artístico e a desmaterialização da arte que se instaura naquele momento, daquilo que a crítica dizia sobre os trabalhos, o que gerou a necessidade ou a vontade de escreverem e refletirem sobre sua própria obra.

Assim como os escritos de Fayga Ostrower, que foram igualmente importantes para diminuir na época, nossa escassez de bibliografia sobre arte, o que as autoras contextualizam diz respeito ao que defendemos nesta dissertação, que de maneiras particulares a arte toca a teoria e vice versa, assunto que procuramos abordar nos capítulos seguintes.

⁴⁹ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.9-10.

2. QUANDO A TEORIA TOCA A ARTE?

O processo de reflexão teórica de Fayga Ostrower buscou aprofundar os próprios conhecimentos sobre a sua criação e a linguagem autônoma da arte. Para essas reflexões, a artista se apoiou, sobretudo, nos estudos da teoria da percepção- Teoria da Gestalt- e das teorias sociais e psicológicas humanas.

Investigando a respeito da construção do sujeito, Ostrower foi percebendo como se dá a necessidade de criação no homem. E, pela teoria analítica da percepção, pode perceber como a linguagem visual é construída na sociedade. A necessidade de estudos sobre a criação, o processo criativo e a linguagem artística nascem primordialmente da produção concreta da arte. É a produção plástica que leva a artista investigar sobre as teorias da área.

Na obra de Ostrower, a princípio, a arte tocou a teoria porque veio primeiro. A experiência com a arte não se conteve no suporte da ação artística para ir além e alcançar o campo das ideias propriamente dito.

O legado de suas produções plásticas foi para a gravadora um caminho para as produções teóricas. Os elementos que articulou nessas composições tornaram-se conteúdos de suas reflexões, que primeiro aplicou no ensino da arte e mais tarde trouxe para seus livros.

É sobre isso que tratamos neste capítulo: a partir da sedimentação das ideias através da teorização, quais reflexos que essa faceta da artista poderia ter sobre a poética que desenvolveu paralelamente e posteriormente, ou seja, agora no sentido inverso: Quando a teoria tocou a arte?

2.1- ESTUDO, REFLEXÃO E ENSINO DA ARTE.

Fayga Ostrower assim que iniciou sua carreira na gravura abstrata também deu início à atuação como docente. A artista começou a dar aulas inicialmente por motivos financeiros (para complementar sua renda que provinha da arte) e pelo aprofundamento nos estudos sobre a construção da linguagem artística. Com isso,

ampliava seu próprio conhecimento e difundia entre as outras pessoas a compreensão da arte. Sua defesa teórica se deu, principalmente, sobre a linguagem artística abstrata informal/ lírica que ainda era desconhecida para o grande público no Brasil.

O entendimento da arte, de maneira geral, é restrito a um pequeno público interessado: artistas, críticos, marchands, professores e alunos de arte, e alguns outros. A Arte Abstrata restringia ainda mais o número de pessoas que alcançava sua compreensão ou até mesmo sua aceitação, uma vez que o *métier* da tradicional arte figurativa brasileira (de forte herança nacionalista dos anos de 1930) resistia à tendência da abstração, que era assimilada lentamente pelo público.

Fayga Ostrower se comprometeu com o debate, a reflexão e o ensino da arte, dando oportunidade de se compreenderem as diferentes manifestações. Para tanto precisou, muitas vezes, escrever sobre a Arte Abstrata Informal/ Lírica, para que essa fosse compreendida e aceita pelo público. A artista necessitou ainda enfrentar a discriminação que abstração informal/ lírica sofreu dentro do Brasil até mesmo por parte de artistas abstratos de outras vertentes.

O tipo de abstração que produzia foi vista por muitos como um “fazer qualquer coisa”⁵⁰, então, Ostrower decidiu pesquisar e analisar os problemas específicos da arte, provando que, mesmo distante da racionalidade empregada na abstração geométrica, que desfrutava de maior prestígio entre a crítica melhor preparada e empenhada em refletir teoricamente sobre tal linguagem, ela preocupava-se em compreender intelectualmente a produção plástica que realizava. O entendimento sobre o seu trabalho lhe assegurava a defesa do mesmo. Dizia a artista,

Dentre os artistas chamados informais evidentemente me considero uma pessoa intelectual, porque para mim a palavra é não só um meio de expressão, mas também um meio de me realizar. Por isso dou aulas. A palavra, o pensamento, a articulação verbal de certas experiências é para mim uma forma de realização [...].⁵¹

⁵⁰ A recusa e insinuações sobre o abstracionismo informal foram bem claras no manifesto do Grupo Ruptura, cujo texto pretendia um rompimento com “[...] todas as variedades e hibridações do naturalismo; a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos 'primitivos', dos expressionistas, dos surrealistas etc.; o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer [...]”. CHAROUX, Lothar et al. Ruptura. In: AMARAL, Aracy (org.). **Arte Construtiva no Brasil**. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998. p. 266.

⁵¹ OSTROWER, 1987, p. 174.

Refletir sobre o próprio trabalho tornou-se uma necessidade para a artista, pois ela se sentia motivada a estudar e teorizar sobre sua produção artística, como um complemento de sua criação plástica e usou as palavras como meio de expressão. Suas reflexões eram provas de que criava uma linguagem artística autêntica, em consonância com o momento histórico que passava.

A conscientização da artista sobre o próprio trabalho e as diversas manifestações na arte mostrou que Ostrower guiou sua produção valorizando as escolhas pessoais, todavia, sem deixar de se preocupar e pesquisar sobre a linguagem artística. As escolhas das linhas, cores e ordenações das superfícies eram guiadas pela sua sensibilidade que a direcionava à procura da harmonia das composições e à melhor maneira de estruturá-las no espaço bidimensional. Assim, procurou compreender racionalmente a arte, estudando percepção e estrutura formal. Como afirmou em depoimento: “[...] quanto mais eu estudava percepção, estrutura, mais se colocava o problema da arte. A teoria sem a prática não me interessava, mas na teoria eu encontrava elementos para uma compreensão”⁵².

A gravadora, tendo escolhido da Arte Abstrata Informal/Lírica como a vertente de sua produção gráfica, procurou compreender a fundo as propriedades da linguagem artística como linguagem autônoma. Essa linguagem baseia-se nos princípios da Arte Moderna, que considera a obra de arte possuidora de um vocabulário próprio, utilizado para expressar seu próprio conteúdo intrínseco no emprego das escolhas formais.

O estudo dos elementos visuais da obra ampliava as possibilidades compositivas: formais e rítmicas, que desenvolvia em seu trabalho. Portanto, Ostrower foi se apropriando da linguagem abstrata, investigando a gramática visual e pesquisando a expressão inerente em cada um dos elementos. Além disso, aprofundou seu conhecimento na história da arte, perseguindo os estudos sobre diferentes estilos e movimentos artísticos, de diferentes épocas históricas. Esses estudos a fizeram perceber que a arte é constituída de uma linguagem comunicável própria, sendo os outros meios de comunicação incapazes de abranger a complexidade de seus conteúdos.

⁵² OSTROWER, Fayga. Depoimentos. In.: FERREIRA, Heloisa Pires (coord.). **Gravuras brasileiras hoje: depoimentos**. III Volume. Rio de Janeiro: Sesc Tijuca, 1997, p. 118.

A capacidade de analisar e apreender a arte fez Ostrower ampliar sua visão, não apenas como artista, mas também como teórica. O resultado disso são primeiramente seus cursos e, em seguida, seus livros. Neles, a artista chegou à produção de uma teoria da linguagem visual. Mas, não podemos deixar de destacar que os problemas plásticos sempre se colocaram primeiramente em seu trabalho. A reflexão que fazia sobre as escolhas formais era posterior e apenas lhe abriam caminhos para empregar com maior liberdade as novas soluções formais que iam lhe surgindo.

Como já foi mencionado na introdução, Fayga Ostrower ministrou diferentes cursos enquanto realizava sua obra plástica, para entender melhor esse duplo papel da artista e teórica apresenta-se alguns dos seus mais importantes trabalhos no ensino da arte. A partir de 1954, lecionou aulas de *Composição, Análise Crítica e Teoria da Linguagem* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que perduraram por dezesseis anos. O conteúdo do curso que ministrava vinha de sua própria experiência como artista e do aprofundamento que buscava em seus estudos.

No ensino, a artista e teórica visou demonstrar a correspondência entre estruturas formais e conteúdos expressivos na linguagem visual. Além disso, dialogou sobre o processo criativo, a percepção e os significados da obra e, o desenvolvimento do humanismo pela experiência estética. Defendia a artista, que a educação dos sentidos acarretava no desenvolvimento sensível de nossa inteligência e tudo o que contempla o entendimento de nós mesmos e que, apenas desenvolvendo os nossos sentidos, seremos capazes de apreciar, conseguir ver de fato, uma obra artística⁵³. Fayga Ostrower desejava que a formação sensível chegasse a todas as pessoas, adultos e crianças, de diferentes classes sociais e níveis de escolaridade. Todos deveriam ter uma educação sensível que lhes possibilitassem apreciar a arte.

Em seguida, a gravadora deu o curso sobre os *Princípios da arte e Comunicação Visual* para operários da *Gráfica Primos S/A*, no Rio de Janeiro, em 1969, o que constituiu uma rica experiência que a tocou profundamente. Ostrower surpreendeu-se com a participação dos operários, suas contribuições durante as aulas, e a resposta positiva que teve no final do curso. Sua satisfação foi tão grande que anos depois o conteúdo do curso gerou um dos seus livros mais importantes, intitulado

⁵³ OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Campus, 1986.

Universos da Arte, usado até os dias de hoje no ensino de arte para explicar a gramática visual e a linguagem artística.

Outra forte experiência com o ensino foi o curso de *Criatividade e Criação* que ministrou na Sociedade de Psicanálise do Rio de Janeiro, em 1975. Nele, Ostrower discute o ser humano como um ser criativo capaz de criar não apenas na arte, mas em todos os momentos da vida. A autora associa fatos artísticos a experiências de vida comum a todos. Esse foi o conteúdo de seu primeiro livro, **Criatividade e Processos de criação**. Nele discorre sobre os processos criativos, desde o ato de intuir até o desenvolvimento da percepção.

Os conteúdos desses cursos se desdobraram nos livros e em outras situações de ensino que se tornaram frequentes na vida de Ostrower. Ela ministrou inúmeras palestras, conferências, cursos rápidos em universidades, durante toda sua vida, tornando-se uma das suas principais atividades entre os anos de 1970, 1980 e 1990. No início da década de 1990 chegou a ministrar, inclusive, palestras para alunos e professores do Centro de Arte da Universidade Federal do Espírito Santo, que despertaram grande interesse. Em uma das quais apresentou e refletiu sobre seu próprio processo criativo, e em outra discorreu sobre as vanguardas abstratas e sobre algumas de suas publicações teóricas.

2.2- APRESENTAÇÃO DE SUAS TEORIAS:

Quatro livros de Fayga Ostrower foram eleitos para serem debatidos dentro deste texto. São eles: **Criatividade e Processos de Criação**, publicado em 1978; **Universos da Arte**, com a primeira publicação em 1983; **Acasos e Criação Artística**, de 1990 e, **A Sensibilidade do Intelecto**, lançado em 1998. Além desses livros, Fayga Ostrower teve duas outras publicações: **Goya, Artista Revolucionário e Humanista**, lançado em 1997 e **A Grandeza Humana: Cinco Séculos, Cinco Gênios da Arte**, lançado após seu falecimento, em 2001.

Os dois últimos livros não foram escolhidos para as análises nesta dissertação por se tratarem mais especificamente das obras de alguns artistas escolhidos e não abrangerem de forma geral as ideias centrais das reflexões teóricas da artista. Além disso, entende-se que neles se apresentam os temas discutidos nos outros textos e

diluídos nas análises das obras desses artistas que Ostrower tanto admirava. Já os quatro primeiros livros citados da autora reúnem um conjunto de ideias inerentes ao mesmo núcleo conceitual. Assim, o estudo de cada um deles se completa e fornece uma visão aperfeiçoada de suas teorias.

Em seu primeiro livro publicado **Criatividade e Processos de Criação** (1978), Fayga Ostrower inicia o tema explicando a função essencial do criar na vida humana. De acordo com seu pensamento, a natureza criativa corresponde à criatividade individual dentro de determinada cultura e, além disso, o que percebemos dessa cultura e de nós mesmos nos dá a bagagem para criar nossas formas. No próprio modo de se estabelecer certas relações vai surgindo o sentido da forma, no caso em que o fazer e o configurar do homem servem como atuações de caráter simbólico. Formas de comunicação e realização correspondente aos aspectos expressivos de um desenvolvimento interior, refletindo processos de crescimento e maturação.

Ostrower foi em busca de explicações na psicanálise para compreender os processos de intuição, de sensibilidade, de percepção e de associações, todos pertencentes às ações inconscientes e conscientes do homem. Nessa etapa, ela também analisou o homem como ser cultural, e as teorias sociais que compreendem um arcabouço das potencialidades criativas que o homem enseja.

Ao final desse texto, a autora nos faz entender que todo potencial criativo do homem se transforma em formas simbólicas que são possíveis de serem comunicadas. Além do seu potencial, o homem utiliza na sua produção criativa o que lhe é ofertado de material. O imaginar seria um pensar específico sobre um fazer concreto, mas que não há de ser limitador, menos imaginativo ou menos criativo. Isso se daria, pois as limitações que surgem no trabalho se põem como sugestões para se prosseguir e até mesmo se ampliar em direções novas. Através da matéria configurada, o conteúdo expressivo se torna possível de comunicação e, por meio das formas próprias de uma matéria, de ordenações específicas a ela, movendo no contexto de uma linguagem. Por meio das elaborações se traduzem as formas mentais que abrangem níveis de significações

O processo intuitivo seria, para a autora, um importante modo cognitivo que permite lidar com situações novas e inesperadas, que, instantaneamente, visualize e

internalize a ocorrência dos fenômenos. A ação espontânea intuitiva é uma reação da personalidade humana. Ela encerra as formas comunicativas pessoais e referentes à cultura. Com isso se difere do ato instintivo.

O que caracteriza os processos intuitivos e os torna expressivos é a qualidade nova da percepção. A percepção envolve um tipo de conhecer em que se percebe, se interpreta, se apreende e se compreende. No conjunto de relacionamentos revela-se uma ordem significativa. Esses relacionamentos mentais se refletem nas associações. Organizam-se em nossa mente certas imagens que representam disposições em que fenômenos parecem correlacionar-se em nossa experiência. As imagens referenciais são ordenações interligadas.

Nos atos intuitivos ocorrem operações mentais instantâneas de diferenciação e de nivelamento. Essas operações envolvem o relacionamento e a escolha que, na maioria das vezes, são subscientes. Os processos intuitivos se identificam com a forma e se tornam processos formativos e configuradores. Todo processo de criação compõe-se de fatos reais, fatores de elaboração do trabalho.

A criação deriva de uma atitude básica da pessoa, de seu engajamento interior e de sua capacidade renovadora. Esse engajamento deve alcançar o nível profundo da sensibilização. A capacidade de intuir e de sustentar a tensão psíquica em níveis mais profundos será determinante para a criação. De acordo com sua personalidade e sua estrutura íntima sensível o indivíduo determina as possibilidades e as formas em que efetua o seu trabalho.

A forma será sempre compreendida como a estrutura de relações, o modo como elas se ordenam e se configuram. É a forma das coisas que corresponde ao conteúdo significativo delas. Surgem ordenações em nossa percepção que revelam um enfoque seletivo existente nos próprios relacionamentos.

Quanto aos relacionamentos, existem para a autora dois tipos dos mesmos: um trata as ordenações de campo e o outro das ordenações de grupos. Nas ordenações de campo se acentua a unicidade de um acontecimento, o fenômeno é dimensionado dentro de sua existência sensual. Por meio do enfoque predominante sensorial, a

percepção de si, das matérias e do próprio fazer se articula a um modo mais subjetivo e específico⁵⁴.

Nas ordenações de grupo em que se compara e se generaliza, a percepção pode ser entendida como sendo mais objetivada nos fenômenos e tendo implicações mais racionalizadas. Essas ordenações permitem ao homem enveredar pelos caminhos da elaboração intelectual. Além disso, delas surgem os níveis de interações e, a cada nível, de acordo com a crescente complexidade de organização nos inter-relacionamentos, surgem qualidades novas. Essas qualidades novas se originam exclusivamente nas condições estruturais da nova configuração. O componente não é mais percebido como era antes e sim como se apresenta agora, dentro da configuração que também compõe e no nível de sua integração.

Entra em cena no momento das novas configurações o problema da totalidade e das partes, relação que a artista apreende do diálogo que estabelece com a Teoria da Gestalt⁵⁵. A totalidade se altera qualitativamente através de seus relacionamentos, sendo compreendida pelo modo de sua interação e de maneira que os relacionamentos se tornam fatores estruturais⁵⁶. Assim, a forma que antes isoladamente detinha uma predisposição a alguns significados em relação aos fatores que interagem com ela - ordenação dada, contexto e conteúdo - passa a corresponder a novas significações. Do contexto formal da imagem se estendem distintas qualificações expressivas.

Os valores participam do novo diálogo com a vida, nas possíveis ordenações dos fenômenos. Existem aspectos valorativos que estão fora do âmbito pessoal e reportam a valores coletivos. Esses aspectos originam-se nas inter-relações sociais

⁵⁴ Na seleção pelas ordenações de campo, o homem separa um centro e o identifica dentro de sua presença. Essa ideia é trazida pela autora com base no pensamento de Ernst Cassirer, filósofo existencialista que analisa a relação do homem dentro de sua cultura, afastando as teorias reducionistas e classificatórias e, abrangendo estudos dentro da fenomenologia e das formas simbólicas.

⁵⁵ O problema da totalidade e partes foi absorvido pela autora por meio da definição formulada em 1925 por Max Wertheimer, um dos autores da teoria da *Gestalt*. Nesta definição, o autor apresenta a totalidade sendo apreendida como o modo de sua integração, como o modo de se configurar (*Gestalt*= configuração), o modo como seus componentes se interligam. (OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 16ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p. 96).

⁵⁶ Essa definição é traduzida na teoria da *Gestalt* como o **princípio da pregnância da forma**. Segundo esse princípio na formação de imagens, os fatores de equilíbrio, clareza e harmonia visual constituem para o ser humano uma necessidade. (FILHO, João Gomes. **Gestalt do objeto: Sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Editora Escritura, 2000).

de um determinado contexto histórico. O homem desdobra o seu ser social em formas culturais. Disso resulta o estilo.

O estilo é, segundo a autora, a maneira de pensar, imaginar e agir. Forma de cultura. E corresponde a visões de vida. Nele confluem os conhecimentos e as técnicas disponíveis a uma sociedade em um dado momento. O homem por sua vez é produto de sua época, mas nunca apenas um produto, é algo a mais, ao agir, interage com o mundo e age sobre o próprio contexto cultural.

Na obra de arte, qualquer que seja o estilo e a época, transparece uma tomada de consciência ante a realidade vivida, ainda que o indivíduo formule sua experiência em termos subjetivos.

O estilo diz respeito à expressão adulta e é essencialmente um fator de ordem cultural. Para poder exercer o seu potencial criador é preciso aos homens se integrar enquanto pessoas, desenvolver-se e alcançar algum nível de maturidade e de individuação.

O processo de criar significa um processo vivencial que abrange uma ampliação da consciência. Esse processo enriquece espiritualmente tanto o indivíduo que cria, como o indivíduo que recebe a criação e recria para si. A criatividade é intimamente vinculada ao trabalho humano, ou seja, os processos criativos surgem dentro de processos de trabalho, nesse fazer intencional do homem que é sempre um fazer significativo.

Segundo a autora, o verdadeiro caminho para que o homem realize seu potencial criador reside no processo de cada um poder crescer em seu tempo vital e amadurecer, integrando-se como ser individual e como ser cultural. No ser, no viver e no trabalhar se encontra a fonte de criação, fonte infinita de possibilidades humanas.

Para Ostrower, ser espontâneo nada tem a ver com ser independente de influências. Para ser espontâneo e viver de modo autêntico e coerente, o indivíduo precisa integrar-se em sua personalidade, alcançando alguma medida de realização de suas possibilidades específicas, uma medida de conscientização. Enquanto que criar livremente não significa poder fazer qualquer coisa. O ser livre é uma condição estruturada e seletiva vinculada a uma intencionalidade presente e a valores de um tempo individual e social.

Elegendo certos aspectos da personalidade humana e do contexto cultural, Ostrower cria um arcabouço de definições que sustentam o ato criativo. Amparando-se pelas teorias humanísticas, a autora define o ato de criar como parte essencial do viver e, explica que, ao se afastar da capacidade criadora, o homem torna-se um ser alienado da própria vida. Dessa forma, a sua primeira publicação teórica já abordava os principais temas que seriam retomados em cada publicação posterior.

Em 1983, a artista lança sua segunda obra teórica intitulada de **Universos da Arte**. Esse título se difere do primeiro trazendo para as suas teorias o extrato de sua ação prática como artista e professora de arte. A autora aborda nesse livro os conceitos concretos da obra de arte que encontra no seu próprio fazer plástico e também nos profundos estudos que realizou sobre diferentes obras artísticas.

O texto é tratado como um manual de iniciação na linguagem visual e apreciação da arte. Nele, a autora apresenta os princípios básicos da linguagem visual, que incluem: as noções de espaço como representações das vivências concretas; as formas espaciais e seus conteúdos expressivos; os significados da obra; e a comunicação artística e seu sentido universal. Além disso, o texto introduz os elementos que constituem o vocabulário visual: linha, superfície, volume, luz e cor; e desenvolve problemas de composição: semelhanças e contrastes, tensão espacial e ritmos, proporções.

Os princípios básicos da linguagem visual são apresentados por meio das análises críticas de obras de diferentes épocas e contextos históricos. Em suas análises, a autora parte de determinados problemas teóricos ou estilísticos, comparando soluções de épocas distintas, em determinadas imagens.

Nesse texto a autora revela que na arte lidamos com elementos expressivos e, portanto, é preciso perceber o modo exato como são apresentadas as marcas visuais que constituem a imagem. Os elementos expressivos se referem a alguma coisa e vêm carregados de emoções. As marcas visuais da imagem são indicações que se revelam em termos de estrutura do espaço. Os elementos visuais apresentam qualidades expressivas, qualidades que são indicadas de acordo com o movimento visual da imagem. O conteúdo expressivo de uma obra de arte se baseia no caráter dinâmico ou estático do movimento visual articulado, daí se formula o estado de ânimo da obra. A referência de seu conteúdo expressivo é direta.

A forma da obra é um conteúdo geral objetivo e, a partir desse conteúdo, procuramos conhecer os possíveis significados. Na interpretação pessoal, nosso subjetivo se junta ao objetivo e, apesar da grande diversidade de nuances pessoais, as interpretações subjetivas se manterão dentro do leque de significações possíveis estabelecido pela estrutura objetiva da obra. Os elementos visuais que entram na composição formando a imagem receberão qualificações de acordo com sua posição no plano. Terão valores diferentes, tanto em termos de estrutura de espaço como em termos de expressividade.

Para se conhecer as qualidades expressivas da obra e a partir delas se chegar aos seus significados, passamos, de acordo com autora, por um processo que envolve três etapas: análises, sínteses e intuição.

Nas análises encontramos o como e o porquê das formas. Procuramos decompor uma imagem em seus diversos componentes, a fim de reconhecer de que modo o conteúdo expressivo da imagem corresponde às ordenações de seu espaço.

As sínteses envolvem um processo de integração. Elas abrangem a análise e a ultrapassam. A síntese dos conhecimentos é sempre realizada com toda a nossa personalidade. Segundo a autora, não é só um registro de informações, pois o conhecimento que ganhamos é mais do que intelectual, é um conhecimento global das coisas.

Por último, a autora define como intuição o ato de conhecer, ou seja, a diferença entre as análises de dados informativos e a síntese do entendimento. A intuição comporta os diferentes níveis de conscientização: compreender, contemplar e intuir.

Na apreciação das obras de arte entram em cena os elementos visuais, ou que a autora chama de “vocabulário da linguagem visual”. Os elementos visuais não têm significados preestabelecidos, não representam nada, antes de entrarem num contexto formal. Ao participar de uma composição, cada elemento visual configura o espaço de um modo diferente. E, ao caracterizarem o espaço, os elementos também se caracterizam. É pelas dimensões espaciais articuladas por cada elemento, na especificação da organização de um espaço, que se caracterizam os elementos visuais.

A organização desses elementos no espaço estruturado resultará nas composições. Essas, por sua vez, reuniram ainda outros fatores que ampliaram nossa

compreensão sobre a visão do artista. As semelhanças, os contrastes, a tensão espacial, o ritmo e as proporções são elementos compositivos que garantem as qualidades expressivas da obra e nos leva ao entendimento da mesma.

Na apresentação que realiza nesse texto sobre diferentes períodos da história da arte, vindo da pré-história até os movimentos modernos, a autora aplica suas teorias da linguagem artística e apreciação, demonstrando como de fato essas ideias podem ser empregadas.

Passando para o terceiro livro, **Acasos e Criação Artística** (1990), a autora retorna com as reflexões a respeito dos processos de criação artística, abordando-os em seus múltiplos aspectos históricos, sociais, culturais e psicológicos.

O ponto de partida para esse livro é a noção de que não existe criação artística sem acasos. Os acasos na criação são momentos intuitivos de inspiração ou de descobertas que se fazem durante o trabalho artístico e que apontam para novos rumos e novas soluções. Qualquer ato de percepção corresponde em sua estrutura e em sua dinâmica a processos criativos.

Assim como apresenta nos textos anteriores, nesse a artista também defende que o espaço, ou seja, as vivências de formas espaciais, leva ao conhecimento de mundo e ao autoconhecimento. Segundo ela, são traduções espontâneas de vivências que são levadas para as formas de imaginação e da linguagem artística.

Para completar sua exposição sobre a criação artística, a autora ainda aborda a problemática da compreensão pelo público das formas de linguagem da arte moderna. Ela busca esclarecer sobre o sentido da criação artística na sociedade de consumo quando apenas o produto final tem valor. Lembra que criar é um processo, um caminho percorrido pela sensibilidade e a imaginação.

A autora relaciona a personalidade e as experiências de vida com o potencial criador. Assim, acredita que existe sempre o acaso existencial na vida de cada pessoa, esse acaso transforma-se em necessidade para o indivíduo.

Os acasos são ainda, potencialidades inatas de cada um que geram impulsos poderosos, pela busca de realização que se entrelaça com a busca de sua própria identidade. O processo de transformar os acasos em potencialidades criativas passa pelo fenômeno da percepção, pois é pela percepção que passa a seletividade, ou seja, a primeira instância de filtragem de significados.

O princípio da percepção na criação artística abrange o contexto e seus estados de relacionamentos e configurações, nos quais as totalidades podem se modificar através de novos relacionamentos. Esse princípio, como já foi dito antes, é apresentado pela teoria da *Gestalt*⁵⁷. Segundo a autora, a teoria da *Gestalt* representa, em termos estruturais, uma “teoria de campo” da percepção. Reforçando essas ideias, Ostrower define que os conteúdos expressivos resultam de constantes inter-relações entre partes e totalidades, assunto já abordado em outras de suas obras teóricas, assim também como o faz com a questão das formas e da expressividade, temas intensamente abordados nos dois livros que antecedem a obra teórica à qual nos referimos neste momento. Ainda que traga algumas contribuições novas, aprofundando alguns dos assuntos já abordados em outros livros, a autora mantém em seu discurso a mesma compreensão que já apresentava sobre os processos de criação e construção da linguagem artística.

Como novidade para esses estudos teóricos, a autora traz a apresentação do desenvolvimento da linguagem no homem e a também discussão sobre a expressividade das formas artísticas na contemporaneidade, quanto essas são produzidas por máquinas, neste caso, o computador, assunto que abordamos mais adiante.

Em termos de crescimento e maturidade da linguagem no homem, a autora explica que vai além da linguagem artística relacionando esse fato a todas as linguagens possíveis do ser humano. Explica que as linguagens artísticas e não artísticas moldam-se numa matriz comum, ou seja, nas vivências do espaço. Vivências tais que são experiência fundamental em que se desenvolvem a consciência, a percepção e a autopercepção das pessoas. Esse é o caminho percorrido por todo ser humano. As formas de espaço constroem o referencial das linguagens artísticas.

⁵⁷ “[...] A palavra *Gestalt*, substantivo comum alemão, usada para configuração ou forma tem sido aplicada desde o início do nosso século a um conjunto de princípios científicos extraídos principalmente de experimentos de percepção sensorial. Admite-se, geralmente, que as bases de nosso conhecimento atual sobre percepção visual foram assentadas nos laboratórios dos psicólogos gestaltistas [...] *Gestalt* propuseram-se a demonstrar que a aparência de qualquer elemento depende de seu lugar e de sua função num padrão total. [...] Longe de ser um registro mecânico de elementos sensoriais, a visão prova ser uma apreensão verdadeiramente criadora da realidade — imaginativa, inventiva, perspicaz e bela. Tornou-se evidente que as qualidades que dignificam o pensador e o artista caracterizam todas as manifestações da mente. [...]”. (ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**: uma nova visão criadora. 2ª Ed. São Paulo: Pioneira, 1984, p. Introdução).

As noções de espaço, fundamentais para a formação da linguagem, são desenvolvidas no homem desde sua primeira infância e se desenvolvem ao longo da vida. Em cada etapa do desenvolvimento infantil a criança vai desenvolvendo suas noções de percepção e conhecimento. O bebê desenvolve noções de simbolização, percepção e interpretação de significados.

O espaço torna-se forma das experiências vividas e imagem de seus conteúdos. Ou seja, tudo que nos afeta intimamente (sentimentos, ideias e valores de vida) tem que assumir uma forma espacial para poder chegar ao nosso consciente. E, do mesmo modo, quaisquer conteúdos afetivos que queremos expressar e comunicar aos outros são por nós traduzidos em imagem de espaços.

A descoberta de espaços, externos e internos e a expansão desses espaços em mundos é a grande aventura da criança. E, à medida que a dependência inicial da criança se transforma progressivamente em participação ativa, as formas significativas de suas vivências, assim como das imagens espaciais, se diversificam e se tornam mais complexas. Há alguns processos mentais que envolvem pensamentos abstratos intelectuais e ocorrem apenas na adolescência. No final da adolescência, o estilo das formas expressivas se altera fundamentalmente. O desenvolvimento psíquico ocorre em direção a uma atitude menos subjetiva, mais valorativa e mais analítica. Só então é possível situar os trabalhos artísticos num contexto histórico. A partir desse momento o jovem absorve influências do meio cultural em que vive e consegue fazê-las refletir em suas produções e absorver a experiência que vivencia pela obra de outros artistas. Assim, a autora finaliza essa parte do texto demonstrando como obras de diferentes tempos e estilos artísticos contribuem para a maturidade da linguagem artística do homem.

Na parte que segue, a autora trata de a evolução dos computadores e da possível produção de formas artísticas. No texto, ela questiona se é possível discutir a linguagem dos computadores em termos de linguagem artística. Levanta a questão específica dos computadores enquanto qualificações da linguagem em termos artísticos e expressivos. Concorda a autora que diante das transformações do mundo é preciso repensar as metas e os significados da arte, sobretudo a respeito dos aspectos técnicos, formais e os conteúdos. No entanto, alerta que os computadores extrapolam as dimensões humanas e restringem as possíveis vivências que levam a produção das formas de expressão artística. Conclui que a

frieza da linguagem do computador beira o não ser. Em termos de estilo e expressividade, as formas não se definem e não adquirem caráter de matéria alguma, quer física ou psíquica, pois a linguagem é inteiramente artificial.

Fayga Ostrower escreve ainda sobre o desenvolvimento da linguagem e de seus conteúdos, ressaltando que o que distingue as linguagens da arte é o caráter sensual de suas formas. No processo de criação, o artista passa da imaginação para a realização da obra. Das ideias para a ação. Não traduz simplesmente as formas imaginadas.

O fato físico possui uma presença irreversível e um apelo sensual que não existem na imaginação. O conteúdo expressivo de uma obra de arte, incorporado às formas de linguagem, tem que ser apreendido nos termos concretos dessa linguagem. A verdade interior da obra consiste exatamente na adequação forma-conteúdo, sendo a forma intransponível para outras ordenações ou outras matérias. A sensualidade das formas da matéria impregna todo o fazer e todo o entender das linguagens, transformando em espiritualidade. É o que captamos de imediato nas obras de arte e também o que nelas tão profundamente nos comove.

Conclui a autora que os diálogos do artista com a matéria são diálogos íntimos consigo mesmo. Das obras de arte surge um prazer, pois se representa a resolução de certas tensões nossas, dúvidas e aflições nossas, bem como segredos medos e expectativas. Ao nos depararmos com a justeza das formas expressivas numa obra de arte, como que encontramos uma resposta para nós mesmos.

O conteúdo da linguagem artística nasce com a matéria, do interesse interior do artista junto com suas vivências e reflexões do mundo que o cerca. Essa visão é entendida pela autora como o estilo pessoal que cada um encontra para se expressar. Assim, existem eventuais rumos do estilo a serem seguidos pelo artista, mas há também dados do contexto cultural em que vive uma pessoa que definirão a gama de significados que poderão torna-se válidos na interpretação da realidade e, conseqüentemente, na criação de suas formas expressivas. Variando de civilização para civilização, e de época para época, as formas de arte são vinculadas, estilisticamente, aos sentimentos de vida de sua cultura.

Ao analisar criticamente as obras de artistas de épocas distintas, que vão das produções da arte moderna até algumas manifestações da arte contemporânea, a

autora apresenta a formação do estilo em diversificada produção. Nessas análises, ela torna claro seu posicionamento de não aceitar certos critérios artísticos da arte contemporânea. O livro **Acasos e Criações artísticas** se encerra com a visão da autora sobre a produção da arte moderna e contemporânea, nos diferentes períodos históricos. Como a autora amplia essa questão no livro que analisaremos a seguir, discutiremos sobre o assunto ao dialogar com essa obra.

Em seu quarto, e último, livro que apresentamos: **A sensibilidade do Intelecto** (1998), a autora enfatiza algumas ideias que já vinha exibindo desde a sua primeira publicação e amplia a discussão traçando um paralelo entre a arte e a ciência em determinadas épocas históricas.

Fayga Ostrower vai relatando sobre as principais transformações estilísticas na arte desde o momento do Renascimento, sempre comparando com as inovações técnicas e científicas que ocorrem paralelamente. Entende-se que as transformações na arte e na ciência advêm das mudanças de visões de mundo, assim, as novas descobertas no campo da ciência e da arte são frutos de mudanças de vida. Para demonstrar suas ideias, a autora parte dos problemas artísticos, dos problemas concretos da estrutura formal, das tensões e do equilíbrio da imagem, para poder exemplificar certas correspondências com as formas da ciência.

A autora quis analisar as transformações que resultaram na mudança estilística provocada dentro do movimento cubista. Para essa explicação foi necessário recuar alguns anos e iniciar sua abordagem com as análises sobre o Impressionismo. No século XIX, após a Revolução Francesa, inaugura-se um período da história da arte marcado por numerosas transformações estilísticas: Neoclassicismo, Romantismo, Realismo, Impressionismo, Expressionismo entre outros.

Fayga Ostrower explica sobre as diferenças entre essas manifestações artísticas para chegar as novas concepções que foram formuladas por Cézanne. Esse artista consegue em sua obra recuperar, segundo a autora, o espaço em seus ritmos dinâmicos e sua profundidade. Além disso, ele reestabelece a função referencial do plano pictórico. A elaboração formal do plano pictórico foi seguida por outros artistas, Picasso e Braque.

Além de analisar as transformações estilísticas realizadas pelas vanguardas do século XX que aproximavam as visões dos artistas com as inovações científicas,

Ostrower recua mais no tempo e traz estudos sobre a perspectiva renascentista. Esse recuo serve para demonstrar as profundas diferenças dos espaços apresentados na tela renascentista e na pintura cubista.

Outra teoria que a autora investiga é a teoria do Caos, transpondo suas noções para o plano da criação artística. No encontro de acasos com tendências deterministas é que se originam as formas expressivas. Tais acasos se apresentam como opções sugerindo certas possibilidades novas na elaboração formal da imagem.

Nos últimos capítulos desse livro a autora apresenta a relação entre a Teoria da Percepção e a obra de arte. Nas primeiras décadas do século XX pesquisadores da psicologia da percepção formulam a teoria da Gestalt, partindo de pesquisas anteriores que tinham por objetivo analisar certos fenômenos de ilusões ópticas e de movimentos visuais. Na teoria da Gestalt a questão central passou a ser o modo como se estruturam e reestruturam constantemente novas totalidades em nossa percepção. Entre os problemas fundamentais, essa teoria levanta questões como a da identidade, a dos significados, e a de sínteses e de níveis de complexidade. Ela aborda a estrutura dos fenômenos em termos de relações.

Pela importância da Teoria da Gestalt para o entendimento das criações artísticas, a autora se dedica a explicá-lo por outros capítulos, finalizando o quarto livro com mais uma análise da relação dos contextos significativos da obra com suas formas concretas.

Em breve análise de suas obras teóricas percebemos que a autora elege temas como a inspiração, as experiências pessoais, os contextos culturais, a expressividade dos elementos artísticos e a relação dos elementos visuais na obra para explicar o seu ponto de vista como artista e apreciadora da arte. A síntese de sua visão pode ser exemplificada pela teoria da linguagem artística a que chega.

2.3-TEORIA DA LINGUAGEM ARTÍSTICA

Fayga Ostrower compreendeu, por meio dos artistas modernistas, que a obra é composta por uma gramática de elementos visuais de qualidades formais e significados autônomos. Esses elementos visuais têm a capacidade de guardar certa

carga expressiva. A ênfase, perseguida por Ostrower nos aspectos formais intrínsecos da obra parece ter relação com o que Clement Greenberg, importante teórico defensor da Arte Moderna, chamou de autocrítica, que tinha como principal tarefa:

[...] eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim a arte se tornaria “pura” e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência. “Pureza” significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical.⁵⁸

Dentro desse contexto, a pintura a serviço dela mesma, independente de temas figurativos, ainda é capaz de nos trazer a percepção e a força dramática da composição. Ostrower, então, além de refletir sobre os aspectos da linguagem visual, investigou a formação das imagens e a percepção das mesmas. Com base em sua própria linguagem, elaborou um trabalho em que apresenta os principais motivos que levam o homem a criar e, também, aqueles motivos que direcionam suas escolhas ao realizar sua obra.

Em geral, nos livros a artista defende que a criação, independente do período histórico em que é realizada, se une ao sujeito criador da obra e esse sujeito não pode separar suas vivências de suas criações. Criadora de gravuras abstratas informais, Ostrower se esforçou para explicar como nascem as formas de seus trabalhos sem fazer menção direta à sua própria obra, mas abordando os aspectos estruturantes dela.

No decorrer de seus livros, Fayga Ostrower vai explicando os princípios da linguagem artística e a maneira como ela é percebida e pode ser sentida por todos. Ao defender o ato de criar como um ato de formar, a autora se mostra defensora da teoria formalista, mais especificamente, da teoria da Gestalt. Entretanto, ela não compartilha dos ideais dos artistas neoconcretos que usavam essa corrente da psicologia para guiar suas produções, mas encontra na teoria a justificativa da linguagem das formas artísticas.

⁵⁸ GREENBERG, Clement. Pintura Modernista In: FERREIRA, G.; MELLO, C.C (Apr. e Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 102.

Além da teoria da percepção, a gravadora reúne, em suas explicações sobre a arte, outros conteúdos da psicologia, tais como os conceitos de inconsciente e associações. Outro artista a que já nos referimos anteriormente, também tratou desses conceitos, Kandinsky. Embora, Ostrower apenas fale desse artista quando analisa algumas de suas obras, sem sequer mencionar os escritos do mesmo, percebemos, em suas reflexões teóricas, inúmeras ligações com as ideias de Kandinsky, principalmente por defender, assim como ele, a criação plástica como expressão íntima de afirmação do “eu”.

A artista e teórica deixa nítido nos primeiros livros quais ideias a levaram pelo caminho da criação artística. Em seus textos, Fayga Ostrower discorre sobre os caminhos da criação, seja ela artística ou não, elaborando conceituações sobre a criatividade de uma maneira ampla e abrangendo diferentes áreas da vida. A autora considera que a criatividade humana envolve aspectos mentais conscientes e inconscientes. A abrangência da criatividade é assim definida por Ostrower:

A fonte da criatividade artística, assim como qualquer experiência criativa, é o próprio viver. Todos os conteúdos na arte, quer sejam de obras figurativas ou abstratas, *são conteúdos essencialmente vivenciais e existenciais*. Também os acasos podem ser caracterizados como momentos de elevada intensidade existencial, por quanto a criatividade é estreitamente vinculada à sensibilidade do ser [...]⁵⁹.

Na perspectiva da autora, as formas artísticas nascem do interior do humano, de modo intuitivo, e são conscientizadas na medida em que vão ganhando ordenações e configurando os espaços. No momento da criação, o artista se depara com o seu ser mais profundo e traduz suas experiências em formas de linguagens. Nesse encontro com seu íntimo pessoal o artista, aliado ao contexto em que vive, vai descobrindo e seu estilo.

Por mais que Ostrower teorize sobre o seu processo criativo, ela não afasta a hipótese que a criação artística nasça do interior inconsciente do homem e que, apenas depois de amadurecida, ela se torne uma intencionalidade. O enlace da criação artística com a intuição, ou o acaso a que ela se refere, é pertinente em sua obra e se explica em suas teorias.

⁵⁹ OSTROWER, 2013, p. 31 (grifos da autora).

O inconsciente como fonte da criação plástica era comum aos artistas da arte abstrata produzida após o fim da Segunda Guerra e, mesmo não admitindo a espontaneidade do Expressionismo Abstrato na produção de suas obras, Ostrower defende que a criação parte de um formar, ou estabelecer relações, com o que se viveu ou está se vivendo, da seguinte maneira:

[...] Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas do nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos, ao mesmo tempo em que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente, e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção. *São os níveis intuitivos do nosso ser*⁶⁰.

O intuir é a ação primeira da criação na visão de Ostrower, a princípio age em nós a intuição e ela nos leva a fazer escolhas e tomar decisões, esse seria nosso primeiro ato na criação. A intuição é considerada como fundamental na vida humana e, sucessivamente, na criação artística. O ato de intuir é o início de se ordenar as escolhas e conscientizá-las em seguida.

A artista-autora identifica os processos intuitivos com a forma. Segundo ela,

[...] Quando se intui, intui-se uma forma expressiva, isto é, não se trata de definir um fenômeno por meio de noções intelectuais [...] Ao intuir, procura-se alcançar *um novo modo de ser essencial* do fenômeno, através de estruturas que se configuram *dentro da materialidade específica* desse fenômeno [...]⁶¹.

A partir da intuição, outros fatos vão ocorrendo para se chegar à expressão, ela também se interliga aos processos de percepção, reformulando os dados circunstanciais do mundo externo e do interno e tornando-os significativos. A percepção liga-se aos atos de selecionar e de estabelecer relacionamentos sobre o que se percebe, essa ação codifica-se na forma.

A compreensão da forma na criação é de abrangência ampla e envolve a capacidade de perceber, configurar e significar. Formar relaciona entre si os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro de nós. O processo criativo envolve

⁶⁰ OSTROWER, 2002, p. 56. (grifos da autora).

⁶¹ Ibid., p. 69. (grifos da autora).

fundamentalmente a percepção. É por meio dela que o sujeito encontra as formas internas e as interliga com o seu exterior.

Tornando à percepção, ao observar, o artista encontra o subsídio de sua criação, podendo transformá-lo ou não em seu conteúdo expressivo. Cabe à sua imaginação assimilar e ordenar tudo aquilo que percebe em seu entorno e dentro de si. Esse processo inicia-se de modo automático e inconsciente. Ao levá-lo à consciência o artista faz escolhas e ordena as ideias de acordo com uma intencionalidade. Desse modo, o artista abandona a intuição presente no primeiro momento e adota critérios intencionais.

Ostrower conclui com isso que qualquer criação, seja artística ou não, passa por um processo de escolhas. Mesmo na Arte Abstrata Informal/Lírica as formas nascem intuitivamente, mas se organizam mentalmente antes de serem acolhidas e apresentadas pelo artista.

Numa composição artística é empregado um número de elementos visuais que são ou não escolhidos intuitivamente e a ocupação do espaço pela combinação desses elementos reflete o conteúdo expressivo que aciona. As escolhas dos elementos empregados na obra (cores, linhas, direções, ritmos, efeitos de claro-escuro, contrastes e semelhanças, entre outros) vão ocorrer de acordo com as percepções pessoais do artista de si mesmo e do entorno em que vive, ou até mesmo de suas memórias. Cada elemento receberá determinado significado e as inter-relações desses elementos resultarão nos conteúdos expressivos. As relações entre os contextos e os componentes se tornam interdependentes e significativas na composição das formas expressivas.

A forma de comunicação e de realização corresponde a aspectos expressivos de um desenvolvimento interior, refletindo processos de crescimento e maturação. Essa maturidade se reflete na construção do estilo, formulando uma linguagem que se conjectura nas alterações do indivíduo sob a influência do contexto em que vive e, conseqüentemente, sua maior liberdade na criação. Além disso, ela dá ao artista a liberdade de formular novos conteúdos expressivos, de crescente complexidade estilística e sutileza de nuances emocionais⁶².

⁶² OSTROWER, 2002.

O amadurecimento do artista o torna possuidor dos códigos da linguagem e emprega-os sempre com maior domínio e personalidade, ou seja, quanto mais o artista conhece os significados que os elementos de sua linguagem pode acionar, maior é sua destreza em utilizá-los e maiores serão suas possibilidades de novas criações.

Assim ocorreu no seu próprio trabalho. Ostrower dedicou-se ao estudo dos elementos compositivos da linguagem visual e obteve grande domínio sobre os conteúdos expressivos que poderia acionar a partir de cada um deles, empregando-os com maior rigor em sua produção inicial e criando com maior liberdade posteriormente. As cores soturnas e as formas geométricas orgânicas, que apresentavam maior densidade, foram progressivamente sendo substituídas por cores claras e luminosas, formas orgânicas, impulsionadas por ritmos e gestos amplos, o que ocasionou maior leveza e fluidez em suas composições.

Além das ordenações espaciais, a artista recorre à materialidade plástica na obra para ativar determinados significados. Segundo a autora, a linguagem é objetivada como ordenação essencial de uma materialidade. Essa objetividade da linguagem por meio da matéria constitui um referencial básico para a expressão, uma vez que, pela matéria, podemos avaliar as ordenações e compreender seu sentido⁶³.

Sob essa ótica, a artista enxerga a criatividade como um fazer intencional e produtivo. Esse fazer é determinado pela materialidade com que se trabalha, pois cada matéria abrange certas possibilidades de ação, de modo que a imaginação criativa vincula-se à especificidade de uma matéria. Através da matéria configurada, o conteúdo expressivo se torna possível de comunicação.

A comunicação de seus sentimentos e pensamentos foi se formulando por imagens que adquiriam formas expressivas de acordo com a fase que a artista estava vivendo. Sempre com a expressão do seu íntimo que está em constante relação com o meio em que vivia.

A criação plástica de Fayga Ostrower ilustra os conceitos teóricos que defendeu paralelamente enquanto produzia. Sua obra plástica antecipava as questões da

⁶³ OSTROWER, 2002.

linguagem expressiva que, posteriormente, a artista ia problematizando em seus textos teóricos.

Fayga Ostrower não escreve sobre essa teoria para explicar suas obras plásticas, mas nelas encontramos indícios da estruturação do pensamento da artista que se apresentavam em sua criação. Os estudos, fossem eles anteriores ou posteriores à criação artística, sempre trazem a marca do pensamento estruturalista que também emergia em diferentes momentos da sua criação poética.

No capítulo que se segue, buscando compreender as interferências do posicionamento de Ostrower tanto na arte quanto na teoria, iremos analisar obras de diferentes tempos e linguagens artísticas. Elegendo alguns aspectos primordiais do seu trabalho, procuraremos encontrar nas obras plásticas aquilo que a artista escreve em suas teorias.

3. COMO A ARTE TOCA A TEORIA?

Ao falar da criatividade, dos processos de criação, da linguagem visual e da intencionalidade, Fayga Ostrower traz para seus livros **Criatividade e Processos de Criação** (1978); **Universos da Arte** (1983); **Acasos e Criação Artística** (1990) e **A Sensibilidade do Intelecto** (1998), as mesmas atitudes com que cria sua obra plástica, ainda que, abrangendo temas mais amplos, ela identifique em suas reflexões a sua prática criativa.

Dentro dessa concepção, após uma visão mais ampla sobre a obra percebemos que alguns conceitos de diferentes naturezas são constantemente abordados em todas as suas produções, a saber: a subjetividade, a intuição, o acaso e a estruturação formal.

São esses conceitos que discorreremos neste capítulo, buscando realizar uma leitura comparativa entre obras de diferentes épocas (artísticas e teóricas). Essa leitura permitirá identificar anacronismos e diálogos, tendo como ponto de partida a observação do desenvolvimento dos conceitos já apresentados.

3.1- SUBJETIVIDADE

Os aspectos da subjetividade na obra artística são abordados constantemente nas reflexões teóricas de Ostrower. Desde o seu primeiro livro a autora defende que não existe criação sem vivências pessoais. O sentido da criação artística advém daquilo que o artista experimenta no seu íntimo pessoal e transfere em valores e formas significativas. Isso decorre do caminho que o indivíduo percorre durante o ato criativo. Assim descreve a autora,

Ao retomar a obra em vias de ser criada e, no ato, recuperar todo um clima afetivo e mental, de tensão dirigida, o indivíduo exerce sua seletividade interior. De acordo com sua personalidade, estrutura íntima sensível, será o próprio indivíduo a determinar as

possibilidades e as formas em que efetua a retomada do trabalho [...]⁶⁴.

Além da defesa teórica dos aspectos subjetivos aplicados à obra, Fayga Ostrower sempre se mostrou guiada pela subjetividade na execução do seu trabalho artístico. Nos últimos anos de sua carreira esse aspecto ganhou ainda mais ênfase, demonstrando sua postura pessoal diante da criação das obras.

No princípio, Ostrower primava por demonstrar seu comprometimento com a criação artística seguindo uma composição mais formalista, embora não recorresse a formas definidas *a priori*. Mas, com o passar dos anos e depois de ter mostrado sua eficiência na produção da linguagem gráfica abstrata de formas de uma geometria orgânica, a gravadora passou a se expressar mais poeticamente, recorrendo à construção de imagens com signos líricos, traduzidos por manchas e cores transparentes e luminosas. O equilíbrio e a harmonia, que predominavam em suas criações anteriores, deram lugar às composições mais livres e audaciosas, realizadas nos últimos anos da sua produção.

Essa liberdade criadora apenas foi permitida quando Ostrower passou a mostrar em suas gravuras a força da subjetividade do espaço e do tempo, reveladora de uma sensibilidade aguçada. Assim, transparecem nas obras as marcas da personalidade e da individualidade da artista.

Explorando uma profusão de cores, equilibradas por sutis transparências e ritmos, a composição resulta em uma organização harmoniosa do espaço. No movimento que se apresenta na obra, os espaços se expandem ao longo do tempo e o tempo transcorre através da percepção da dimensão espacial⁶⁵. Articulando esses dois fatores da obra artística: espaço e tempo, Ostrower cria composições cada vez mais líricas e simbólicas.

A liberdade expressiva também se ampliou pelo uso da nova técnica na produção de Ostrower. Nos anos 1980, a artista explora a litografia como recurso experimental visando redimensionar a linguagem. Esse meio expressivo possibilita-lhe gerar inéditas composições, nas quais a linguagem da litografia se aproxima mais dos

⁶⁴ OSTROWER, 2002, p. 75.

⁶⁵ OSTROWER, 2013.

termos do desenho e da aquarela do que da xilogravura ou da gravura em metal. Na litografia a composição é realizada com maior fluidez, de forma que os contrastes e as transições parecem ocorrer mais naturalmente ou livremente.



Figura: 13. Fayga Ostrower. **8003**.
Litografia a cores sobre papel, 60,5 x 40,5 cm, 1980.

Na litografia, mostrada na imagem 13, a artista procura trabalhar com a ideia de que cada nuance de cor gera um ritmo e um contraste próprio que se impõe na composição. O contraste entre as cores constitui as áreas de figura e fundo. De

acordo com a própria artista, '[...] No espaço que se configura, as áreas de transição se unem e constituem o "fundo", ao passo que nos contrastes se concentra a "figura" [...]'⁶⁶. As formas que ocupam o campo do papel se apresentam como signos que, mesmo gerados pelo imaginário, permitem estabelecer relações com determinados aspectos da natureza, de forma que se insinuam como elementos integrantes de cenários reconhecíveis (céu, nuvens e pássaros). O azul cria uma imensidão celestial, em analogia com o céu; o branco e o lilás remetem a nuvens; o branco do semicírculo ao qual se sobrepõe a forma preta de maiores dimensões da composição lembra uma lua cheia, e os demais signos fragmentários em preto que se espalham verticalmente do lado esquerdo da composição, ligando a margem superior à inferior, são parte importante da estruturação do todo. O peso visual se distribui através dos pontos de lilás e brancos ao lado direito, compondo uma imagem ritmada e dinâmica. Todas essas cores são configuradas em áreas irregulares e o aspecto pontiagudo dos elementos negros muito lembra o traço caligráfico oriental, traço tal que, como já foi dito, em alguns de seus trabalhos, Ostrower usa de referência para compor sua obra.

Quando fazemos a alusão a alguma figuração nessa obra, não o fazemos afirmando ser uma intenção explícita da artista representar os elementos da natureza, mas que a mesma jamais estabeleceu uma dicotomia entre Figuração x Abstração, considerando que os signos que a artista emprega, então, mudam completamente em relação às composições anteriores dos trabalhos, que não davam margem para que se fizesse qualquer interpretação da realidade reconhecível.

Se em décadas anteriores a artista se preocupou em evitar a figuração para tomar partido da abstração, na década de oitenta esses posicionamentos não pareciam tão relevantes quanto a experimentação da cor e de novas técnicas. Isso foi fruto de uma visão mais lírica do mundo, que culminou numa reorientação das prioridades criativas para algo a ver com afetividade e valores de vida. Nesses anos, suas imagens se tornaram mais serenas e contemplativas. Afirma a artista que se sentia mais atraída por uma luminosidade transparente, uma radiossidade⁶⁷. Mas talvez se possa aventar que Ostrower se mostrou atraída pela volta à figuração

⁶⁶ OSTROWER, 1986, p. 238.

⁶⁷ OSTROWER, 1983.

expressionista, ou pela sobreposição de abstração e figuração, sobre o mesmo suporte, fenômeno esse ocorrido em todo o mundo, inclusive no Brasil.

Os arranjos formais construídos por Ostrower são sempre notados e referenciados em termos de qualidade expressiva, pois a primazia da condução da linguagem gráfica fazia parte do estilo pessoal dessa artista para alcançar o mais alto nível sensibilidade poética em suas composições.

Com o passar dos anos, a artista entendeu que poderia, ainda mais, se interiorizar com o trabalho como um momento transcendental de criação, em detrimento das convenções externas de modismos, regras, manifestos, mercado, entre outros. De acordo com o crítico Coutinho, a subjetividade de Fayga Ostrower é criadora de objetos poéticos, tornados reais e plenos de significados. A partir de sua visão pessoal, a artista sugere uma sensibilidade pela atmosfera das coisas (melodia das ondas, das noites e dos amanheceres, da natureza, etc)⁶⁸, que de alguma maneira faz menção simbólica com a realidade.

⁶⁸ COUTINHO, Wilson. A inquietação da beleza. In. : SAMPAIO, L. (Apr.). FAYGA OSTROWER a música da aquarela. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999. Catálogo de exposição.



Figura: 14. Fayga Ostrower. **7003**.
Xilografia a cores sobre papel de arroz, 38,9x 60 cm, 1970.

O lirismo de seu trabalho também é percebido no emprego das transparências e na recorrência da luz como ocorre na xilografia 14, da década de noventa. A claridade, que se espalha pela imagem, cria uma atmosfera de tranquilidade e as formas da composição se sobrepõem umas às outras, atribuindo a sensação de leveza ao espaço. É uma composição harmoniosa, em que cada elemento se comporta dentro de seu limite espacial sem avançar sobre outras áreas, convivendo em equilíbrio, o que resulta em uma composição apaziguadora. Contudo, nessa composição, também existem certos contrastes, aplicados por meio das instabilidades, das assimetrias, dos acasos e das transparências.

Vemos nascer nessa imagem o contraste entre as cores quentes (ocres-alaranjados) e as cores frias (azuis). Porém, esse contraste é suavizado pela luminosidade das transparências, que criam áreas flutuantes e parecem vagar pelo espaço, sem demarcar rígidas superfícies. As cores transparentes são

caracterizadas como desmaterializadas, o que ameniza as áreas de transposições das cores⁶⁹. As linhas diagonais que se distribuem por toda a imagem e, principalmente, na área central-direita forçam o movimento, e as poucas áreas demarcadas pelo colorido mais denso demonstram a sobreposição do tempo. Não se pode indicar, na imagem, a ordem temporal em que foram colocadas as matrizes mas, pela especificidade da técnica gráfica, se sabe que essas formas nascem de tempos diferentes e sobrepostos.

As indicações temporais da obra nos fazem refletir sobre o tempo de criação da mesma, presente na morosidade exigida e na engenharia lírica como se organizava a colocação das matrizes para se alcançar esse resultado. Além disso, cabe lembrar que a artista tinha grande interesse de registrar a questão do tempo em seus trabalhos, para isso empregava no título de suas obras os números correspondentes ao ano de criação da obra e à sequência numérica da impressão da imagem.

Pela personalidade da artista se sabe o quanto era meticulosa em suas criações. Não abria mão do resultado harmônico na obra, mas ainda assim ousava na composição de matrizes impondo-se em um trabalhoso processo de criação e que resultava em obras bastante complexas em termos de relações entre formas, sobreposições e profusão de elementos. O ritmo empregado entre as áreas cheias e vazias (ou ocupadas pelo fundo translúcido) é compassado. Por esse motivo, a produção de Ostrower foi muitas vezes comparada com a música.

Para o crítico Coutinho,

[...] é uma transferência de ritmo, movimento, fluidez, crescendos, pausas, adágios e noturnos. A orquestração disso tudo, porém, vem do pensar artístico de Fayga, um pensar que submete a arte ao seu elemento mais natural: a beleza⁷⁰.

A beleza do seu trabalho é notada pela presença constante da poesia, que não se trai pelos modismos ou tendências contemporâneas, mas mantém o foco de sua criação na subjetividade e na vivência particular. Essa beleza revela o estilo da artista, que se reflete não apenas na sua personalidade, mas também no contexto

⁶⁹ Informações sobre as características das cores luminosas e transparentes ver OSTROWER, 1986.

⁷⁰ COUTINHO, 1999, p. 8.

cultural em que está envolvida. Explica a autora no seu livro **Universos da Arte** qual é o verdadeiro sentido da beleza:

[...] o belo teria que ser sentido, vivido pelo próprio artista como um modo essencial de *compreender a própria vida*. Assim poderia tornar-se natural e espontaneamente, expressão autêntica de um quadro, conteúdo a ser reinterpretado e revivido pelo espectador da obra.

Mas também o sofrimento e as terríveis precariedades da vida podem construir uma experiência profunda, sentida e vivida pelo artista, e tornar-se expressão [...] ⁷¹.

É comum associarmos desequilíbrios visuais, gestos marcados e composições agitadas como um reflexo de tensões vividas pelos artistas que enveredam por uma perspectiva poética mais “expressionista”. Todavia, a assimetria das obras de Ostrower propõe um desequilíbrio controlado, diferente da fúria empregada em outras manifestações da arte abstrata produzidas no pós-guerra. Segundo a própria artista⁷², as tensões psíquicas são indispensáveis, é preciso mantê-las e crescer com elas para poder aprofundar a expressão. Essas tensões nas imagens são traduzidas em tensões espaciais.

Para o crítico Araújo a beleza proclamada por Fayga Ostrower é uma beleza da verdade, da harmonia. Reinstaura especificamente da *Kalokagathia* grega, na qual o belo é bom e verdadeiro⁷³.

A questão da subjetividade era percebida pela artista como parte integrante da criação, em que não poderia se desligar o viver do criar, defendendo teoricamente que:

Na arte, as formas expressivas são sempre formas de estilo, formas de linguagem, formas de condensação de experiências, formas poéticas [...] Nelas se fundem a uma só vez o particular e o geral, a visão individual do artista e da cultura em que vive, expressando assim certas vivências pessoais que se tornaram possíveis em determinado contexto cultural. Ao criar, o artista [...] tem mesmo que viver a experiência e incorporá-la em seu ser sensível, conhecê-la por dentro. Daí, espontaneamente, lhe virá a capacidade de chegar a

⁷¹ OSTROWER, 1986, p. 63 (grifos da autora).

⁷² Ibid.

⁷³ ARAÚJO, Olívio Tavares. O claro raio ordenador. In. : MARTINS, Carlos (Curador). FAYGA OSTROWER RETROSPECTIVA: gravuras 1950-1995. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995. Catálogo de exposição.

uma síntese dos sentimentos- naquilo que a experiência contém de mais pessoal e universal- e de transpor essa síntese de linguagem, adequando as formas ao conteúdo⁷⁴.

A subjetividade se apresenta nas obras de Ostrower guiada pelos anseios internos que a artista faz de suas escolhas formais e as apresenta na estruturação do espaço ou do campo visual. Contudo, é evidente que o próprio pensar e a expressão de seus sentimentos seguem uma ordem, a linguagem poética que desenvolve. Elege instintivamente algumas formas expressivas, que são sempre revisitadas e mantêm a linha elementar da sua poética.

Essa acessibilidade ao interior do sujeito na criação da obra foi sentida desde a produção da arte abstrata realizada após o término da Segunda Guerra Mundial. As ciências modernas tinham levado à produção de bombas, à destruição em massa, à perda dos valores humanos e não cabia mais a realização de uma arte que buscasse as suas razões nas teorias modernas científicas. A decepção com a crescente modernidade na cultura e na ciência, na primeira década do século XX, levou ao declínio do racionalismo após 1945. Principalmente na Europa do pós-guerra investiu-se em uma produção artística que se relacionasse com as questões humanas da individualidade e da espiritualidade.

Os movimentos de abstração do pós-guerra tiveram uma importante influência do Existencialismo, ideia filosófica emanada principalmente em Paris, que dava ênfase às angústias e à liberdade pessoal, situando a origem da obra de arte na psique ou na alma do artista.

Contemporânea a essas manifestações internacionais da arte, Ostrower desenvolveu sua produção plástica em concordância com os pressupostos artísticos e existenciais da época. Produzindo pela vertente da Abstração Informal/ Lírica, a artista justificava a ação criativa caracterizando-a, pela ambiguidade humana, um lado sensível e outro consciente.

Fayga Ostrower trouxe para suas reflexões alguns elementos da psicanálise, admitindo, sobretudo, a participação do inconsciente na criação das obras. Ela

⁷⁴ OSTROWER, 2013, p. 46.

reconhecia o papel das áreas não racionais da psique humana como fundamentais no processo de elaboração da obra artística, da seguinte maneira:

O impulso elementar e a força vital para criar provêm de áreas ocultas do ser. É possível que delas o indivíduo nunca se dê conta, permanecendo inconscientes, refratárias até as tentativas de se querer defini-las em termos de conteúdos psíquicos, nas motivações que levaram o indivíduo a agir⁷⁵.

Os conteúdos das obras artísticas nascem das experiências vivenciadas, das memórias e das associações possíveis em determinados momentos. Além disso, nascem do contexto e dos materiais disponíveis para criação. Muitas vezes esses conteúdos são levados à consciência de uma maneira quase imperceptível. Esse material interiorizado pelo artista se torna fonte para suas expressões na criação das formas e condensa o conteúdo expressivo de sua produção. Repetidas vezes, esse conteúdo é revelado pelas formas visuais sem antes ter sido pensado, ou seja, nasce de uma inspiração.

3.2- INTUIÇÃO

Ao refletir sobre os processos de criação, Fayga Ostrower identifica a intuição como elemento primordial do ato criativo. Na sua visão qualquer que seja o tipo de arte que se faça, sempre é necessário perceber as primeiras intuições que moldam o pensamento criativo. Pondera a autora que a arte jamais nasce de um conceito, ela precisa nascer da percepção que o artista realiza dentro e fora de si. São vivências significativas que ele transfere para a forma artística⁷⁶.

As formas orgânicas são entendidas pela autora de maneira diferente dos outros tipos de formas, tais como as formas geométricas. Para ela as formas não geométricas adquirem seus significados conforme as experiências de vida que incorporam. É nesse ponto que entra em cena a intuição, ela revela não conscientemente o que capta do interior do artista.

⁷⁵ OSTROWER, 2002, p. 55.

⁷⁶ Ibid.

A intuição, segundo o dicionário filosófico⁷⁷, é a forma de contato direto ou imediato da mente com o real, capaz de captar sua essência de modo evidente, mas não necessitando de demonstração. A intuição empírica é determinada pelo conhecimento imediato da experiência, seja externa (intuição sensível), seja interna (intuição psicológica: dados psíquicos). Segundo o pensamento de Kant, a intuição é forma a priori da sensibilidade, constituindo com o entendimento as condições de possibilidade do conhecimento. Dessa maneira, a intuição pode ser entendida como um caminho para o conhecimento. Esse caminho foi sentido e perseguido por Fayga Ostrower, ela soube valorizar o ato de intuir como o princípio de sua criação.

Assim aponta Lilia Sampaio:

[...] Fayga em nenhum momento deixou de seguir sua intuição, seu ritmo interno, na resolução dos problemas na linguagem na arte. Cada passo dado na aventura mágica da criação era decorrente de um trabalho contínuo, vivido dentro da disciplina criadora, que é na verdade a liberdade do artista⁷⁸.

Embora relacionasse a intuição com a liberdade expressiva na arte, Ostrower afirma que nenhum outro tipo de criação pode se libertar da ação intuitiva, pois mesmo as descobertas da ciência eram, segundo a autora, antecipadas pela intuição. Uma ideia pode surgir de um *insight* inconsciente e se transformar em descoberta, via intuição, que se desenvolve diferentemente em cada indivíduo, dependendo do arcabouço de suas experiências e conhecimentos.

⁷⁷Ferrater Mora, José. **Dicionário de filosofia**. Eduardo Garcia Belsunce e Ezequiel de Olaso (preparação do texto); Antonio Jose Massano e Manuel J. Palmeirim (tradução). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

⁷⁸SAMPAIO, Lilia. Arte sentido da vida. In. : MARTINS, Carlos (Org.). **Fayga Ostrower**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.



Figura: 15. Fayga Ostrower. **6812**.
Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 60,0 x 39,5 cm 1968



Figura 16: Fayga Ostrower. **5401**.
Água-tinta e ponta seca em cores sobre papel Rives, 25 x 30 cm, 1954.

Nas duas imagens (figuras 15 e 16) a artista se utiliza de meios técnicos diferentes para criar composições em que prevalecem as formas de uma geometria orgânica ou não racional, geradas com a ação intuitiva.

As formas da figura 15 atravessam o espaço como raios, dinamizando a composição. O colorido que predomina na obra envolve uma gama variada de tons alaranjados, marrons, cinzas e ocre (comum na paleta da artista). As cores quentes aparecem como pontos de destaque, pois irradiam suas luminosidades em meio às demais cores que são mais neutras. A transparência da forma acinzentada cobre quase toda parte central da imagem, permitindo que apenas uma estreita faixa em marrom sobressaia na margem lateral esquerda, e que ganha maior densidade na lateral direita, alargando-se à medida que se aproxima da margem inferior do campo do papel. A predominância das linhas quebradas e das diagonais, se por um lado

contribuem para dinamizar a composição, por outro geram uma espécie de padrão que equilibra ou equaliza as áreas de tensão da obra.

A figura 16 envolve a duplicidade de áreas de cor preenchidas de maneira maciça como linhas que se sobrepõem a essas áreas emaranhando-se em posições diferentes. Essa gravura em metal, água-tinta e ponta seca revela a capacidade da artista de descobrir sempre novas possibilidades expressivas e compositivas. A artista processa a chapa submetendo-a a diferentes corrosões e recorre a diferentes processos (água-tinta de grão e água-forte) para tirar partido das linhas, texturas e granulações. Dessa maneira, como pronuncia a artista⁷⁹, a criação envolve a intuição em todas as suas fases, mas também colabora para que novas formas do espaço expressivo nasçam do aprofundamento do modo de fazer na gravura.

As obras de Fayga Ostrower reúnem essa qualidade dupla: intuição e racionalidade. Embora a artista começasse seu trabalho sem premeditar o resultado final, ela se guiava pelo conhecimento que detinha da própria linguagem e avaliava constantemente as escolhas que ia realizando. Sejam formas figurativas ou não, ela delibera a necessidade de encontrar as formas intencionadas, o que envolve o domínio técnico, ou seja, o entendimento do comportamento dos materiais e a intimidade com instrumentos, e ampliam-se as possibilidades de exploração dos meios.

Quando um meio é experimentado pela primeira vez é necessário um tempo de adaptação e compreensão dos limites proporcionados pela técnica. Uma vez que essa fase seja superada, se tornando um fazer “automático” para a psique, facilita a fluidez da intuição, abre-se largo campo para a criatividade, a exploração exaustiva das possibilidades e até mesmo soluções inusitadas para o meio. A artista, então, reúne no seu criar a experiência técnica que lhe fala junto com a intuição, bem como uma reflexão consciente do que vive e expressa na obra. Ela sempre partia em busca da forma intuída, que se construía por um *insight* em sua mente e lhe dava os caminhos a serem perseguidos. Para a gravadora, o caminho do crescimento estético é conduzido pela percepção e a pesquisa:

[...] O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem emoções- embora resultado de tudo isso. Engloba, antes, uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se

⁷⁹ OSTROWER, 2002.

integra e onde cada decisão e cada passo, a cada configuração que se delineia na mente ou no fazer, o indivíduo, ao questionar-se, se afirma e se recolhe novamente das profundezas de seu ser [...] ⁸⁰.

Foi lidando com essas situações de busca interior e de conscientização de seus atos intuitivos que Fayga Ostrower construiu sua obra. A artista foi categórica em afirmar que o caminho da criação não poderia se dar pela conceituação dos elementos compositivos, assim como faziam alguns dos seus contemporâneos da Arte Concreta. Para a gravadora, ao criar pela vertente da abstração lírica/informal, dava-se conta que a arte não poderia ser antecipada por teorias matemáticas e, por isso mesmo, a razão não poderia conduzir a ação expressiva. Se porventura essa relação ocorresse, deveria ser espontânea e intuitivamente. Essa postura da artista resultou em composições estruturadas (sem o rigor racional dos postulados abstrato-geométricos) e líricas ao mesmo tempo.

Ao desenvolver estudos sobre a teoria da linguagem artística, a artista elege os processos intuitivos como modos de compreender as obras. Segundo Ostrower ⁸¹, a intuição leva ao ato de conhecer. Isso envolve a diferenciação entre a análise dos dados informativos e a síntese do entendimento, representando diferentes níveis de conscientização.

Os processos intuitivos informam o modo de conhecer, interligando a experiência afetiva com as indagações intelectuais. São caminhos dinâmicos de conhecimento - sair de si - em busca de conteúdos significativos, a partir de determinadas intenções para poder agir. A percepção é um constante intuir ⁸².

O posicionamento da artista diante das proposições reflexivas demonstra o quanto ela traz da sua prática para a teoria e vice-versa. Se o arranjo das formas expressivas da obra nasce por meio da intuição, é também esse tipo de organização do pensamento que Ostrower considera na compreensão da linguagem artística.

⁸⁰ OSTROWER, 2002, p. 76 e 77.

⁸¹ Ibid.

⁸² OSTROWER, 1986.

3.3 - ESTRUTURAÇÃO DO ESPAÇO

A artista e teórica compreendia que o conteúdo expressivo das obras é articulado de modo formal, sendo os valores e vivências traduzidos em formas espaciais, ou seja, em forma de espaço. Assim, a estruturação do espaço corresponde aos valores vividos e significativos que vão se traduzindo em imagem signo.

De acordo com as teorias de Ostrower, as noções apreendidas da realidade do mundo e extraídas de nós mesmos elaboram-se em nossa mente por meio de imagens. Essas imagens se transformam em significados e, para comunicá-los, criamos formas sensoriais ou poéticas. Por intermédio das formas simbólicas se torna possível objetivar as vivências subjetivas. Formadas e estruturadas, essas vivências chegam ao nosso consciente e podem ser comunicadas. Por meio das formas, essas vivências são concretizadas⁸³.

O posicionamento sobre o processo de criação artística é ampliado e aprofundado por Fayga Ostrower em suas reflexões teóricas. Nos seus livros a artista-autora se empenhou para consolidar os princípios da linguagem visual e assim também o princípio da criação artística. Como afirma, “[...] A imaginação criativa será a força ordenadora, coordenadora, baseando-se na necessidade interior do artista de realizar esse conteúdo expressivo e de comunicá-lo do modo mais direto, sem perder sua riqueza e densidade [...]”⁸⁴. Dessa forma, Ostrower defende que todo conteúdo interior que origina a obra precisa de uma característica concreta para se definir e se expressar que é a forma.

Defende a artista que qualquer que seja o tipo de criação artística, ela passa pelo processo de externalização através da intuição e necessita da configuração espacial para se expressar. Essa configuração pode ser dada por formas que podem ser geométricas ou orgânicas, abstratas ou figurativas. Desse modo, Ostrower nunca aceitou a denominação de “Abstração Informal”, pois entendia que a noção de forma ia muito além das formas regulares ou irregulares, pois toda forma expressiva é carregada de experiências vividas, sendo as formas artísticas distantes das formas matemáticas, pois estas não são sensoriais.

⁸³ OSTROWER, 2013.

⁸⁴ Ibid, p. 74.

Mesmo na criação da Arte Abstrata Informal/lírica, os artistas dominavam o alfabeto visual e elaboravam suas vivências em ordenações de espaço. Embora esses artistas não seguissem regras ou conceitos, eles iam guiando-se pela expressão interior, conduzido suas produções e se respaldando no entendimento que tinham sobre a linguagem artística.

A artista e teórica sempre procurou defender que a Arte Abstrata Informal/lírica nunca foi fruto de uma ação acidental, mas que mesmo os meios mais subjetivos da criação resguardam um entendimento e uma razão no próprio fazer.

De acordo com o crítico Carlos Martins, a abstração proposta por Fayga Ostrower se caracterizava por uma harmonia entre estrutura e lirismo. Sua fascinação pelo espaço, ou seja, a busca de uma maior compreensão do equilíbrio permitiu que ela organizasse as superfícies e as linhas, tratando de descobrir uma nova ordem⁸⁵.

A harmonia de suas obras explicita sua capacidade de fazer escolhas subjetivas aliadas às preocupações formais. As cores, as formas e o movimento visual que empregava nas obras mantiveram sempre uma intencionalidade. Mesmo em sua fase de maior liberdade expressiva, percebe-se a coerência de sua poética pessoal. Como analisam os críticos Kossovich e Laudawna,

[...] É a harmonia do espaço que ela quer: projetando-se sobre a história da arte, Fayga pesquisa proporções, coerências de formas, vazios e cheios, enfim, a estrutura formal das obras de arte em geral, nelas localizando suas gramáticas do espaço. Neste sentido, Fayga entende que o assunto é o ponto de partida de uma obra, pois seu conteúdo expressivo reside na estrutura formal, a qual, por sua vez, é vivificada pelas vivências da artista⁸⁶.

Assim como outros artistas que recorreram ao mesmo gênero de linguagem, Ostrower posiciona sua pesquisa gráfica informal/ lírica na exploração da ordenação do espaço. Embora crie formas orgânicas, ela manifesta em suas criações a busca de uma estruturação interna das formas.

Edith Behring, Rossini Perez e Anna Letycia Quadros são outros artistas que partem para a investigação da forma no espaço. Dedicando-se às pesquisas da

⁸⁵ MARTINS, Carlos. FAYGA OSTROWER RETROSPECTIVA: gravuras 1950-1995. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995. Catálogo de Exposição.

⁸⁶ KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra. Gravura no Século XX. In: RIBENBOIM, Ricardo (Apr.). Gravura: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naïfy, 2000, p. 17.

estruturação da forma e da espacialidade, esses artistas buscavam produzir uma abstração mais próxima das experiências emocionais e não da racionalidade ou da precisão matemática da geometria. Ainda de acordo com Kossovitch e Laudanna, o que os artistas informais ou líricos visam encontrar em suas composições é a coerência e o perfeito ajuste ou o equilíbrio das formas. O conteúdo expressivo de seus trabalhos se revela pela ordenação estrutural da imagem⁸⁷.

A estruturação do espaço é realizada por Ostrower de maneira diferente ao longo dos anos, entretanto, as características da abstração informal estiveram presentes em todas as fases. Em alguns momentos a artista prima pelo equilíbrio e a harmonia das formas no espaço e, em outros momentos, deixa que a organicidade das formas quebre as organizações mais rígidas. É nas obras do início de sua fase abstrata que podemos notar a maneira mais intensa como a artista concebia o espaço pela ordenação das formas.

⁸⁷ KOSSOVITCH; LAUDANNA, 2000.



Figura 17. Fayga Ostrower. **5738**.
Xilogravura a cores sobre papel de arroz, 36,0 x 44,5 cm, 1957.

A obra (figura 17) compõe um importante conjunto do início de sua carreira abstrata. Faz parte do conjunto de obras que rendeu a Fayga Ostrower um dos maiores prêmios da arte, na Bienal de Veneza. Foi a partir dessa mostra que a artista deu visibilidade não apenas a sua obra, mas também à gravura brasileira.

Pela vertente da Abstração Informal, a artista brasileira mostrou que a construção do espaço expressivo não advinha apenas das formas rigidamente matemáticas, geométricas. Pelo contrário, Fayga Ostrower tinha convicção que eram as formas orgânicas as mais expressivas de caráter sensual e significativas de vivências.

Nessa fase das composições estruturadas, a construção dos espaços é feita a partir de uma geometria orgânica, como se vê na imagem 17. Essas formas apresentam

aproximações com as figuras geométricas (Ex.: retângulos), mas sem revelarem a rigidez ou a precisão das medidas matemáticas.

Entre os anos de 1950 e 1960, Ostrower privilegiou o espaço construído por esse tipo de organização formal: composição de superfícies fechadas e de geometria orgânica de contornos mais regulares, enquanto nos anos posteriores a artista foi desconstruindo esse espaço com superfícies abertas e contornos irregulares.

A composição da imagem (figura 17) comporta três formas, de sugestiva geometrização, similares a retângulos. De orientação vertical, elas ocupam todo o espaço compositivo, que por sua vez é horizontal. A imagem se apresenta pouco dinâmica, já que as áreas fechadas de cor (contornos rígidos e lineares) parecem fazer a tensão visual convergir para o próprio interior das formas. No entanto, existem alguns elementos, como um quarto “retângulo” incompleto transparente que sobrepõe as duas formas à direita, três formas negras menores opacas que sobrepõem cada uma das anteriores e uma grande mancha branca sobre a forma mais à esquerda, que apresentam diferenças de tamanho entre elas. Essas variações de tamanhos junto com as variações tonais diminuem a monotonia. Outra observação é que as formas dominantes não estão em um mesmo alinhamento horizontal, nem encostadas em nenhum dos cantos da superfície planar, o que atribuiu maior leveza ao espaço. Embora contenha essas variações, a imagem não se apresenta desequilibrada, já que há uma compensação dos pesos visuais entre as três formas colocadas lado a lado e os demais elementos sobrepostos. A cor também funciona como peso visual, pois, dependendo da natureza⁸⁸ da mesma, tem a função de criar pontos de atração para o olhar do espectador. No caso, da esquerda para a direita, uma forma predominante marrom com manchas brancas e outra negra no centro dela, tornam-se bastante “pesadas” (por serem escuras) em contraponto com as duas formas ocre seguintes (mais vibrantes) que são maiores e estão sobrepostas, mesmo que não completamente, por outra forma amarela transparente. Embora do centro para a direita se perceba maior ocupação do

⁸⁸ Rudolf Arnheim em seu livro *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*, teoriza sobre os efeitos de retração e projeção de elementos na composição pelo ângulo da cor e para isso usa como exemplo o vermelho e o azul: “Em se tratando de cor, não nos surpreendemos em descobrir que um vermelho saturado favorece a figura mais fortemente que um azul saturado; isto corresponde à tendência geral do vermelho de avançar e do azul de se retrair” (ARNHEIM, 1984, p. 221)

espaço, a parte esquerda, mesmo tendo espaços vazios, dá conta de criar o equilíbrio necessário para estabilizar a “balança” visual da obra. Sobretudo pela cor.

Nesse momento em que a preocupação com a composição da estrutura da imagem se mostra preponderante, o equilíbrio e a harmonia são perseguidos explicitamente pela artista. A maioria dos trabalhos dessa época, que demonstram a busca de uma organização formal com variadas relações de tensão espacial, foi realizada pela técnica da xilogravura. As experimentações das articulações do ritmo da composição foram citadas pela artista da seguinte maneira:

O conteúdo expressivo de uma obra de arte se baseia no caráter dinâmico ou estático do movimento visual articulado. Ou melhor, há sempre uma combinação de ambos - dinâmico e estático - integrando estados de ser contrastantes (estados que são fundamentais): movimento e não- movimento, tensão e não-tensão. Daí se formula o estado de ânimo da obra. A referência para o conteúdo é direta - na arte ou na vida [...] ⁸⁹.

Os elementos da linguagem visual que compõem a imagem, mesmo não configurando uma imagem reconhecível (figurativa), também podem se traduzir em formas simbólicas, ou seja, transcendem uma organização formal científica (de critérios fundamentados em leis da teoria da percepção), para revelar o estado emocional de ser de quem os elabora. Toda imagem contém associações entre a estruturação intuitiva das partes (oriundo de conhecimentos sedimentados no cérebro) e a subjetividade da artista que no momento da criação deixa transparecer seu estado afetivo pela escolha das cores, no gestual, no ritmo, na profusão, na simplicidade, etc.

Sendo o espaço da obra como um local de ação da subjetividade e da intencionalidade, aliados à criação, todo o fazer da obra, desde o primeiro ato de intuir, passando pela experiência do fazer até o momento de avaliação do conteúdo expressivo que se está produzindo, é percebido pela artista como uma sequência de momentos de um processo que não pode ser interrompido havendo sempre uma sistematização no criar.

Como um ícone modernista, a gravadora não conseguiu conceber a arte sem materialidade, ou seja, sem um objeto plástico como produto artístico. Por isso

⁸⁹ OSTROWER, 2013, p. 41.

mesmo, enquanto muitos artistas contemporâneos a ela enveredaram por poéticas que favoreciam processos de criação em detrimento de um objeto artístico como finalidade da arte (performances, happenings, arte conceitual), a artista permaneceu com a produção em linguagens mais tradicionais. Isso não quer dizer que a ideia de processo de criação não fosse importante, pois não faria o menor sentido a artista ter feito inúmeras reflexões sobre o momento entre o sujeito/artista e objeto/obra na produção poética em suas publicações teóricas. Fayga Ostrower compreende que a arte não fica apenas no campo das ideias, campo que, no processo de criação, se materializa em objeto através das linguagens artísticas.

Em suma, os elementos configuradores da obra, independente do tema, assumem um caráter expressivo. Por causa dessas preocupações com os elementos compositivos, Ostrower dedicou-se a teorizar sobre as qualidades expressivas que cada elemento constitui e os conteúdos que acionam, pelas relações estabelecidas nas obras.

No livro **Universos da Arte**, Ostrower observa que os elementos visuais (cor- linha- superfície- volume e luz) se apresentam inicialmente, ou seja, quando começam a ser gerados pelo ato da criação, numa indeterminação quase total, executando apenas uma espécie de predisposição no sentido de caracterizar possíveis formas no espaço. Em si indefinidos, esses elementos passarão, antes de serem definitivamente acolhidos pela artista, por inúmeros ajustes, supressões, transformações e relacionamentos com outras estruturas.

Do contexto formal da imagem, ou seja, do modo específico em que são coordenados os tantos elementos e as tantas interligações, se estendem distintas qualificações expressivas⁹⁰. São as ordenações entre esses elementos que organizam as ações expressivas da artista.

Após encontrar o código visual que procurava, ela o manipula em busca de atribuir equilíbrio e significado à sua produção. Embora, como já dito, Fayga Ostrower não seguisse um plano ideológico na construção de suas imagens, ela as organizava seguindo um plano que é ao mesmo tempo intuitivo e expressivo.

⁹⁰ OSTROWER, 2002.

Essa ordenação, que guiava produção plástica de Ostrower, também vai direcionar suas reflexões teóricas, que se apoiam no criar como formar, para explicitar as demais ideias.

Ampliando suas discussões, a artista alia a intuição ao caráter formal e às configurações. Os caminhos de descobertas e de criação nascem das ordenações de formas, ou seja, para a autora, a imagem é uma forma estruturada, que condensa pensamentos, valores e emoções. O artista formula suas composições por meio de formas orgânicas, sejam elas configuração próxima do informe ou estruturas que permitem estabelecer, de alguma maneira, associação com determinados elementos do mundo analógico. Essas formas se fundem em sentimento de vida. Desses sentimentos o artista retira, livre e intuitivamente, aquilo que necessita para o seu trabalho.

Pela estrutura formal das obras, Ostrower percebe a arte como um conhecimento, a configuração dos elementos visuais produz significados que não poderiam ser percebidos de outras maneiras, senão pela arte. As formas visuais acionam conteúdos que apenas podem existir nelas. Assim, embora as criações artísticas partam de uma ação subjetiva, elas trazem em si um conteúdo que será percebido ou redefinido por análises e sínteses que não deixam de ter algo de racional. A interdependência entre a razão e a sensibilidade cria uma relação tensa, mas fecunda, entre forma e matéria.

3.4- INTENCIONALIDADE

A busca pelo equilíbrio entre sensibilidade e intencionalidade são duas qualidades da criação artística que ocorrem paralelamente no trabalho de Ostrower. Em sua obra plástica é constante essa preocupação. Ao ordenar as formas no espaço compositivo guiava-se pela intuição no primeiro momento, mas, em seguida, refletia sobre suas composições e procurava manter o caráter expressivo das formas que buscava.

Fayga Ostrower sempre elegeu a subjetividade e se referiu ao acaso como elementar na criação artística. Entretanto, isso não significa que a intencionalidade também não fizesse parte de seu processo criativo. Como já foi explicitado nos itens

acima, a subjetividade faz parte do verdadeiro conteúdo da obra artística; ela representa as vivências que conduzem a criação, mas o ato de selecionar, ajustar e ordenar as formas no espaço é produzido pela intencionalidade da artista.

Para a gravadora e também teórica criar e formar são duas ações conjugadas. Cito:

Desde sempre, desde os primeiros indícios de sua atividade, o Homem se revela *um ser formador e criador por excelência*. O senso de forma lhe é inato. Representa um dom, um potencial de sua condição consciente, sensível e inteligente. Porém é um potencial altamente inquietante - exigindo sua realização. Ou dito em outras palavras: de potencial passa a ser uma absoluta necessidade existencial. O ser humano não apenas pode criar, *ele precisa criar* - e não há como fugir a esta imposição. Ele precisa criar e dar uma forma às coisas, porque ele precisa, sempre, entendê-las [...] ⁹¹.

Nessa citação podemos notar essa aproximação que a artista coloca entre o criar e o formar. A criação nasce de experiências vividas pelo artista, conscientes ou não, mas a produção concreta dessa obra necessita transformar os sentimentos e ideias, ou seja, os conteúdos subjetivos, em produção concreta. Ao escolher as formas, as cores, as transparências, os volumes, etc. Qualquer artista parte de uma intencionalidade que visa comunicar e expressar o que sente ou vê do mundo.

A razão que envolve a criação artística é comum a todos os artistas, sejam eles de tendência mais racionalista ou de tendência subjetiva. Foi o caso da Abstração Informal/Lírica. Os artistas dessa vertente estão voltados para a expressão de seus sentimentos e de suas emoções, todavia a ação consciente de julgar os seus atos lhe acompanham constantemente.

Ao longo de sua produção, a gravadora passa por diferentes momentos, sendo que em alguns a ordenação das formas se torna mais elementar em contraste com outros, em que as inquietações internas ou subjetivas prevalecem. Contudo, mesmo que por diferentes níveis e necessidades, a razão se apresenta no seu trabalho.

No decorrer da trajetória artística, Ostrower ora se volta para formas mais definidas, ora para signos mais desconstruídos. Entretanto, a essência de sua obra se mantém inalterada. A eleição dos elementos (linhas, pontos, planos, texturas, sobreposições,

⁹¹ OSTROWER, 1998, p. 262. (grifos da autora).

ritmos) nas obras visuais como o principal conteúdo perpetua em toda a sua produção.

Apesar de manter a sua poética pessoal ao longo dos anos, com o amadurecimento Ostrower priorizou novos elementos. Nas últimas obras, a artista empregou mais cores e transparências, modificando a expressão de suas composições. Nelas, continuou concentrando uma coordenação estruturada dos elementos visuais: linhas, luz e superfície em litografias ou serigrafias, linguagens gráficas que a artista foi experimentando nos últimos anos.

As composições visuais partem da intenção da artista de expor certas vivências, mesmo nos casos de maior emprego da subjetividade, os elementos são escolhidos conforme suas características particulares. Isso quer dizer que determinadas técnicas e materiais favorecem certos efeitos visuais. Se a busca é por um resultado mais gráfico, pictórico ou de transparências, a eleição do meio gráfico permite uma maior exploração de determinados elementos como, por exemplo, as linhas formadas pelas ranhuras da gravura em metal, as grandes áreas de cor da litografia ou mesmo os cheios e vazios criados pelos sulcos das goivas nas matrizes de xilogravura.



Figura 18: Fayga Ostrower. **8003**.
Litografia a cores sobre papel 60,5 x 40,5 cm, 1980.

Essa escolha pelo meio litográfico, na figura 18, mostra bem como, ao espalhar os azuis, verdes e brancos sobre a superfície da pedra, a intencionalidade da artista privilegiou uma atmosfera de paisagem ilusória formada por manchas que se mesclam, diferentemente da figura 17, cuja ênfase é a ordenação do espaço compositivo.

Segundo o crítico Wilson Coutinho, nos anos finais de sua carreira, a artista trabalhou o espaço desconstruído⁹², as manchas espalhadas sobre as superfícies lançam o nosso olhar ao ato contemplativo; o olhar se aprofunda pela matéria e nos faz perceber a sutileza da técnica empregada. A porosidade da pedra é percebida em pequenos pontos brancos que quebram o azul absoluto de um quase céu.

Ostrower mostrou-se ao longo de sua carreira como uma dedicada pesquisadora da linguagem artística e de todo universo da arte, assim torna-se evidente que ela não

⁹² COUTINHO, 2001.

deixaria de também pesquisar sobre as suas próprias produções plásticas. Perceber a leveza das suas composições posteriores não nos faz desacreditar na profundidade delas enquanto qualidades concretas. Entende-se essa mudança como consequência das modificações do próprio contexto cultural. Como afirma em seus livros, o conteúdo da obra também reflete o momento em que o artista cria.

A partir de meados dos anos de 1960, em um contexto mais geral do meio artístico, não fazia mais sentido manter uma linguagem abstrata moderna, pois a concepção de arte era outra, a reflexão crítica que envolvia a arte contemporânea que, em muitos momentos, libertava a obra das questões formalistas de décadas anteriores. Diante dos novos padrões artísticos, a artista amplia sua poética criativa e permite uma construção de maior simbolismo em suas imagens.



Figura 19: Fayga Ostrower. **9302**.
Água-tinta e água-forte a cores sobre papel Fabriano, 49,2 x 29,5 cm. 1993.

Na gravura em metal produzida nos anos de 1990, a gravadora volta a se aproximar do conteúdo dramático que empregava no início de sua carreira, ainda expressionista. O maior contraste entre as cores e as formas empregadas gera essa dimensão simbólica. O contraste formal dessa imagem é ocasionado entre as superfícies abertas e fechadas que nela se encontram. A cor preta forma superfícies que parecem se expandir para fora das margens da gravura, enquanto a superfície vermelha se concentra no centro da figura. A organização dessas superfícies cria

áreas dominantes e subordinadas. Segundo a própria artista, as áreas dominantes passam a controlar os intervalos espaciais, atraindo formas mais afastadas e interligando-as⁹³. No caso dessa imagem, a área dominante justifica-se na superfície vermelha e no intervalo branco que se centra na imagem, esses dois elementos da composição atraem as outras formas num conjunto e também atraem o nosso olhar. A cor é determinante nessa figura. Ela cria as outras áreas e articula o contexto da obra. Pela oscilação dos tons intensos e das áreas claras cria-se o movimento interno da obra. Ainda as cores revelam as características da técnica empregada na composição. Os recursos utilizados na gravura em metal pela artista permitem encontrar um preto aveludado que se espalha sobre a imagem alternando em distintas tonalidades e transparências. Pelas transparências podemos identificar o fator tempo, já que as marcas das sobreposições sugerem a presença de diferentes momentos na execução da obra.

Embora as formas da imagem se tornem menos ordenadas, isso não se reflete em seu caráter expressivo. Inversamente a isso, a composição se torna deveras instigante pela profusão de relações espaciais (planos, sobreposições), cromáticas e texturais, suscitadas pelas diversas possibilidades expressivas proporcionadas pela gravura em metal. A relação das formas no espaço parece mais despojada e menos pensada, mas isso não reflete em seu potencial expressivo que se amplia nas novas relações.

As escolhas plásticas do trabalho de Ostrower, iniciando pela eleição dos materiais a serem trabalhados e reunindo as formas expressivas que elege, demonstram, ao longo de sua carreira, sua posição consciente. Embora guiada permanentemente pela subjetividade, a artista nunca deixou de se preocupar com as questões intelectuais que giravam em torno de sua produção. Pelo contrário, Ostrower procurou compreender as mudanças da ciência e da tecnologia estando sempre a par das novas descobertas. Isso não aparece declaradamente em seu trabalho plástico, mas é notado por meio da sua produção teórica e do seu próprio discurso, em depoimentos. Desse modo, podemos compreender que os caminhos eleitos pela artista em sua produção plástica foram perseguidos pela sua sensibilidade íntima, mas sem abdicar das avaliações conscientes que realizava diante de cada escolha.

⁹³ OSTROWER, 1986.

A intencionalidade marcou suas avaliações, que decorrem em todo o seu processo criativo.

3.5 RELAÇÕES ENTRE OS CONCEITOS

Pelas análises de suas obras podemos perceber que há uma grande dificuldade de separar conceitos aqui abordados por não atuarem isolados. A subjetividade, a intuição, a estruturação do espaço e a intencionalidade são forças mútuas que se atraem no momento da criação artística. Não há ordem nem quantidade exatas de vezes em que elas aparecem.

Após transitar pela trajetória tanto nas obras plásticas quanto na produção textual, permitimo-nos remontar, segundo nossa própria interpretação como esses conceitos interagem na formação da obra a título de conclusão deste capítulo. Não queremos aqui fazer uma sistematização rigorosa, mas sim uma reflexão do processo criativo ante tudo que lemos e vimos. Como bem disse Umberto Eco a obra é aberta a inúmeras interpretações⁹⁴ e, o que mais trata esta dissertação senão nosso olhar crítico sobre as relações entre arte e teoria estabelecidas por Fayga Ostrower?

Podemos inferir então, que o início da criação seria a necessidade inata do homem de criar. Ele precisa da arte para viver, porque só há determinadas coisas do interior do ser que são possíveis de serem expressadas pelos meios artísticos. É como se as demais linguagens, entre elas a falada e a escrita, não comportassem a complexidade interna do homem.

A mente do ser humano é tão complexa que ninguém é igual ao outro e o que cada um entende da vida é uma leitura de mundo individual. A *subjetividade* mostra a diversidade do homem e as inúmeras possibilidades de se relacionar com a arte. As marcas da personalidade aparecem nas formas artísticas fruto de vivências⁹⁵, das

⁹⁴ Cada obra, segundo Umberto Eco, está “substancialmente aberta a uma série infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal” (ECO, Umberto. **Obra Aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.64).

⁹⁵ É interessante ressaltar que Ostrower sempre colocou isso em seus escritos de maneira até romantizada, mas que muitas vezes, para um olhar leigo, não é tão evidente que até formas de geometria orgânica poderiam se tratar de algo além da visualidade pura (pressupostos concretistas). A percepção da exploração da subjetividade é construída a medida que entendemos as intenções da artista, sobretudo no legado teórico, o que não nos impede de questionar se aquela intenção se torna

particularidades, dos anseios. Realizar um trabalho de arte demanda escolhas, as quais são feitas seguindo aquilo que conscientemente a artista prevê, esse é o campo da *intencionalidade*. Dependendo dos efeitos visuais que a artista almeja, ela elege determinados meios para início de conversa. A formação das imagens fica a cargo da *intuição* que faz emergir, quase que espontaneamente, as noções espaciais (*estruturação do espaço*) de conhecimentos sedimentados sobre as teorias da percepção, sem, no entanto, ser inseridos de maneira rigorosa, mas como um diálogo entre as partes do cérebro responsáveis pelo consciente e pelo inconsciente.

O conhecimento pode ser construído conscientemente, mas quando ele é dominado pelo entendimento, se torna algo espontâneo, que pode guiar nossas ações sem que percebamos. No meio do percurso pode haver a ação do acaso, um deslocamento da matriz de gravura, um pingo de tinta, a perda do controle técnico, o descobrimento de um novo recurso. Para alguns isso pode ser visto como a perda do trabalho, mas para outros pode ser a oportunidade de acionar novamente os conceitos aqui apresentados. Eles aparecem na solução de problemas que vão surgindo para o artista até que este defina que o trabalho está concluído.

Em síntese, a postura pessoal que Fayga Ostrower emprega na criação dos seus trabalhos resguarda o conteúdo lírico da produção e é pela intencionalidade, que transforma os conteúdos subjetivos (vivências pessoais) em conteúdos visuais, não pela rigorosa razão, mas pela intuição, que vai se estruturando a construção ordenada do espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Refletir sobre como a obra gráfica e literária Fayga Ostrower que se influenciam mutuamente, nos fez investigar as possíveis relações ou contradições que possam existir entre suas atividades de artista e teórica. Se hoje vemos a linguagem escrita como algo autônomo em relação ao campo da arte, na Idade Média a gramática, a retórica e a dialética eram consideradas artes de grande importância, chamadas liberais. O que queremos dizer com tal comparação é que, na obra de uma artista como Ostrower, os escritos estão longe de se distanciarem da arte, pois o seu discurso teórico enfatiza o tempo todo a presença do “eu” do artista em tudo o que produz, o que nos faz pensar que os textos são uma extensão de sua produção artística, quase que indissociáveis e necessários para o êxito da expressão. Não bastou utilizar o meio gráfico, foi necessário ir além, e as imagens, no primeiro momento da trajetória, se reverberaram em palavras.

Posteriormente, as duas formas de produção caminharam paralelamente reforçando a afirmação de que ambos, a obra e o discurso, se complementavam em uma síntese de ideias que nem sempre dão conta de explicar e mapear todos os eventos (sensoriais, mentais inconscientes) ocorridos no momento da criação. Assim, os conteúdos dos livros também podem ser considerados obras artísticas que evidenciam tanto a subjetividade, a organização das ideias (assim como há a estruturação do espaço imagético) e a intuição, quanto quaisquer obras não verbais (visuais) que poderiam expressar com seus próprios códigos.

Não podemos deixar de destacar que muitas vezes parecem haver abismos entre o verbal e o visual, até porque relacionar a obra gráfica - que foi figurativa e depois essencialmente abstrata - aos textos, exige do “leitor” diferentes habilidades para interpretar um ou outro. Por isso, temos que sempre desconfiar do que a artista escreve. Muitas vezes ela reflete uma visão romantizada do surgimento da obra plástica, enquanto o tratamento da superfície gráfica pode não condizer, para o espectador, com os princípios norteadores explícitos no discurso. Os escritos serviram como ponto de partida, não como uma verdade absoluta.

A palavra é um código corriqueiro que aprendemos desde cedo a interpretar para desenvolvermos atividades cotidianas, nos relacionar, nos comunicar. O idioma escrito e falado desenvolvido dentro de uma cultura é compartilhado e reproduzido pelos indivíduos que fazem parte dela, tornando a interpretação desses signos em algo quase natural pela rapidez com que ouvimos/lemos uma palavra e damos sentido a ela. Já a interpretação da linguagem visual nos parece ser bem mais subjetiva, ampliando as possibilidades de interpretação para inúmeras leituras, ainda mais de imagens abstratas, cujas análises dos elementos visuais tornam ainda mais enigmática a poética da artista por trazer raras, ou nenhuma, referências do mundo reconhecível. É como não dar algo pronto ao espectador.

Não é difícil ouvirmos pessoas que não têm vivência no campo da arte dizerem que não compreendem uma obra, que imagens abstratas são fruto de artistas sem habilidades de representação naturalista. Isso se dá justamente pela dificuldade de interpretação de signos que não estamos acostumados a ver, sentir e refletir sobre eles, o que faz com que a imagem acabe funcionando como uma barreira para o entendimento. Foi esse exercício que tentamos fazer aqui: ler as imagens, respeitando a sua natureza figurativa ou abstrata; ler os textos, identificando os modelos de conhecimento, comportamento e experiência da artista; e, por fim, buscar dentro da obra como um todo as suas correlações em forma de conceitos apresentados no último capítulo desta dissertação.

Uma observação feita foi que Fayga Ostrower disse não ter aderido a nenhum programa estilístico que se antecipava à criação artística ou a qualquer princípio teórico antes de criar suas obras. O *start*, no entanto, estaria na subjetividade que intuitivamente formava suas obras. Entretanto sua consciência a acompanhava e lhe servia para avaliar as tomadas de decisões diante da criação plástica. Não raramente a artista fez menção a teorias da percepção, como a Gestalt, teoria essa de extrema racionalização e presente também nos pressupostos do abstracionismo formal. Se isso pode parecer paradoxal na obra da artista, pois, embora o discurso seja lírico e quase automatista (deixar agir o acaso e o inconsciente), a razão está presente principalmente na organização formal da estrutura da imagem.

A artista inicia seu percurso criando obras gráficas que, a princípio, apresentam uma figuração de cunho expressionista, mas que em pouco tempo deixam de apresentar formas reconhecíveis do mundo e passam a tratar a superfície da obra como um

campo de possibilidades concretas da expressão das formas visuais. A autonomia dos elementos visuais, assim como em outros artistas modernistas, torna-se a principal função do seu trabalho plástico.

A gravadora começa a explorar os recursos da composição, articulando seus elementos visuais e concretos e acionando seus conteúdos expressivos. Por meio da manipulação dos meios gráficos (xilografuras, gravuras em metal, serigrafias e litografias) descobre as potencialidades da relação entre as formas, as superfícies, as cores, as linhas, as tensões, os movimentos, os ritmos e todos os outros aspectos formais da imagem.

Essa potencialidade da linguagem visual lhe indica o caminho para as reflexões teóricas. Mas, voltando ao que falamos sobre a não adesão a algum estilo ou programa teórico, não seria a própria teoria de Ostrower influente na produção artística posterior aos escritos?

Ostrower nunca abandonou sua poética pessoal arraigada na abstração informal/lírica. Mesmo diferenciando sua produção em algumas décadas, as serigrafias dos anos de 1970 e as litografias dos anos 1980, ela se mantém pela vertente abstrata lírica e informal. O que muda são as escolhas formais de suas obras e, conseqüentemente, o simbolismo empregado pelas formas. Tudo isso dentro de um objetivo único de explorar as formas visuais autônomas com suas experiências de vida.

Nos textos, vimos a abordagem repetidamente de conceitos que permeiam a produção artística e tiveram como ponto de partida seus ensinamentos em cursos com conteúdos sobre a linguagem visual, sobretudo abstrata. Apesar de ter publicado sua primeira obra teórica vinte anos depois do início da produção de gravuras abstratas, o conteúdo dos livros se refere a toda a sua produção plástica de diferentes anos.

Em seu percurso reflexivo, a artista apresenta um ser humano completo, embutido pelos seus sentimentos e produtor de sentidos. O artista, ao criar, busca em sua essência aquilo que apreende de si mesma e do mundo, mas toma consciência de si e de seu entorno para expressar suas ideias. Além disso, compreende que as escolhas formais da obra, sejam elas de maior estruturalismo ou de maior intensidade lírica buscam amplamente um equilíbrio e uma harmonia. Isso deixa

claro o embate entre o racional e o espontâneo que na obra da artista agem como forças contrárias, mas que sempre se atraem.

Seja pelas formas geométricas orgânicas ou pelas manchas de cores, pelas transparências e pelas cores vibrantes, Fayga Ostrower defendeu que articulava em suas produções imagens intuídas e, ao mesmo tempo, reguladas pelas escolhas conscientes e nunca um “fazer qualquer coisa”, como se os elementos compositivos fossem utilizados sem nenhum critério.

Por mais que encontremos conteúdos paradoxais estabelecendo diálogo, o que escreve em seus livros mantém uma estreita ligação com sua produção plástica, convictamente modernista. Fayga Ostrower foi uma artista que entendeu a obra como um objeto concreto, materializado pelas superfícies, cores, linhas, volumes e luzes. E da relação desses elementos, se faz possível extrair seu verdadeiro significado. Essa visão da materialidade da obra artística Ostrower carrega para os seus textos. Na maioria deles, a artista se guiou pela teoria da percepção, mais precisamente pela Gestalt, para explicar o como se constituem os sentidos da obra de arte, o que ela gostava de chamar de critérios artísticos.

A visão modernista de Ostrower era percebida para além das criações artísticas, o que se dava pelo posicionamento em seus textos. Apesar de ter escrito cada um deles depois dos anos de 1960 quando a arte contemporânea despontava e rompia com o idealismo da arte moderna, a artista se mostrava engajada em defender a obra de arte como foi concebida, principalmente pelos modelos do Renascimento, do Barroco, do Realismo, de Impressionismo, até chegar ao Abstracionismo, não aceitando as novas configurações da obra artística na arte contemporânea. Embora conhecesse essas manifestações e até se interessasse para compreender algumas delas.

O trabalho de Ostrower, plástico e teórico, apresenta uma unidade pelo fato de que o que produzia artisticamente se empenhava em defender em suas teorias, embora nunca fosse uma exposição direta de suas próprias obras. Mas, ao falar dos processos criativos, da constituição da obra de arte, da percepção das imagens e da compreensão das mesmas, a artista argumentava tentando seguir a mesma lógica que envolvia seus atos na criação plástica.

É arriscado para nós definir quais foram os motivos que levaram a artista em se aventurar e escrever sobre as questões que envolvem a arte e até mesmo diferenciar os momentos que a arte toca a teoria ou a teoria toca a arte. Pela sua trajetória de gravadora dedicada à linguagem que adota e, de defensora da vertente abstrata informal/lírica da arte, arte e teoria se fundem em seu trabalho. Fayga Ostrower não escreveu para justificar seu trabalho artístico, mas escreveu porque estava envolvida com suas escolhas, se aprofundava em reflexões sobre o que fazia. Teorizava sobre o que envolvia sua criação plástica e a instigava tanto quanto criar artisticamente.

Estudar alguns momentos da trajetória da artista Fayga Ostrower e conhecer seus textos nos fez perceber a amplitude de seu trabalho. Pontos do seu trabalho plástico, teórico e de ensino ainda suscitam questões a serem investigadas, sobretudo o que nos leve a compreender a contemporaneidade de cada um deles.

REFERÊNCIAS

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

ARAÚJO, Olívio Tavares. O claro raio ordenador. In. : MARTINS, Carlos (Curador). FAYGA OSTROWER RETROSPECTIVA: gravuras 1950-1995. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995. Catálogo de exposição.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução: BOTTMANN, Denise e CAROTTI, Frederico. 2ª edição e 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: uma nova visão criadora**. 2ª Ed. São Paulo: Pioneira, 1984.

BARATA, Mário. (texto). FAYGA OSTROWER exposicion antologica de su obra grafica 1957-1977. Madrid: Centro Cultural de Villa de Madrid, 1978. Catálogo de exposição.

BENTO, Antônio. A vitória de Fayga na Bienal de Veneza. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro. 1958. Artes.

CHAROUX, Lothar et al. Ruptura. In: AMARAL, Aracy (org.). **Arte Construtiva no Brasil**. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, DBA Artes Gráficas, 1998.

COUTINHO, Wilson. A inquietação da beleza. In. : SAMPAIO, L. (Apre.). FAYGA OSTROWER a música da aquarela. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1999. Catálogo de exposição.

_____. Fayga Ostrower. In. : MARTINS, Carlos (Org.). **Fayga Ostrower**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

Eterna busca de emoções. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 22 de maio de 1995.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Aníbal machado. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7219/anibal-machado>. Acesso em 25 de junho de 2016.

FERRATER MORA, José. **Dicionário de filosofia**. Eduardo Garcia Belsunce e Ezequiel de Olaso (preparação do texto); Antonio Jose Massano e Manuel J. Palmeirim (tradução). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p.9-10.

FILHO, João Gomes. **Gestalt do objeto: Sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Editora Escritura, 2000.

GREENBERG, Clement. Pintura Modernista In: FERREIRA, G.; MELLO, C.C (Apre. e Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GULLAR, Ferreira. Fayga: a arte como sentido da vida. In: MARTINS, Carlos (Curadoria). **FAYGA OSTROWER RETROSPECTIVA: gravuras 1950-1995**. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995. Catálogo de exposição.

HERKENHOFF, P. Fayga, prazer e razão. In. : MARTINS, C (Apres.). **FAYGA OSTROWER RETROSPECTIVA: obra gráfica 1944- 1983**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983. Catálogo de exposição.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte: e na pintura em psrticular**. Tradução de Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KOSSOVITCH, Leon; LAUDANNA, Mayra. Gravura no Século XX. In: RIBENBOIM, Ricardo (Apres.). **Gravura: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 2000.

LEITE, José Roberto Teixeira. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura S.A, 1966.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Com Arte, 2010.

MARTINS, Carlos (Org.). **Fayga Ostrower**. Textos de Wilson Coutinho e Lilia Sampaio. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

_____. **FAYGA OSTROWER RETROSPECTIVA: gravuras 1950-1995**. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995. Catálogo de Exposição.

MILLIET, Maria Alice. As Abstrações. In.: **Bienal Brasil Século XX**. 2ª ed. Nelson Aguiar (Org.). São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

OSTROWER, Noni (Apres.). **FAYGA OSTROWER e o circuito de arte da Região Sul Fluminense**. Barra Mansa: Galeria de Arte Fundação CSN e Museu de Arte Moderna de Resende, 2011. Catálogo de exposição.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

_____. A arte é ação. In.: **SERVIÇO SOCIAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL. Oficinas: Gravura**. Elias Farjado, Felipe Sussekind e Marcio do Vale (Apres.). Rio de Janeiro: Senac Nacional, 1999.

_____. **A Sensibilidade do Intelecto**. Visões Paralelas de Espaço e Tempo na Arte e na Ciência- A Beleza Essencial 4ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1998.

_____. **Criatividade e Processos de Criação**. 16ª Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

_____. Depoimentos. In: ARAÚJO, O. T. Primeiras damas. **Veja**, Brasil, 10 set. de 1975, p.106. Arte.

_____. Depoimentos. In: COCCHIARALE, F.; GEIGER, A. B.. **Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

_____. Gravuras abstratas: primeiras experiências. In: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Gravuras brasileiras hoje**: depoimentos. Heloisa Pires Ferreira (Coor.). III Volume. Rio de Janeiro: Sesc Tijuca, 1997.

_____. **Meu caminho é a gravura**. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1983.

_____. (texto). FAYGA OSTROWER. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, jun-jul de 1968. Catálogo de exposição.

_____. **Universos da arte**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Campus, 1986.

PESSANHA, J. A. M. Fayga Ostrower: música do silêncio. In. MARTINS, Carlos (Curador). FAYGA OSTROWER RETROSPECTIVA: gravuras 1950-1995. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1995. Catálogo de exposição.

PEDROSA, Mário. Homenagem a Fayga Ostrower. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 jun. de 1958. Artes Visuais.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos**: a arte brasileira na coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil, 1987. 2v.

SAMPAIO, Lilia. Arte sentido da vida. In. : MARTINS, Carlos (Org.). **Fayga Ostrower**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

SERVIÇO SOCIAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL. **Oficinas**: gravura. Elias Farjado, Felipe Sussekind, Márcio do Vale (Apres.). Rio de Janeiro. Ed. Senac Nacional, 1999.

TÁVORA, Maria Luisa L.. A gravura brasileira contemporânea em livro- 1965: história e crítica. In ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 20, 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAP, 2011. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/maria_luisa_luz_tavora.pdf. > Acesso em: 17/08/2015.

_____. Fayga Ostrower e a Gravura Abstrata no Brasil. In: SEMINÁRIO VANGUARDAS E MODERNIDADES NAS ARTES BRASILEIRAS, 2005. São Paulo. **Anais eletrônicos...**, p. 4. Disponível em:< http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf>. Acesso em 27 de maio de 2013.

VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata**. Tradução de João Marcos Lima. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1980.

VASSALO, Lígia. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio Grande do Sul. Out/dez 1998, p. 3- 8. Disponível em: http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/textos/vassalo.doc. Acesso em 12 set. 2015.

ZANINI, Walter. Duas Décadas Difíceis: 60 e 70. In: AGUILAR, N. (Org.). **Bienal Brasil Século XX**. 2ª ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

_____. (org.). **História geral da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v.