

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Selma Dos Santos Caetano Terto

Ione Saldanha e Fayga Ostrower: do figurativo ao abstrato

Juiz de Fora

2021

Selma Dos Santos Caetano Terto

Ione Saldanha e Fayga Ostrower: do figurativo ao abstrato

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito à obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares. Linha de Pesquisa: Arte e Moda: História e Cultura.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos

Coorientadora: Prof. Dra. Renata Oliveira Caetano

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

TERTO, SELMA DOS SANTOS CAETANO.
IONE SALDANHA E FAYGA OSTROWER: DO FIGURATIVO AO ABSTRATO / SELMA DOS SANTOS CAETANO TERTO. -- 2021.
114 f. : il.

Orientadora: MARIA LÚCIA BUENO RAMOS
Coorientadora: RENATA OLIVEIRA CAETANO
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2021.

1. ARTE MODERNA. 2. FIGURATIVO. 3. ABSTRATO. I. RAMOS, MARIA LÚCIA BUENO, orient. II. CAETANO, RENATA OLIVEIRA, coorient. III. Título.

Selma Dos Santos Caetano Terto

Ione Saldanha e Fayga Ostrower: do figurativo ao abstrato

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito à obtenção de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 19 de março de 2021.

BANCA EXAMINADORA



Dra. Maria Lucia Bueno Ramos – Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora



Dra. Renata Oliveira Caetano – Coorientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora, Colégio de Aplicação João XXIII



Dra. Sabrina Parracho Sant'Anna
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro



Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

A Deus pelas bênçãos em minha vida. Pela força e vontade de ir em busca sempre de novos conhecimentos.

Aos meus pais Elizabeth e Adauto, que lutaram dignamente para que eu chegasse até aqui. Obrigada pelo amor, respeito, empenho e incentivo. Pelas orações que me ajudaram a conquistar a formação profissional como arte-educadora, na qual exerço com amor, conforme me ensinaram. A vocês, minha eterna gratidão e mais este diploma.

Aos meus irmãos Sildia, Adauto e Cintia, ao meu esposo Ângelo, às minhas maiores inspirações: minha filha Maria Eduarda, meus sobrinhos Ingrid, Cíndeli, Gabriel e Miguel, por compartilharem e estarem sempre comigo nesta conquista.

Agradecimento especial à professora Dra. Maria Lúcia Bueno Ramos, pela orientação, pelos ensinamentos e dedicação, por acreditar na minha capacidade em vencer esta jornada acadêmica. A você, minha gratidão.

Agradecimento especial a minha coorientadora Dra. Renata Oliveira Caetano, pela dedicação, contribuição, incentivo e participação nos processos desta pesquisa. A você minha gratidão.

Ao professor Dr. Ricardo de Cristofaro, meu professor desde a graduação, pelos ensinamentos e pela contribuição na minha formação acadêmica. A ele minha gratidão.

À professora Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, pelo apoio e contribuição, desde a sua participação na minha qualificação. A ela minha gratidão.

À funcionária do MAMM Lucilha Magalhães, que me ajudou na pesquisa do acervo do Museu. A ela minha gratidão.

Meu agradecimento especial a todos os professores que aceitaram fazer parte da minha banca de defesa. A vocês minha gratidão.

Aos professores do PPGACL/IAD-UFJF e às secretárias Lara Velloso e Flaviana Polisseni, por toda atenção, apoio e parceria.

À professora Doutora Regina Kopke, que desde a minha graduação me incentiva carinhosamente. A você, minha gratidão por sua generosidade de sempre.

Aos colegas de mestrado, em especial minhas amigas Cinthia Lopes e Rebeca Tamar, pela amizade, trocas de conhecimentos e vivências. A elas, minha gratidão.

A Leticia Fonseca Braga Machado, pelo auxílio na estruturação do meu trabalho. A você, minha gratidão.

RESUMO

Este trabalho pretende abordar a formação de um mundo da arte moderno no Brasil, especificamente na cidade do Rio de Janeiro, durante a década de 1930 a 1960. Pontuando alguns dos fatores que contribuíram para o avanço da consolidação do modernismo na arte brasileira, como a criação de novos salões, núcleos e grupos de arte, a criação de museus e das Bienais. Tendo como recorte o impacto entre a figuração e a abstração, que propôs um novo debate e uma nova geração de artistas. Nesta pesquisa, duas artistas inovadoras, Ione Saldanha (1919-2001) e Fayga Ostrower (1920-2001) serão nosso objeto de estudo. Artistas essas que buscaram novos caminhos para as artes a partir das práticas de experimentação, identificados pelo afastamento das técnicas figurativas dominantes, para mergulharem pelos caminhos da abstração.

Palavras-chave: Arte moderna. Figurativo. Abstrato. Experimentação.

ABSTRACT

This work intends to approach the formation of a world of modern art in Brazil, specifically in the city of Rio de Janeiro, during the decade of 1930 to 1960. Pointing out some of the factors that contributed to the advance of the consolidation of modernism in Brazilian art, such as creation of new salons, centers and art groups, creation of museums and Biennials. Having as an outline the impact between figuration and abstraction, which proposed a new debate and a new generation of artists. In this research, two innovative artists, Ione Saldanha (1919-2001) and Fayga Ostrower (1920-2001) will be our object of study. These artists who sought new paths for the arts from the practices of experimentation, identified by the withdrawal from the dominant figurative techniques, to dive into the paths of abstraction.

Keywords: Modern art. Figurative. Abstract. Experimentation.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1–	Ione Saldanha em 1981. Fotografia desconhecido.....	36
Figura 2–	Henri Matisse, Harmonia em vermelho, óleo /tela, 1908.	39
Figura 3–	Henri Matisse, Harmonia em vermelho, óleo /tela, 1908.	39
Figura 4–	Pedro Correia de Araújo, Madeleine, óleo s/madeira, 24 cm x 33 cm, 1930. ..	41
Figura 5–	Pedro Correia de Araújo, Musa no sofá, carvão s/ papel, 62 cm x 47 cm, 1940.	42
Figura 6–	André Lhote, Árvores de Avignon, óleo s/ tela, 61 cm x 38 cm, 1914.....	43
Figura 7–	André Lhote, Sevilla, óleo s/ tela, 65 cm x 81 cm, 1922.	44
Figura 8–	Ione Saldanha, Casas pretas, óleo s/tela, 56 x 64 cm, 1952.....	46
Figura 9–	Ione Saldanha, Casas verdes, óleo sobre tela, 81 x 64,5 cm, 1953.....	47
Figura 10–	Ione Saldanha, s/ título, óleo s/ tela 95 cm x 47,5 cm, 1954.....	47
Figura 11–	Ione Saldanha, s/ título, série Construções, óleo s/ papel, 10 cm 15 cm, 1956.	48
Figura 12–	Alfredo Volpi, Casario, têmpera s/ tela, 46.00 cm x 60.60 cm, 1950.....	49
Figura 13–	Ione Saldanha, sem título, preto e branco, óleo s/tela, 107 cm x 40 cm, dec. 1950.....	50
Figura 14–	Ione Saldanha, Aparelhos, óleo s/ tela, 64 cm x 91,5 cm, 1956.	51
Figura 15–	Ione Saldanha, Cidade, óleo s/tela, 54,4 cm x 76 cm, 1963.....	52
Figura 16–	Ione Saldanha, Cidade inventada, óleo s/tela 15 cm x 19,7 cm, 1964.	52
Figura 17 –	Ione Saldanha, sem título, óleos/tela, 50 cm x 61 cm, s/d.	53
Figura 18–	Maria Helena Vieira da Silva, Os Terraços, óleo s/tela, 63 cm x 98,5 cm, 1952.	54
Figura 19–	Ione Saldanha, Ripas, tinta acrílica s/madeira, 1967.	55
Figura 20–	Ione Saldanha, Bambu I, II, III, IV, V, acrílica sobre bambu, 1972.....	58
Figura 21–	Ione Saldanha, Bambu, têmpera sobre bambu, 153 x 12 (Ø), sem data; Sem título, têmpera sobre bambu 155 x 14 (Ø), sem data; Bambu, óleo sobre bambu 170 x 12 (Ø), 1989.....	58
Figura 22–	Ione Saldanha, Bobina, s/d, têmpera sobre bobina, 34 x 65 (Ø) cm.....	59
Figura 23–	Ione Saldanha trabalhando em seu ateliê em agosto de 1976. Fotografia desconhecido.....	61
Figura 24–	Fayga Ostrower, 1999. Fotografia: César Barreto.	65
Figura 25–	Fayga Ostrower, Andenken Feiga Krakowski, grafite s/ papel 13,0 cm x 20,0 cm, 1934.....	67

Figura 26–	Käthe Kollwitz, Conselho, água-forte, verniz mole, 45 x 35,5 cm, sem data. Aquisição do Departamento de relações Culturais da República Democrática Alemã.....	69
Figura 27–	Käthe Kollwitz, Prisioneiros, água-forte, 1908.....	69
Figura 28–	Fayga Ostrower, linóleo em preto sobre papel arroz, 8,5 x 8,0 cm, 1944.	72
Figura 29–	Carlos Oswald, Um bosque, água-forte, 24.00 cm x 30.00 com, 1908.....	74
Figura 30–	Axl Leskoschek, Sem título, xilogravura, anos 1940, do livro Irmãos Karamazov.	75
Figura 31–	Fayga Ostrower, Bambus, Silkscreen, 27,0 x 21,0 cm, 1950.	76
Figura 32–	Fayga Ostrower, Cinzeiro, metal esmaltado, 12,0 x 10,5 cm, 1955.	76
Figura 33–	Fayga Ostrower, Lavadeira, linóleo sobre papel, 34,5 x 26 cm, 1947.....	77
Figura 34–	Candido Portinari, Lavadeiras, óleo sobre tela, 20,0 x 17,0 cm, 1944.	78
Figura 35 –	Fayga Ostrower, Mãe e Filha, xilogravura sobre papel, 1948.	79
Figura 36–	Paul Cézanne, A cesta de maçãs, óleo sobre tela, 65 x 80 cm, 1893.....	80
Figura 37–	Paul Cézanne, Rochedos em L’Estaque, óleo sobre tela, 73 x 91 cm, 1882 a 1885.....	81
Figura 38 –	Fayga Ostrower, Retirantes, Linóleo em preto sobre papel de arroz, 23 x 24 cm, 1952.....	83
Figura 39–	Fayga Ostrower, Cabeça de mulata, linóleo em preto s/ papel arroz, 6,7 x 11,7 cm, 1951.....	84
Figura 40 –	Fayga Ostrower, Lavadeira, 1953, água-tinta e água-forte sobre papel, 24,5 x 29,6 cm, 1953.....	85
Figura 41–	Fayga Ostrower, 5401, água-tinta e ponta-seca sobre papel Rives, 1954.....	86
Figura 42–	Fayga Ostrower, Políptico do Itamaraty, 7 Xilogravuras em cores sobre papel arroz, 1968.	87
Figura 43 –	Fayga Ostrower, Álbum 10 gravuras, 5610, água-forte e água-tinta e ponta seca em cores sobre papel, 24,5 x 30 cm, 1956.	88
Figura 44–	Fayga Ostrower, 5738, xilogravura a cores sobre papel arroz, 36 x 44,5 cm, 1957.....	89
Figura 45–	Fayga Ostrower, Composição abstrata, aquarela sobre papel Arches, 75,5 x 56,0 cm, 1996.....	90
Figura 46–	Fayga Ostrower, Poesia, aquarela sobre papel Arches, 76,0 x 57,0 cm, 1997..	90
Figura 47–	Fayga Ostrower, Tarde, Ilustração para o álbum Caminhos, serigrafia a cores sobre papel Sholler Tum 45 x 30,5 cm, 1974.	92

Figura 48–	Fayga Ostrower, Noite, Ilustração para o álbum Caminho, serigrafia a cores sobre papel Sholler Tum 45 x 30, 5 cm, 1974.	93
Figura 49–	Fayga Ostrower, 8011, litografia a cores sobre papel, 57,0 x 39,5 cm, 1980. ...	94
Figura 50–	Fayga Ostrower em seu ateliê, no Flamengo, 1982.	96

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O MUNDO DA ARTE NO RIO DE JANEIRO	13
2.1 O MUNDO ARTÍSTICO NO RIO DE JANEIRO NOS ANOS 1930/1940.....	13
2.2 A CONTRIBUIÇÃO DOS ARTISTAS ESTRANGEIROS	19
2.3 TENDÊNCIAS MODERNAS EM DISPUTA: DO FIGURATIVO AO ABSTRATO (1945/1960)	24
2.4 A GRAVURA MODERNA NO RIO DE JANEIRO.....	32
3 IONE SALDANHA: DO CONVENCIONAL AO EXPERIMENTAL	36
3.1 PERCURSO ARTÍSTICO E PESSOAL.....	37
3.2 EXPERIMENTAR E EXPERIMENTAR: EIS A QUESTÃO	37
3.3 A DESCONSTRUÇÃO DA FORMA: DO FIGURATIVO AO ABSTRATO	51
3.4 O ESTILO PESSOAL DE IONE SALDANHA: RIPAS, BAMBUS E BOBINAS	54
4. FAYGA OSTROWER E OS CAMINHOS DA SUA POÉTICA	62
4.1 PERCURSO ARTÍSTICO E PESSOAL.....	66
4.2 MATRIZES ESTÉTICAS 1: KÄTHE KOLLWITZ E ARTE SOCIAL	67
4.3 MATRIZES ESTÉTICAS 2: PAUL CÉZANNE E ARTE COMO INVESTIGAÇÃO	80
4.4 COR: UM RESULTADO INOVADOR A PARTIR DE NOVAS EXPERIMENTAÇÕES	82
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108

1 INTRODUÇÃO

As transformações históricas, culturais, políticas e sociais que aconteceram no país ao longo do século XX são aspectos relevantes e que nos instigam a pesquisar a formação de um mundo da arte moderna no Brasil. Nesse sentido, as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro são centros fundamentais, particularmente no período compreendido entre os anos 1930 a 1960. A partir da década de 1930, constituiu-se um marco para a intelectualidade brasileira, a arte tomou novos rumos, mudaram-se os padrões estéticos.

Em se tratando de artes plásticas no Brasil, podemos destacar que nesse espaço de tempo tivemos a criação de novos salões, núcleos e grupos de arte, a constituição de importantes museus, destacando-se o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), de galerias, da Bienal de arte moderna e o aparecimento de uma crítica de arte. De formas diferenciadas, pretendiam ampliar os espaços para a arte moderna no Rio de Janeiro. Tudo isso foi fator determinante para um avanço na consolidação do Modernismo na arte brasileira, proporcionando o destaque das obras e seus artistas, constituindo um eixo para se entender as profundas transformações ocorridas na produção artística no Brasil neste período.

Esses novos espaços e instituições artísticas foram a base para o desenvolvimento de debates em torno de diferentes correntes estéticas e para projeção de uma nova geração de artistas, que se contrapunha à arte tradicional acadêmica que predominava até então nos ambientes oficiais. A arte moderna no Brasil, em determinado momento, buscou uma ruptura com a forte influência artística europeia, criando uma identidade nacional dentro da arte. Dentre os artistas inovadores, que buscavam novos caminhos para as artes, destacamos em especial um grupo envolvido com práticas de experimentação, que foi se afastando do modelo de pintura figurativa dominante para se aventurar pelos caminhos da abstração.

Nesta dissertação, partimos dessas movimentações com foco no contexto artístico da cidade do Rio de Janeiro. Nosso recorte é o impacto dos debates entre a abstração e figuração, analisados a partir da perspectiva da produção, tendo como referência a obra de duas artistas plásticas: Ione Saldanha (1919-2001) e Fayga Ostrower (1920-2001), que expressaram seus posicionamentos ideológicos e plásticos por meio de suas criações. Saldanha se concentrou na pintura, enquanto Ostrower teve como principal base o universo da gravura. Ambas construíram suas trajetórias artísticas e pessoais na cidade do Rio de Janeiro, nas mesmas décadas, desenvolvendo obras que passaram por momentos figurativos, abstratos e experimentais, e se destacaram profissionalmente com participações e premiações em Salões

e Bienais. Durante os processos de criação de Saldanha e Ostrower, observamos a fragmentação progressiva de suas obras figurativas. Elas vão se transformando em “borrões” de tinta, fase que constituiu a transição entre o figurativo para o abstrato mais consciente. A marca desta transição esteve na diversidade de cores. Aos poucos os “borrões” se tornaram linhas definidas e aos poucos, estas linhas, se transformaram em formas geométricas. Através de caminhos diferentes as artistas passaram uma profunda experiência com o mundo da arte moderna carioca.

O objetivo desta pesquisa é fazer uma abordagem desse período das artes plásticas no Brasil, tendo como estudo de caso Ione Saldanha e Fayga Ostrower, artistas estas que nasceram no início do século XX e atuaram no cenário artístico brasileiro nas mesmas décadas, apontando a partir desta leitura algumas transformações no mundo da arte na cidade do Rio de Janeiro.

No primeiro capítulo vamos apresentar alguns eventos históricos que contribuíram para a formação de um cenário artístico brasileiro em meados do século XX, pretendendo dar a ideia panorâmica do ambiente das artes no Rio de Janeiro, ambiente este, de progresso e modernidade. A proposta é situar o debate entre figuração e abstração como um dos elementos centrais para a difusão das novas tendências modernas no período. No segundo capítulo, pretendemos pesquisar a versão particular do mundo da arte que Ione Saldanha habitava na cidade do Rio de Janeiro, no qual a artista abandonou a superfície bidimensional, com suas pinturas figurativas, para ir em busca de novos suportes não convencionais. Esta procura lhe possibilitou uma infinidade de combinações de cores e formas abstratas e geométricas sobre ripas, bambu e bobinas. No terceiro e último capítulo, a pesquisa apresenta a versão particular do mundo da arte que habitava Fayga Ostrower, também no cenário da cidade carioca. Ostrower transitou pelos diversos campos do conhecimento humano, exercendo papel fundamental no repertório da arte e no pensamento intelectual brasileiro. Seu percurso artístico vai das primeiras referências extraídas na raiz expressionista até chegar à liberdade da estética abstrata.

Destacaremos elementos de suas poéticas construtivas, em relação aos acontecimentos associados à formação de um mundo da arte moderna na ocasião.

2 O MUNDO DA ARTE NO RIO DE JANEIRO

2.1 O MUNDO ARTÍSTICO NO RIO DE JANEIRO NOS ANOS 1930/1940

Nosso ponto de partida se pauta pelo processo de fomento das artes plásticas brasileiras, na cidade do Rio de Janeiro, entre as décadas de 1930 a 1960. Isto, a partir das transformações ocorridas no interior do mundo da arte brasileira. Trabalhamos nesta reflexão com a definição de mundo da arte elaborada pelo sociólogo norte-americano Howard Becker¹. Este conceito é aplicado a diferentes tipos de atividades criativas, tais como as artes plásticas, a literatura, a moda, dentre outros. Para o autor,

Mundos da arte consistem em todas as pessoas cujas actividades são necessárias para a produção de trabalhos característicos que aquele mundo, e talvez outros também, definiu como arte. Os membros de mundos da arte coordenam as suas actividades pelo qual o trabalho é produzido por referência a um conjunto de entendimentos convencionais consagrados na prática comum e em artefactos freqüentemente usados (...). Obras de arte, segundo este ponto de vista, não são produtos de criadores individuais, “artistas” que possuem um dom especial e raro. Elas são, em vez, produtos conjuntos de todas as pessoas que cooperam via convenções características do mundo da arte para trazer obras como essa à existência. (BECKER, 2010 p. 34-35).

Segundo o autor, a definição do que é ou não arte é feita nos mundos da arte, que envolvem redes de cooperação entre vários elementos (BECKER, 2010, p. 18). As convenções, do ponto de vista do autor, são as ideias e formas de compreensão estabelecidas entre as pessoas que realizam atividades cooperativas. Nesse sentido a atividade artística é vista a partir de um determinado número de pessoas que passam a cooperar com a realização do produto do início ao fim, sendo a atuação delas de extrema importância, juntamente com a obra que está sendo criada.

Portanto, o conceito definido pelo autor não dará ênfase às obras ou aos seus criadores, e sim à cooperação entre indivíduos que vão realizá-las. Assim, as pessoas que cooperam para realizar uma obra de arte recorrem ao conjunto de convenções que devem ser compartilhadas reciprocamente. Esses mundos artísticos têm como característica principal a mudança contínua, em que uns desenvolvem, outros desaparecem. Para Becker esses processos podem resultar em transformações mais profundas, que levam a mudanças de

¹ Howard Becker é um sociólogo norte-americano, nascido em 1928, que contribuiu com suas pesquisas para o campo da sociologia da arte, do desvio e da música. Considerado um dos mais influentes cientistas sociais da contemporaneidade.

paradigmas, a partir das quais os conceitos e as práticas de arte correntes são colocados em questão. Esses movimentos geralmente são a base de um novo mundo da arte. A análise da passagem da abstração para a figuração nas obras de Saldanha e Ostrower baseia-se em exemplos extraídos da produção artística de um período que ilumina a transição do mundo da arte tradicional para o mundo da arte moderna no Rio de Janeiro.

Conforme Becker descreve em *Mundos da Arte*, a ideia de mundos artísticos se contrapõe a um pensamento dominante na sociologia da arte que coloca o artista e sua obra como elementos centrais para a análise da arte enquanto fenômeno social. Segundo Becker (2010, p. 11), as referências para a criação destes conceitos vieram de trabalhos de pesquisadores como Charles Seeger, Klaus Wachsmann, William Ivins e de Harrison e Cynthia White. Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção de obras que esse mundo, bem como outros, definem como arte (BECKER, 2010, p. 54). Ou seja, o mundo da arte que se expressa na obra dos artistas, possui conexões mais profundas, uma vez que são as instituições, os debates, as evoluções dos mercados e das condições sociais e políticas, entre outras, que são os fundamentos que permitem com que estas obras sejam reconhecidas e difundidas. As artistas estudadas incorporam em suas produções, cada uma a sua maneira, procedimentos e inovações que começam a circular num novo mundo da arte que se conforma, e que irão fornecer solo e sustentação à passagem que realizam da figuração para a abstração. Assim, podemos concluir que a perspectiva do autor contribui no processo de investigação da arte como uma ação coletiva de inúmeras atividades que envolverão todo trabalho artístico.

Partindo do contexto da passagem do sistema acadêmico ao moderno, devemos observar que muitos fatores contribuíram para o desenvolvimento de um novo sistema de ensino e produção para as artes plásticas. Os termos “arte acadêmica” ou “academicismo” denominaram o estilo artístico que predominou entre os séculos XVII e XIX na Europa. Isso determinou um método de ensino profissionalizante e padronizado. Podemos afirmar que até o início do século XX o “academicismo,” importado da Europa, dominou os desdobramentos das artes plásticas brasileiras. Poderíamos determinar seu início com o projeto da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, fundada por Dom João VI, em 1816, e seu desdobramento para a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), criada em 1826. Ali firmou-se um centro de referência do movimento acadêmico na cidade do Rio de Janeiro, sendo sucedido pela Escola Nacional de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1931.

Mas, o desenvolvimento das artes plásticas acadêmicas se deu de maneiras diferentes na Europa e no Brasil. Na França, por exemplo, ao lado da arte acadêmica estavam os

movimentos dissidentes² que contestavam os aspectos da arte tradicional, propondo novas soluções radicais para absorver a arte. Segundo Rossetti³:

Esses grupos dissidentes, de movimento para movimento, destroem a representação pictórica tradicional e criam o que há de novo e vivo na arte desde os impressionistas – com primeira mostra coletiva, quarenta anos antes da guerra. Sucedem-se entre outros, os pós-impressionistas, os simbolistas e já no século XX os fauvistas, os cubistas, os futuristas italianos, os expressionistas alemães. É evidente que essas modificações no modo de conceber a arte estão ligadas as profundas transformações por que passa a sociedade dos séculos XIX e XX. (2012, p. 125).

A revolução industrial mudou radicalmente o modo de vida e o modo de pensar do mundo europeu, possibilitando assim uma nova aproximação a formas de expressão artística advindas de outras matrizes culturais, tais como a japonesa e a africana. Portanto, na virada do século XIX para o século XX os artistas europeus criaram novas ideias e novas concepções estéticas para que substituíssem a cultura tradicional vigente, que consideravam ultrapassada. Assim, surgiu um conjunto de correntes culturais e artísticas, com várias formas de pensamentos, ora convergentes, ora antagônicos, mas condizentes com o cenário mundial marcado pelo período entreguerras, pela expansão tecnológica, científica e cultural.

Já no Brasil, de acordo com Rossetti (2012), não se destacam esses grupos dissidentes que contestam a arte acadêmica. Algumas modificações no decorrer daqueles anos ocorreram devido às infiltrações de características já popularizadas pelos grupos dissidentes no campo da arte europeia, portanto, sempre alguns anos depois de seu aparecimento e, na maioria das vezes, de modo superficial. Isso implicou na manutenção dos padrões tradicionais (ROSSETTI, 2012, p. 126).

Os pintores, por exemplo, continuavam a trabalhar com a representação tradicional do espaço, com a representação das grandes batalhas e cenas heroicas em um Brasil ainda escravocrata. Durante os rumores da Primeira Guerra Mundial é que iriam surgir as inquietações com o sistema acadêmico. A industrialização crescente e os processos de urbanização evidenciariam a chegada de um novo tempo “moderno”. A arte, neste contexto, seguiu os novos pensamentos e modos de vida do século XX. Para tanto, o grupo de pessoas que iria confirmar os primeiros passos do modernismo no Brasil, se aprofundou nas pesquisas artísticas europeias, voltando esforços para uma introdução da arte moderna no Brasil rumo

² Grupos com novas propostas de representação, recusados pelos júris de salões oficiais, reuniam-se para expor suas obras “heréticas” em sucessivos salões de recusados (ROSSETTI, 2012, p. 25).

³ Marta Rossetti (1941-2000) foi historiadora da arte, museóloga e professora do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP).

ao progresso e à construção de sua identidade. O teórico Stuart Hall conceitua identidade como:

o ponto de encontro, o ponto de sutura entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares, e por outro, os processos que produzem subjetividades que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. (2001, p. 12-13).

Sendo a questão da identidade um dos pontos centrais para a formação de uma nova estética artística no Brasil, autores como Carlos Zilio (1982) consideram o movimento moderno no Brasil dividido em pelo ou menos dois momentos. O primeiro, fortemente fundamentado em São Paulo, iniciado após a Semana de Arte Moderna de 1922 indo até os anos 1930, foi marcado pelo o fim da República Velha. Os envolvidos nesse movimento pretenderam a atualização das linguagens artísticas na busca por uma expressão nacional. Trata-se de um período de expansão dos posicionamentos intelectuais modernistas, pautado pelos manifestos e pela revista *Estética*, do Rio de Janeiro. Segundo Aracy Amaral “(...) no Brasil, internacionalismo e nacionalismo foram simultaneamente as características básicas do movimento modernista a partir da segunda década do século passado” (2012, p. 11).

Nesta fase os artistas são influenciados pelos contatos com as vanguardas europeias como cubismo, expressionismo, futurismo e surrealismo, em busca de uma renovação estética. Para Tadeu Chiarelli

As vertentes cubistas, futuristas, expressionistas e etc., quando trazidas para o Brasil, de forma geral foram transformadas em “estilos modernos” e instrumentalizadas para que a produção de determinados artistas fossem [sic] caracterizadas como “modernas”, embora mantivessem o compromisso anterior de glorificar o Brasil ou o “povo” por meio de alegorias. (2010, p. 113).

Um segundo momento aconteceria da década de 1930 até o fim da Segunda Guerra Mundial em 1945. Os artistas buscavam o moderno, o polêmico, o original e o nacionalismo na tentativa de representar o cotidiano da sociedade brasileira. Segundo Renato Ortiz a busca por essa essência brasileira no centro da pauta nacional no campo das artes se definiria “como a conservação daquilo que é nosso, isto é, a memória nacional seria o prolongamento da memória coletiva popular, os artistas passam a apropriar-se das práticas populares para representar suas obras.” (ORTIZ, 2005, p. 131). Nesta fase, a pesquisa plástica era desenvolvida através dos movimentos sociais, voltando-se para os problemas sociopolíticos, a serviço de uma figuração que revelasse o país em sua essência, resultando em uma arte mais

realista, na qual há uma intenção coletiva de retratar as situações do cotidiano. A nova prática e estética artística do modernismo ao longo da década de 30 estiveram dentro dos limites do figurativismo, com características mais expressionistas.

Este segundo momento foi uma fase de amadurecimento do movimento da Semana de Arte Moderna de 1922, como assinala Ronaldo Brito: “A Semana de 22 representou o primeiro esforço organizado para olhar o Brasil moderno. E por isto, num certo sentido, também para construir o Brasil moderno.” (1983, p. 14). Isso significou a tentativa de rompimento com as tradições e a busca pelo experimento das novas formas de fazer arte. Com isso, as temáticas de ordem social e político-econômica e o regionalismo fizeram-se presentes nas obras de vários artistas. A abordagem de temas de cunho social como a desigualdade, pobreza, escravidão, a existência do ser humano no mundo e a vida cotidiana, foram percebidos nas obras de alguns artistas desta fase. Vale ressaltar que politicamente o país estava sobre a liderança de Getúlio Vargas (1882-1954), num período marcado pela intensa imigração de vários artistas advindos de outros países. Tanto politicamente quanto artisticamente, esse período foi marcado pelo forte patriotismo e pela escolha por temas tipicamente brasileiros, que buscavam valorizar as tradições e raízes de nosso país.

Dando continuidade à construção destes mundos da arte brasileira, podemos ainda considerar um terceiro momento, compreendido entre 1945 até 1960. Voltado para a renovação, vemos os artistas desse período não seguirem regras nem mesmo os modelos modernistas anteriores. Também conhecida como “Geração de 45”, representou o grupo de literatos brasileiros no período de redemocratização do país, no final da Era Vargas.

Quando pensamos sobre os espaços expositivos, não podemos deixar de registrar que as primeiras exposições de artes plásticas no Brasil se iniciaram nos anos de 1829/1830 e foram organizadas por Jean-Baptiste Debret (1769-1848), professor da AIBA. Estas exposições eram restritas a professores e alunos e foram suspensas por quase uma década, quando Debret retornou à Europa em 1831. Somente em 1840, através das exposições gerais, novas mostras voltaram a ser estabelecidas pelos esforços de Félix Émile Taunay (1795-1881). Tratava-se de eventos com grande importância social, organizados por júris especializados, dirigidos pelos padrões rígidos do neoclassicismo e romantismo, estilos que referenciavam o gosto artístico no país.

No decorrer dos anos, os governos republicanos mantiveram as exposições com algumas alterações. Em 1934 a mostra recebeu um novo nome, passando a ser o Salão Nacional de Belas Artes. No entanto, o Rio de Janeiro da década de 1930 viu surgir outros

salões de arte e núcleos de divulgação da arte moderna. Os salões iriam se caracterizar como grandes exposições ligadas ao desenvolvimento das academias de belas-artes.

Antes de se afirmar como Salão Nacional de Belas Artes, houve o Salão Revolucionário, também conhecido como Salão de 31, ou ainda “Tenentista”. Foi com a XXXVIII Exposição Geral de Belas artes que se buscou quebrar as normas rígidas tradicionais da academia, liderada pelo novo olhar de renovação do arquiteto Lúcio Costa⁴. O Salão de 31 recebeu grande quantidade de artistas com perfil modernista, algo que pode ser considerado fruto das insatisfações com o rígido academicismo tradicional, que não aceitava obras tidas como inovadoras no salão oficial. Neste contexto político da Revolução de 1930,⁵ foi estabelecida a dicotomia “Tenentes e Generais” ou “Modernos e Acadêmicos”. De um lado, os apoiadores do governo de Getúlio Vargas, ocupantes de cargos significativos, de outro, os jovens artistas apoiadores de Lúcio Costa e simpatizantes dos modernistas da Semana de 1922. O Salão de 31 provocou muitas mudanças a partir do momento que aceitou todas as obras inscritas. De acordo com Ângela Âncora Luz⁶, em estudo sobre a história dos salões no Brasil:

a comissão organizadora devia fazer os convites, mas haveria total liberdade, sem restrições impostas pelos julgamentos e seleções dos salões tradicionais, sem cortes e sem obstáculos a qualquer artista. O julgamento viria do público. (LUZ, 2005, p. 59).

No Salão de 31, a geração dos modernos pôde mostrar a potência de suas poéticas. Ao mesmo tempo, várias mudanças ocorreram, como por exemplo, a eliminação das premiações que beneficiavam os artistas que tinham uma “carreira” no salão; a liberdade para a comissão atuar; os expositores podiam apresentar quantos trabalhos quisessem. Foi reunido o maior número de artistas e obras da história dos salões de artes plásticas. Cabe ressaltar, que no mesmo ano da realização do Salão de 31, ocorreu, segundo Luz (2005, p. 62), o 1º Salão Feminino de Arte, organizado por Georgina de Albuquerque, Regina Veiga, Cândida Cerqueira, Nestor Figueiredo e Marques Junior. Foi a primeira mostra de valorização da mulher no espaço artístico da cidade do Rio de Janeiro, com grande e significativa repercussão (VALLE; DAZZI, 2010, p. 6).

⁴ Lúcio Costa (1902-1998), arquiteto, urbanista e professor, nomeado para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes em 1930.

⁵ Movimento liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que culminou com o golpe de Estado, que depôs o presidente da República Washington Luís, pondo fim à República Velha.

⁶ Ângela Âncora da Luz é diretora da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ.

Neste sentido, é importante destacar que os salões contribuíram para a veiculação da arte brasileira. Contudo, a falta de investimentos e a escassez de recursos foram alguns dos motivos dos esvaziamentos dos salões oficiais. O espaço dos salões favoreceu o fortalecimento da crítica, democratizou o acesso do jovem artista, propiciou a ampliação do acervo, colocou o público em contato com a obra. (LUZ, 2005, p. 62).

2.2 A CONTRIBUIÇÃO DOS ARTISTAS ESTRANGEIROS

Chama a atenção o grande contingente de artistas estrangeiros que veio para o Brasil nas primeiras décadas do século XX. A Europa passava por importantes mudanças econômicas, sociais, políticas e religiosas, que afetaram as condições de vida da população de diversos países. O clima político, a censura e a perseguição à criação artística, imposta pelo nazismo na década de 1930, acirrou os problemas e dificultou a permanência de muitos artistas em seus países de origem. A adaptação em terras desconhecidas para estes artistas teve suas dificuldades, afinal as diferenças de cultura, religião, língua, culinária e modos de vida lhes seriam impostas como um choque cultural (CORRÊA; BRUMER, 2014, p. 27). Neste contexto, Zanini destaca que

Por razões políticas, por preconceitos e perseguições raciais ou em consequência da Segunda Guerra Mundial, o Brasil tornou-se um dos países do Novo Mundo que maior número de artistas refugiados europeus absorveu nos decênios de 1930-40, isso porque o Brasil entrava no século XX à procura de sua identidade como nação. (1995, p. 313).

No período em que os refugiados chegaram ao Brasil, havia um clima de ebulição da cultura em São Paulo e no Rio de Janeiro com as tendências europeias, assimiladas então em ambiente tropical: o impressionismo e o expressionismo, mais facilmente absorvidos, e algumas produções artísticas que ficavam entre a arte classista e o radicalismo de tendências, como o cubismo, o dadaísmo e o futurismo.

Foram muitos artistas que tomaram o rumo dos trópicos para escapar dos conflitos. Com isso, nota-se em solo brasileiro a presença de artistas importantes no contexto da arte moderna europeia, como Ernesto de Fiori, Bernard Rudofsky, Arpad Szenes, Maria Helena Vieira da Silva, Lasar Segall, Fayga Ostrower, Samson Flexor, dentre outros. Alguns deles trabalhavam em atividades diversas. Fayga Ostrower, por exemplo, exerceu inicialmente a função de secretária e de professora. Outros atuaram como professores. Foi o caso do austríaco Axl Leskoschek (1889-1975), gravador, desenhista e ilustrador que lecionou

xilogravura no curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro, sendo mestre de vários artistas, entre ele da própria Ostrower e de Renina Katz.

É preciso observar que para muitos a dolorosa experiência das guerras e do exílio representou um novo começo, uma nova descoberta, um novo mundo. Assim foi para Leskoschek. Nascido em Graz, na Áustria, formou-se em Direito e participou da Primeira Guerra Mundial como oficial-aviador. Após a guerra realizou estudos em Belas Artes na Áustria. Com a ascensão do nazismo refugiou-se no Rio de Janeiro, onde viveu entre 1939 a 1949, realizando uma produção plástica que inclui gravuras em linóleo, água-forte, aquarelas, óleos e principalmente xilogravuras que ilustraram livros brasileiros em 1940. O artista usou sua habilidade de retratar a ação humana em miniaturas detalhadas para ilustrar diversas obras literárias, como *Os Lusíadas*, *Odisseia* e edições brasileiras de obras de Dostoiévski, Graciliano Ramos e Carlos Lacerda.

Mas o mais importante legado do artista para a gravura no país talvez tenha sido sua atuação no ensino e difusão da técnica. Foi professor de xilogravura no curso livre de arte, “organizado por Santa Rosa para a Fundação Getúlio Vargas, por onde passaram inúmeros artistas. Leskoschek também lecionou em seu ateliê particular no bairro da Glória.” (MARTINS, 2016, p. 15).

Outra artista estrangeira cuja presença trouxe muito impacto para o meio artístico carioca foi a pintora portuguesa Maria Helena Vieira da Silva. Nascida em 1908, iniciou seus estudos na Escola de Belas Artes de Lisboa. Mais tarde, mudou-se para Paris, onde começou a estudar pintura e gravura em 1928 com Fernand Léger⁷. Em 1930 casou-se com o artista húngaro Arpad Szenes (1897-1985). O casal veio para o Brasil em 1940 devido à Guerra: para a vinda deles contou que Arpad era judeu e o fato de Vieira Silva ter perdido a nacionalidade portuguesa ao casar-se com um judeu, conforme as regras estabelecidas pelo regime salazarista que vigorava no contexto lusitano (FRANÇA, 2010, p. 21-27). Eles se instalam no Rio de Janeiro, convivendo com vários artistas, como Ione Saldanha, e com vários intelectuais. Segundo França destaca-se “uma forte ligação amigável também com os poetas Cecília Meireles e Murilo Mendes” (2010, p. 23).

Durante a estadia brasileira, a artista pausou suas pesquisas abstratas e pintou especialmente retratos, paisagens, naturezas mortas e algumas obras de caráter figurativo (CAMBIM, 2017, p. 26). Neste período, os dois artistas passam a produzir em meio a um

⁷ Fernand Léger (1881-1955) foi um pintor e professor francês. Desenvolveu uma expressão própria de arte, tendo destaque no cubismo.

ambiente artístico conservador, com predominância do academicismo, que se primava totalmente pelo respeito às normas clássicas e ao figurativismo. O casal funda o ateliê Silvestre, na verdade um espaço criado para discussões e encontros sobre arte. Segundo descreve Cambim (2017), o exílio no Brasil foi doloroso especialmente para Vieira da Silva, sendo que as suas obras deste período vão refletir não só o mal-estar diante dos acontecimentos na Europa, como também as dores da guerra, o sofrimento da população e a saudade da Europa. Realizou uma primeira exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1942. Em 1944 realizou uma exposição na Galeria Askanasy, também no Rio de Janeiro. Em 1946 expôs em conjunto com Arpad, no Palácio Municipal de Belo Horizonte.

O ano de 1946 marcaria a vida do casal, que consegue obter a nacionalidade francesa. Em 1947 regressam a Paris, dando continuidade a seu trabalho no ateliê do Boulevard Saint-Jacques, realizando inúmeras exposições na França e em outros países, algo que ampliou, segundo Cambim, seu reconhecimento e prestígio (2017 p. 16).

Em 1992, Vieira da Silva morre, em Paris. Suas obras abstratas estão associadas às formas, cores e ritmos. Manteve sua trajetória artística independente das correntes existentes. No Brasil, recebeu os prêmios da II e VI Bienal de São Paulo em 1953 e 1961, respectivamente.

Já Samson Flexor nasceu em Soroca, atual Moldávia, em 1907. Foi pintor, desenhista e professor. Imigrou para a América Latina nos anos finais da Segunda Guerra Mundial. No período em que esteve na Europa, Flexor passou por momentos difíceis, fugindo dos conflitos. Por outro lado, vivenciou vários movimentos artísticos, tais como o pós-impressionismo, o fauvismo, expressionismo alemão, cubismo, até chegar à abstração informal. Flexor entra no cenário onde a querela entre os simpatizantes da abstração com os defensores da pintura figurativa estava em plena efervescência.

Desenvolveu sua pintura de Bruxelas a Paris, a partir das reflexões e produções artísticas vigentes. Permaneceu dois anos na Bélgica, dando início ao estudo de Química durante o dia, enquanto frequentava, à noite, aulas de pintura na *Academie Royale des Beaux-Arts*. Em 1924, partiu para Paris para se dedicar apenas à pintura e à história da arte, ingressando na *Académie Ranson*, onde se interessa pelo mural e afresco. Em 1927, realizou a sua primeira exposição individual, despertando a atenção crítica de André Salmon⁸. Dois anos depois, em 1929, assume a direção da fundação do *Salon des Surindépendants*, que objetivava

¹¹ André Salmon (1881-1969) foi poeta, escritor e crítico de arte francês.

independência e disciplina. Em 1930, naturaliza-se francês e parte para prestar serviço militar, passando por grandes dificuldades nos Alpes, contraindo reumatismo, o que afetará sua saúde dali para frente.

A obra de Flexor mostra muito da dualidade de sua personalidade: “entre o racional e o místico, entre o intelecto e a emotividade indo do figurativo ao rigor geométrico ao informal até chegar nos anos finais numa figuração e dissolução e uma simbologia geométrica” (BRILL, 2005, p. 30.).

Ao sair do clima do pós-guerra da França, o país tropical encantaria o artista. Antes de sua mudança definitiva para São Paulo, preparou a sua última exposição na Galeria *Roux-Hentschel*, em 1948. Ali, as suas pinturas já haviam sofrido alterações. Vemos criações assimétricas com visualidade abstrata, o que, segundo Alice Brill⁹: “É o primeiro passo de um pintor-pensador, em busca de uma síntese entre as conquistas mais avançadas da tradição artística do passado e a extrema vanguarda atual. Ainda em 1948, o artista com a sua família mudam definitivamente para o Brasil.” (2005, p. 35).

O impacto causado pelas novas linguagens artísticas introduzidas no Brasil criou um clima de agitação em torno do conflito entre as tendências, que segundo Brill

é uma consequência das transformações que ocorrem no pós-guerra, rompendo a estagnação e o isolamento anteriores. Eventos de grande importância para as artes se sucedem: a II Exposição de Arte Francesa, trazendo uma panorâmica da produção lírico-abstrata francesa em 1945; a exposição da obra do americano Alexander Calder; a exposição no Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro; em 1948 a mostra do conjunto completo da arte concreta do escultor suíço Max Bill no recém-fundado Museu de Arte de São Paulo (Masp), no mesmo ano dando início em seguida, às exposições didáticas inauguradas pela mostra “História das Ideias Abstratas” e a fundação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro ,entre 1947 e 1949. (2005, p. 76)

A sua vinda de Paris para o Brasil lhe trouxe vastas experiências de diálogos com as vanguardas emergentes na Europa. A convite do crítico Léon Degand¹⁰, participou da Exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” em 1949, juntamente com Hans Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay, Cícero Dias, Hans Hartung, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Alberto Magnelli, Joan Miró, Francis Picabia, Victor Vasarely, entre outros.

Segundo Brill (2005), Flexor não abandonaria de imediato seu estilo objetivo e trabalharia em dois processos: o figurativo, onde estarão as encomendas de retratos e

⁹ Alice Brill Czapski (1920-2013) nasceu na Alemanha, foi fotógrafa, pintora, gravadora e desenhista. Chega ao Brasil em 1934, fugindo do nazismo. Realizou extrema pesquisa sobre Samson Flexor.

¹⁰ Léon Degand (1907-1958) foi um crítico belga, radicado na França, diretor do MAM-São Paulo até meados de 1949. Foi o curador responsável pela exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo”.

decoreção, na arte sacra etc., praticando assim arte figurativa por sobrevivência; e o abstrato como objeto de uma pesquisa apaixonante. O crítico de arte Sérgio Millet¹¹ foi quem seguiu os passos artísticos de Flexor, como André Salmon havia feito na França.

Em 1954 o artista inaugurou sua nova residência-atelier, denominada Atelier Abstração, local de trabalho e escola de arte, que funcionava em sua casa projetada por Rino Levi¹², localizada à Rua Gaspar Lourenço, 587, na Vila Mariana (BRILL, 2005, p. 117). Brill ainda destaca que foi um evento de maior importância para a cidade, onde estavam presentes a elite intelectual e artística de São Paulo: Tarsila do Amaral, Francisco Matarazzo Sobrinho, Rino Levi, Flávio de Carvalho, Alfredo Volpi, Darcy Penteadó, Lasar Segall, André Lhote, entre outros. (2005) “Até o fim de sua vida, a residência atelier de Flexor continuaria frequentada por artistas, intelectuais, discípulos e amigos, sendo palco de palestras, discussões, recitais, aula e conferências” (BRILL, 2005, p. 117).

Em 1955, participou de exposições de arte brasileira em Paris, de arte internacional em Tóquio e expôs no MAM/RJ. Em 1956, publicou “Considerações sobre arte abstrata” na revista Habitat, onde explica a necessidade de abandonar a representatividade na arte contemporânea, tornando-a uma linguagem autônoma. Expõe em 1957 na *Roland de Aenlle Gallery*, em Nova York, estabelecendo forte ligação com artistas e críticos norte-americanos. Neste mesmo ano inicia sua fase de abstração lírica. Antes de seu retorno ao Brasil, idealizou para o ano seguinte outra exposição nesta galeria conjuntamente com o Atelier Abstração. No convite, de acordo com Brill, destacam-se algumas indicações, como por exemplo: a busca de inventividade – a necessidade de uma unidade estrutural conscienciosa de uma sensibilidade cromática. (2005, p. 120).

Nesta mostra, os quadros foram remetidos pelo Itamaraty e retidos na volta na alfândega brasileira. Apesar de várias buscas, não foram localizados de imediato. Esse evento marca o fim do Atelier Abstração I. No final dos anos 1950 foi criado o Atelier Abstração II, com um novo grupo de alunos sob a orientação de Flexor, mas pautado pelos mesmos princípios do primeiro. Conforme Brill relata:

Mas o grupo não se manteria unido por muito tempo, embora Flexor tenha conservado uma amizade permanente com a maioria dos alunos, mesmo depois da dissolução da escola. Pode-se dizer que o Atelier Abstração teve seu período áureo enquanto seu mestre esteve mais ligado aos princípios geométricos, os quais ensinava com base em sua própria pintura. (2005, p. 120)

¹¹ Sérgio Millet (1898-1966) foi escritor, crítico de arte e de literatura.

¹² Rino Levi (1901-1965) foi um arquiteto brasileiro, representante da chamada Escola Paulista de Arquitetura Moderna.

Vimos aqui um recorte constituído pelo histórico de três exemplos mais específicos. Mas muitos artistas refugiados integram uma geração nascida nos últimos anos do século XIX e que irá desenvolver suas obras no contexto da guerra. Esses e tantos outros contribuíram consideravelmente para o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil. Criaram e fortaleceram as correntes do modernismo e contribuíram para o patrimônio histórico e cultural do país. Desenvolveram trabalhos em diferentes técnicas e suportes, criando assim um ambiente estimulante para artistas renomados ou mais jovens, críticos e poetas. Contribuíram ainda para o enriquecimento das vanguardas expressionistas, cubistas, surrealistas e abstracionistas, criaram ateliês e grupos, produzindo exposições e salões de arte.

Destacamos também, no período, a atuação de núcleos de artistas independentes, muitos de origem imigrante, que se envolveram num esforço de abertura de espaços institucionais para as tendências artísticas que se desenvolviam à margem das diretrizes impostas pela Escola de Belas Artes no país. Mencionamos particularmente o Grupo Santa Helena, formado principalmente por artistas italianos ou descendentes, e o Grupo Seibi, fundado em 1935, formado exclusivamente por imigrantes japoneses. As letras de “Seibi” são iniciais de palavras em japonês que significam “Grupo de artistas plásticos de São Paulo”. Ambos objetivavam a criação de um espaço para a produção, divulgação, discussão e crítica das obras produzidas.

2.3 TENDÊNCIAS MODERNAS EM DISPUTA: DO FIGURATIVO AO ABSTRATO (1945/1960)

No início do século XX um número considerável de artistas passou a desenvolver pesquisas individuais que defendiam a substituição dos códigos representativos por formas não figurativas. De acordo com Harrison e Wood: “a história da pintura desde Manet, passando pelo Cubismo sintético e por Matisse, pode ser caracterizada em termos do afastamento gradual da pintura de representar a realidade, ou da realidade em relação ao poder da pintura de representá-la”. (1998, p. 174).

Os diferentes movimentos associados com o que consideravam a superação da figuração pela abstração despontaram, em grande parte, a partir da difusão das academias de arte. De forma sintética, poderíamos dizer que o abstracionismo divide-se em duas tendências. A primeira, a abstração geométrica, que se afirmaria durante e a após a Primeira Guerra Mundial, conquistando adeptos de todas as amplitudes. A segunda tendência, o

abstracionismo lírico, expressivo ou informal, que inspirava-se no instinto, no inconsciente, na intuição, para construir uma arte. Wassily Kandinsky (1866-1944), juntamente com Kazimir Malevich (1879-1935) e Piet Mondrian (1872-1944) são nomes centrais desse processo. Estes artistas desenvolveram uma arte não-figurativa, cada um ao seu modo, em diferentes partes da Europa, na década de 1910. Segundo Débora Visnadi

ainda que estes artistas vivessem e produzissem suas obras em países diferentes, todo continente estava permeado desde fins do século anterior, de experimentações no campo das artes, levando-os a dar o passo final da ruptura com a figuração. Apesar de pontuais encontros ao longo de sua vida e carreira, os artistas não possuíam vínculo durante a construção desse pensamento, de modo que seus conjuntos artísticos são dotados de particularidades que ditam diferentes rumos a serem seguidos. (2020, p. 02)

No Brasil do começo do século, houve uma predominância figurativa nas artes plásticas. Vários artistas que circularam pelas duas maiores capitais do país seguiram esse caminho. No Rio de Janeiro e São Paulo predominavam as correntes do realismo, expressionismo e surrealismo. Para estes artistas brasileiros não parecia haver espaço para abstracionistas, pois, em um primeiro momento, de acordo com Maria de Fátima Morety Couto: “o modernismo brasileiro esteve envolvido com a questão de uma ‘identidade cultural’ nacional” (2004, p. 13). A abstração chegaria com mais impacto no Brasil após o final da Segunda Guerra, particularmente a partir da I Bienal de São Paulo e da fundação dos Museus de Arte Moderna, mas encontrou resistências entre os artistas modernos de orientação figurativas.

Ao superarem o confronto com o academicismo, surgiram assim novas rivalidades entre o figurativo e o abstrato. Posteriormente esse cenário se desdobrou entre as correntes geométrica e informal do abstracionismo O crítico Mário Pedrosa (1900-1981) descreve sobre o período compreendido entre a Semana de Arte Moderna, a criação dos MAM/SP, MAM/RJ e as Bienais de São Paulo:

Exposições individuais deste ou daquela artista se fazem ora em São Paulo, ora no Rio. Uma nova geração de artistas (...) começa a dar seu recado. As galerias de arte são praticamente inexistentes. O mercado de arte, uma excentricidade. A Guerra começa e a Guerra acaba, e uma nova inquietação geral toma conta dos espíritos (...) Estava às vésperas da Bienal.” (PEDROSA, 1986, p. 248).

A situação iria se modificar a partir dos anos finais de 1940. Surgem então os primeiros núcleos de artistas abstratos no final dos anos 1940 e a estruturação de um sistema de arte em consonância com o projeto de modernização do país.

Já a década de 1950 foi agitada para a arte brasileira. A crítica de arte, especialmente após o surgimento da vanguarda Concretista em 1951, teve um papel importante para o fortalecimento do abstracionismo. Destaca-se a construção de Brasília e a forma como a discussão sobre arte moderna estava em alta no país. Alguns acontecimentos contribuíram para isso, como a exposição “Do Figurativismo ao Abstrato”, organizada em 1949 por Léon Degand, diretor do recém inaugurado MAM/SP. Foi o momento da primeira Bienal Internacional de São Paulo, aberta em outubro de 1951, e do surgimento de novas vanguardas de orientação concreta. Como descreveu Ferreira Gullar “A Bienal proporcionou aos artistas e críticos brasileiros o conhecimento das obras abstratas ou concretas de Sophie Taeuber-Arp, Max Bill, Walter Bodner, Leo Leuppi e outros que integravam a representação na Suíça”. (1985, p. 227). Para além disso, ainda houve a exposição do Grupo Ruptura, com obras de caráter concreto, em dezembro de 1952, também no MAM/SP. Todos esses acontecimentos pautavam novos horizontes, novos olhares. Esta década trouxe muitas ideias e debates sobre o fazer, sentir e pensar arte.

Os salões de arte foram substituídos a partir da década de 1940 pelos museus e galerias de arte, definidos como novos locais de fomento artístico. É neste contexto que se acirra a oposição entre a estética figurativa e abstrata, marcando mais um momento de intensa discussão sobre a identidade da arte brasileira.

Nesse cenário, os novos museus de arte moderna, com seus edifícios concebidos segundo os princípios das tendências mais avançadas da arquitetura internacional, tiveram um grande protagonismo. O MAM/Rio, foi um projeto elaborado pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), no qual se destacam o grande vão livre e a integração com a paisagem natural carioca, por meio do paisagismo elaborado por Roberto Burle Max (1909-1994). Foi inaugurado em 1948 por um grupo de empresários presididos por Raymundo Ottoni de Castro Maia (1894-1968), grande colecionador de arte. Trata-se de um espaço, dedicado à vanguarda e ao experimentalismo. Pela inovação e pluralidade, atua na preservação, reflexão, na difusão e no debate da produção das artes moderna e contemporânea em âmbito nacional e internacional, por meio de exposições de sua coleção, publicações e empréstimos de obras.

Já o MAM/SP, localizado no Parque do Ibirapuera, em um edifício projetado por Oscar Niemeyer, é uma organização da sociedade civil privada de interesse público, sem fins lucrativos, criada pelo empresário Assis Chateaubriand (1892-1968). Seu objetivo, era a intensa divulgação da arte moderna e contemporânea, desenvolvida por artistas nacionais e

internacionais, assim como realizar a preservação e ampliação do patrimônio, e a organização de exposições, cursos, atividades culturais e educativas.

Ambos foram inspirados pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Nesse sentido, a atuação de Francisco Matarazzo Sobrinho, também conhecido como Ciccillo Matarazzo (1898-1977), foi determinante. Com a intenção de criar o Museu de Arte Moderna em São Paulo, ele decidiu realizar uma exposição abstrata, que posteriormente foi organizada e coordenada por Léon Degand. É no momento da sua estada na Europa para tratamento de saúde, que Matarazzo entra em contato com Karl Nienzendorf, marchand de quadros não americanos em Nova York, com a intenção de organizar no Museu a primeira exposição de arte abstrata denominada “Do Figurativismo ao Abstracionismo”, que iria abranger num primeiro momento, obras de artistas das diversas tendências que se propagavam no contexto da abstração em Paris, bem como arte norte-americana.

Em 1949 inaugura-se a exposição, que reuniu 95 obras de artistas, tais como, Jean Arp, Wassily Kandinsky, Fernand Léger, Joan Miró, Alexander Calder, Robert Delaunay, Nicolas de Staël, Alberto Magnelli, dentre outros. Entre os brasileiros, contamos apenas com a representação de Cícero Dias, Waldemar Cordeiro e Samson Flexor. A exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” ficou restringida às obras da Escola de Paris, as apresentações americanas foram canceladas devido ao não entendimento financeiro entre Matarazzo e Castelli. Apesar disso, teve grande repercussão, acrescida pela inauguração do novo Edifício Sul América Terrestres Marítimos e Acidentes, com mostra de pintura e escultura, reunindo as obras presentes na exposição “Do Figurativismo ao Abstracionismo” e outras cedidas pelo MASP, MAM/SP e por colecionadores particulares cariocas.

A primeira exposição de arte abstrata no Brasil também foi apresentada no Rio de Janeiro e em Buenos Aires, tendo um sucesso surpreendente. Ferreira (2006, p. 78) relatou que os debates e pesquisas de artistas e críticos nos diversos jornais, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, aproximaram a arte moderna não como atualização, mas sim para a compreensão de suas dinâmicas. A crítica de arte, reafirmada pela entrada de Mário Pedrosa, desempenhará um papel decisivo para a emancipação do pensamento estético vigente.

Ressaltamos que neste período foi embora do Brasil o casal Vieira da Silva e Arpad Szenes e chegaram os artistas Waldemar Cordeiro e Samson Flexor. Mário Pedrosa, que retorna do exílio, criará a seção “Artes Plásticas” no Correio da Manhã, fazendo, em seguida, uma apresentação de suas teses em “A natureza afetiva da forma na obra de arte”. Soma-se ainda o trabalho de Nise da Silveira, que apoiada por Pedrosa, desenvolveu o ateliê de pintura da seção terapêutica do Hospital Pedro II, no Engenho de Dentro, atual Museu de Imagens do

Inconsciente. O ateliê será frequentado por Ivan Serpa, Abraham Palatnik e pelo próprio Pedrosa, constituindo assim o 1º Núcleo abstrato do Rio de Janeiro.

As primeiras manifestações da arte concreta no Brasil se deram por volta de 1951. Neste mesmo ano, inaugurou-se em outubro a I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, representando o impulso necessário ao movimento que estava nascendo no país. Sua consolidação se deu em 1956/1957 dentro de um ambiente urbano e industrial.

A diferenciação entre arte abstrata e concreta vai se estabelecer em 1936, quando o artista suíço Max Bill¹³ formula, “a sua ideia de arte projetada e construída com elementos materiais”. (REIS, 2005, p. 29). Bill foi o primeiro diretor da Escola de Ulm - principal polo da arte concretista, que após a Segunda Guerra Mundial, resgatou as experiências das vanguardas do início do século XX, promovendo assim os princípios da Bauhaus. Em 1951, recebeu o prêmio da I Bienal Internacional de São Paulo com a escultura “Unidade Tripartida”, promovendo grande influência na arte moderna brasileira. Como resultado desta Bienal muitos artistas brasileiros foram estagiar na Escola de Ulm.

A Bienal de São Paulo surgiu como uma extensão do MAM/SP, para fornecer possibilidades de iniciação às novas correntes de arte. Para Maria Lucia Bueno, tratava-se de um “mecanismo de divulgação e consolidação da arte moderna e do campo artístico internacional” (2001, p. 151). A Fundação, presidida por Francisco Matarazzo Sobrinho, tinha à frente da direção artística Sérgio Milliet (1898-1966) e Lourival Gomes Machado (1917-1967). A I Bienal de São Paulo abriu as portas do país para as novas imagens plásticas. Segundo Ana Magalhães¹⁴ “ao construir a narrativa sobre a I Bienal de São Paulo, a historiografia brasileira tendeu a dar maior ênfase à presença do Concretismo, expresso na imagem do Prêmio Regulamentar Estrangeiro de Escultura da obra “Unidade Bipartida” de Max Bill”. (2017, p. 22). Já na opinião de Pedrosa¹⁵:

A irradiação da Bienal não se limitou, entretanto, ao seu país, cedo extravasou novas fronteiras e, atraindo a atenção dos meios artísticos dos países vizinhos, permitiu que se identificasse o intercâmbio cultural entre o Brasil e as nações latino-americanas. E sobre esses mesmos países, os mais remotos e isolados, exerceu a influência que exerceu sobre os centros regionais do Brasil. Na época das Bienais, São Paulo se tornava, com efeito, um centro vivo de contato e intercâmbio de impressões e de ideias entre críticos e artistas do mundo, mas sobretudo da América Latina. (PEDROSA, 1986, p. 256).

¹³ Max Bill (1908- 1994) foi designer gráfico, arquiteto, pintor, escultor e professor.

¹⁴ Ana Gonçalves Magalhães é historiadora da arte, professora e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo-MAC-SP.

E ainda, continua Maria de Fátima Morety Couto:

o abstrato acaba por torna-se sinônimo de moderno. Ressaltamos que às vésperas da I Bienal o Abstracionismo era aqui encarado com reservas e resistências, tanto por artistas politizados quanto pelos integrantes da geração modernista, pois acreditava-se que apenas a arte figurativa poderia exercer uma função social legítima e ser acessível à compreensão de todos. (COUTO, 2004, p. 13).

Em 1957, com a Bienal em sua IV edição, já era percebido pelos críticos o predomínio das correntes abstratas sobre a produção figurativa. O debate em torno da arte abstrata ganharia novos rumos com a entrada de diferentes grupos e propostas. As aquisições de obras para o acervo revelam um contexto artístico bem variado e diverso, com experiências muito distintas, onde o termo “concreto” ganhará diferentes roupagens e será muito marcado por práticas que incorporam certa noção de realismo. As formulações de Max Bill se destacam na afirmação da arte concreta no Brasil, algo que vai se consolidar com o grupo Ruptura, em São Paulo, e com o grupo Frente, no Rio de Janeiro, ambos os movimentos das correntes abstracionistas dotados de experiências da Bauhaus, do grupo De Stijl, do suprematismo e construtivismo soviéticos.

Sendo assim, o construtivismo brasileiro, sintetizado pelos grupos Ruptura, Frente e seus agregados, surgiu neste cenário, apesar de identificarmos suas primeiras manifestações no modernismo da década de 1940, principalmente nas "fotoformas" de Geraldo de Barros, nos trabalhos de Waldemar Cordeiro e nas abstrações de Abraham Palatnik. O movimento se desenvolveu em uma atmosfera marcada pela modernização e industrialização impulsionadas por políticas desenvolvimentistas, assim como pela emergência de novos estilos de vida e de consumo entre as populações urbanas. Muitos dos artistas, particularmente os do núcleo paulistano, que trabalhavam simultaneamente como designers, buscaram uma concepção de artes plásticas afinada com a representação estética dos sentimentos do que perceberam como o alvorecer de uma nova época (BUENO, 2001).

Em 1952, formou-se em São Paulo o grupo concretista Ruptura, liderado pelo artista Waldemar Cordeiro, que promovia reuniões periódicas para o estudo do abstracionismo, baseado em Kandinsky, Mondrian e nas teorias da Gestalt. O grupo lançou um manifesto contra toda e qualquer forma de pintura naturalista na I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no MAM/SP. A única exposição desse conjunto de artistas reuniu pinturas, desenhos, esculturas e poesias vindas do Rio de Janeiro e de São Paulo, e contou com palestras e conferências.

Durante a exposição lançaram o Plano Piloto para a Poesia Concreta, o polêmico manifesto, no qual o grupo propunha a renovação dos valores essenciais da arte visual, por meio da integração do artista na produção industrial. O grupo Ruptura foi diretamente influenciado tanto pelo trabalho e pelas reflexões que Max Bill fazia desde os anos 30, quanto pela Escola de Ulm. Com o lançamento da revista Noigandres, em São Paulo, em 1952, os irmãos Campos (Augusto e Haroldo) e Décio Pignatari dariam início ao movimento de poesia concreta brasileiro. Segundo Geiger e Cocchiarale:

Podemos resumir as características fundamentais do concretismo paulista da seguinte maneira: papel determinante da teoria que fundamenta racionalmente a objetividade de uma produção que pretende excluir a representação em todos os níveis, inclusive o da expressão, eliminando com isso qualquer vestígio de subjetividade. (1987, p. 17-18).

No Rio de Janeiro, em 1954, alunos do curso de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna - MAM/RJ, tendo como teóricos os críticos Mário Pedrosa (1900-1981) e Ferreira Gullar (1930-2016), formaram o grupo Frente: Aluísio Carvão (1920- 2001), Carlos Val (1937), Décio Vieira (1922-1988), Ivan Serpa (1923-1973), João José da Silva Costa (1931), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004). Aderem ao grupo logo em seguida, Hélio Oiticica (1937-1980), César Oiticica (1939), Elisa Martins da Silveira (1912-2001), Franz Weissmann (1911-2005), Abraham Palatnik (1928-2020) e Rubem Ludolf (1932-2010). Surgem em oposição ao Grupo Ruptura, baseados na filosofia e ideias de Merleau-Ponty (1908-1961). Villas Bôas enfatiza o que configurou no surgimento do Concretismo no Rio de Janeiro:

No Rio de Janeiro, o surgimento do Concretismo se deve aparentemente ao entrecruzamento de indivíduos com interesses afins cujas iniciativas e ações encadeiam-se numa sequência que se inicia com a criação do Ateliê do Engenho de Dentro, desloca-se para as aulas de Ivan Serpa no Ateliê Livre de Pintura do Museu de Arte Moderna e culmina com a formação do Grupo Frente. A crítica de arte sob a liderança de Mario Pedrosa garantia os primeiros passos do Construtivismo e, ao incentivar os jovens e insistir no caráter libertário da experimentação, os reconhecia e legitimava. (2013, p. 80-81).

Os integrantes do Grupo Frente eram simpatizantes do subjetivismo da criação artística, com rechaço ao racionalismo, à objetividade e ao dogmatismo geométrico encontrados no Grupo Ruptura. Segundo Gullar:

percebe-se que o Grupo Frente, embora constituído em sua maioria de artistas de tendências concreta, não obedecia a nenhum código estético rígido. Para esses artistas, a linguagem geométrica não era um ponto de

chegada, mas sim um campo aberto à experiência e à indagação. Esse dogmatismo dos concretistas cariocas – que teria importantes consequências para o desenvolvimento da arte concreta no Brasil – separava-os, desde o início do grupo concreto de São Paulo. (1985, p. 228).

As diferenças entre o Grupo Ruptura e o Grupo Frente são baseadas na interpretação teórica e prática que cada um deles fez da arte concreta. Tais diferenças foram evidenciadas na I Exposição Nacional de Arte Concreta. Enquanto o Grupo Ruptura procurou referenciar e seguir os problemas teóricos do Concretismo, o Grupo Frente trouxe a proposta de autonomia em relações a estes problemas, pretendendo, assim, definir o que seriam as formas novas e livres. Intensificou-se, então, a polêmica entre os dois grupos, pautada principalmente pelas críticas dos paulistas aos cariocas. Do ponto de vista do Grupo Ruptura, os artistas do Grupo Frente não respeitavam os princípios fundamentais concretos, que os levavam a uma prática equivocada. Segundo relata Geiger e Cocchiarale:

os artistas de São Paulo seriam os representantes legítimos do Concretismo no Brasil e os verdadeiros intérpretes dos postulados racionalistas da arte concreta. Já o núcleo do Rio Janeiro, aparece como desvio da norma representada pelo grupo paulista, portanto ilegítimo lugar no Concretismo internacional. (1987, p. 17)

Foi em 1957, na IV Bienal, que o debate em torno da arte abstrata ganhou novos rumos com a entrada de diferentes grupos e propostas. Em 1959, devido a tantas divergências, o grupo Frente oficializou a ruptura com o concretismo. Com isso, esse grupo de artistas criou a proposta do neoconcretismo. Nesse contexto, privilegia-se a experiência, que vai gerar a obra, deixando a teoria em segundo plano e propondo uma nova avaliação das tendências principais da arte concreta. Assim, as ideias em torno da criação reencontraram um novo lugar, substituindo a proposta da produção, central para o concretismo.

A arte Neoconcreta afirma que o vocabulário geométrico pode assumir a expressão de realidade e trabalha para abolir as diferenças entre cor, forma e fundo. A preocupação com o novo espaço iria levá-los a pensar o espaço interno e o externo na obra, transcendendo a sua materialidade, além de seus limites físicos. Essas tentativas de transportar o espaço levariam a outras inovações, como a eliminação da moldura na pintura e da base na escultura. Apesar das diferenças e divergências entre as vertentes concretas brasileiras, ambas se opuseram ao abstracionismo informal.

Os artistas informais, também designados como abstratos, no Brasil negavam qualquer caráter de grupo, sendo os contatos mais individualizados, como veremos no exemplo de Fayga Ostrower. Sua trajetória vai apontar para preocupações intelectuais que

advinham de seu trabalho e não de exigências teóricas de grupos. Isso porque a liberdade ocupa um lugar central nesse contexto. O abstracionismo informal entende a ação do artista pela subjetividade, onde há o predomínio dos sentimentos e emoções. Além disso, muitos artistas enveredaram para um aprofundamento das pesquisas cromáticas e formais, que transparece na obra de Fayga.

O que estava em questão na abstração informal era as expressões do mundo interior do artista. A crise da racionalidade e da figuração parecia recair com a emergência dos neoconcretos, em 1959. Pedrosa, que acreditava na proposta do grupo, utilizou pela primeira vez, segundo Azul e Nuernberger, a designação “arte pós-moderna” para definir a nova tendência. (2018, p. 9). A vanguarda neoconcreta assinalou o momento da passagem do mundo da arte moderna no Brasil, ainda profundamente vinculada ao universo da pintura e da escultura, para o contexto artístico mais ampliado, fundado em novas concepções, que passaram a pautar o mundo do que seria designado como arte contemporânea. A proposta de análise das obras de Ione Saldanha e Fayga Ostrower, que desenvolvemos a seguir, tem como objetivo iluminar essa transição na arte brasileira, a partir do percurso de duas artistas que transformaram essa condição de passagem no motivo principal do caminho que escolheram.

2.4 A GRAVURA MODERNA NO RIO DE JANEIRO

Encerramos este segmento do texto em torno do universo da gravura, tendo em vista o seu papel fundamental na organização do mundo da arte dos anos 1940 e 1950. Os ateliês de gravuras reuniram artistas de diferentes tendências (figurativos ou abstratos, brasileiros ou estrangeiros), não apenas promovendo aulas e debates em torno da arte, mas também possibilitando a difusão e a profissionalização do trabalho de vários artistas. Em meio a muitas mudanças que compõem os mundos das artes plásticas na cidade do Rio de Janeiro, a gravura vai exercer um papel importante. Sua ativação acontecerá nos anos 50 e 60, tendo como base a atuação de Carlos Oswald junto à oficina de gravura no Liceu de Artes e Ofícios.

Contudo, não foi simples o desenvolvimento da gravura em contexto nacional, para se consolidar como um destacado instrumento de criação moderna. Na Europa, conforme Maria Luisa Luz Távora¹⁶, “esta visão foi consolidada no século XVI pelo gravador Marco

¹⁶ Maria Luisa Luz Távora, doutora em história social pelo IFCS/UFRJ, pós-doutora pela EHESS/Paris. Atualmente é professora titular de História da arte na Escola de Belas Artes/UFRJ, atuando nos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV). Pesquisadora da história da arte brasileira, gravura artística, gravura contemporânea. É membro do Conselho do Instituto Fayga Ostrower.

Antonio Raimondi (1480-1534), ele documentava e registrava com o buril¹⁷ as obras famosas de pintores e desenhistas” (2016, p. 151), difundindo assim a gravura de reprodução e de documentação, resultante de um trabalho técnico de cópias originais. Com isso, ficaria de um lado o trabalho do artista, criador de imagens e de outro, o do gravador, artesão habilidoso em técnicas de reprodução.

Já no Brasil, em séculos anteriores, a gravura restringiu-se às técnicas de reprodução e documentação, em uma trajetória diferente da gravura europeia tradicional. As primeiras instituições que ativaram a produção para gravar no Rio de Janeiro foram: a Impressão Régia, o Arquivo Militar, a Estamparia de Chitas e a Real Fábrica de Cartas de Jogar, criadas com a vinda da Família Real ao Brasil. Limitadas a um fazer técnico, comercial, mais utilitário do que estético. Promoveram um esvaziamento do curso de gravura de medalhas e xilos oferecido pela Academia Imperial. Cabe lembrar, que a Academia desempenhava papel secundário na formação de gravadores se comparada a estes núcleos. Pode-se dizer que as raízes de nossa gravura são, portanto, europeias, pois inicialmente foram trabalhadas por artistas que vieram de outros países, tais como italiano Carlos Oswald (1882-1971). Sua atuação como gravador no Rio de Janeiro, a partir de 1913, trouxe uma grande contribuição para transformar a percepção que circulava no país sobre a gravura, criando as bases da história moderna da gravura brasileira. Desde então, ela deixa de ser considerada uma mera técnica de reprodução, para ser cada vez mais concebida como uma prática criativa a partir das atividades educacionais desenvolvidas no interior do Ateliê do Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro.

Nos anos 1950/60 configurou-se uma considerável e significativa produção de gravura em diversas instituições, contribuindo assim, para o surgimento de uma nova geração de artistas gravadores. Assim, a ENBA (Escola Nacional de Belas Artes) em 1951 ofereceu o Curso de Especialização, contando com as orientações dos artistas Oswald Goeldi (1895-1961), Raimundo Brandão Cela (1890-1954) e Adir Botelho (1932- , 89 anos). A gravura plana passou a corresponder na ENBA a uma prática a mais na formação do gravador de medalhas, até mesmo do pintor e do escultor. Este trabalho da gravura plana, em 1971, foi finalmente inserido como curso de Graduação em Gravura. Iniciou-se então uma nova etapa para estabelecer a gravura como instrumento moderno da criação artística. O curso de Especialização é iniciado por Raimundo Brandão Cela, aluno do curso livre da ENBA, em

¹⁷ Instrumento de aço com ponta cortante, usado para gravar em metal ou madeira.

1910. Aprendeu gravura em Paris com o gravador Frank Brangwyn (1867-1956). De acordo com Maria Luisa Luz Távora, sobre Cela:

Sem ser moderno no sentido das rupturas que esta condição configurava, Raimundo Cela renovou a gravura, tornando-a na temática, contemporânea da realidade que o cercava, reforçando a dimensão expressiva desta técnica. Sua atuação à frente da oficina de gravura da ENBA foi discreta bem de acordo com sua personalidade. Organizou o programa, contemplava várias técnicas do metal e da xilogravura, o conhecimento sobre a história do papel e da arte em geral. Sabe-se, no entanto que, quanto às técnicas, restringiu-se às do metal. (2015, p. 97).

Em 1954, com o falecimento de Cela, Oswald Goeldi assumiu o ateliê, já com seus 59 anos de idade. A esta altura de sua trajetória como gravador, já desfrutava de certo prestígio devido às suas xilogravuras, registradas em ilustrações de livros e periódicos. Participou com representação brasileira da Bienal de Veneza em 1950, recebeu o prêmio na I Bienal Internacional de São Paulo, em 1951. Goeldi esteve à frente do ateliê de gravura até sua morte em 1961, sendo substituído pelo artista Adir Botelho. Sua aproximação com as artes gráficas se deu pelo contato com os profissionais de jornais. Tornou-se técnico em artes gráficas e passou a diagramar livros e periódicos através de várias técnicas. Orientou até os anos 1990 grande geração de artistas interessados em gravura na madeira e no metal, chegando a aposentar-se neste mesmo ano, com 70 anos de idade.

Goeldi, juntamente com Lasar Segall (1889-1957), desenvolveu obras pautadas pela estética expressionista e consolidou a tradição moderna das gravuras artísticas no Brasil. A abertura de cursos e ateliês coletivos¹⁸, tendo como centro irradiador da gravura a cidade do Rio de Janeiro, fez surgir uma nova geração de artistas-gravadores, com foco em uma livre experimentação, distantes do realismo, não mais baseados na figuração tradicional. A crítica, que atuava combatendo ou legitimando o que era feito com a gravura, acabou contribuindo para o processo de construção histórica dessa linguagem.

As experiências da Litografia na ENBA tiveram iniciativa de Darel Valença Lins (1924-2017), com o curso de Litografia (1956/57) e com a criação do Curso de Desenho e Artes Gráficas, no ano de 1959. Com um amplo currículo que incluía premiação de viagem para Paris, pela gravura em metal no Salão Nacional de Arte Moderna, em 1953. Seus

¹⁸ O ateliê de gravura do MAM-Rio foi inaugurado em 1959, com propostas para consolidar a gravura no contexto da arte moderna. A construção e montagem do ateliê ficou a cargo de Carmem Portinho, engenheira civil responsável pelas obras. A criação do ateliê e o início das atividades correspondem ao anseio geral de definir para a gravura o status de linguagem moderna.

esforços foram reconhecidos por Quirino Campofiorito (1902-1993), que apostou na litografia baseada na pesquisa e na liberdade, como arte para a ENBA.

Esse novo projeto iniciado por Darel foi interrompido em 1957, devido ao prêmio de viagem ao exterior que obteve no Salão de Arte Moderna. Seu afastamento comprometeu o projeto, que logo foi minimizado pela contratação do assistente das Artes Decorativas de Campofiorito, o artista Almés de Paula Machado (1921-1984), que deu continuidade à proposta de Darel. Com um considerável currículo que incluía premiações, como viagem ao exterior, onde aprendeu litografia na Itália, no Istituto Statale d'Arte de Florença. Em 1964, passou a reger o curso de Especialização de Litografia.

O ensino praticado por Cela, Goeldi, Darel, Almés e Adir, destacou-se pelos aspectos de suas orientações possuírem o rigor do ensino das técnicas e a liberdade de criação. Távora ressalta:

Pelas mãos de seus orientadores, a gravura consolidou-se como algo mais que um desenho multiplicado, incorporando as propostas modernas de livre criação e consequente adequação técnica. Para tanto, não foi preciso operar rupturas ou desencadear lutas. O lugar reservado à gravura pelas vias regimentais não constituía ameaça às lutas internas pela hegemonia de visão artística ou partidos estilísticos e métodos de trabalho, diferentemente do que acontecia com a pintura. (2015, p. 101).

Assim, em 1971, foi criado o curso de graduação em gravura, com todas as características constituídas por seus orientadores, uma retomada da gravura implantada como linguagem artística, na Escola Nacional de Belas Artes.

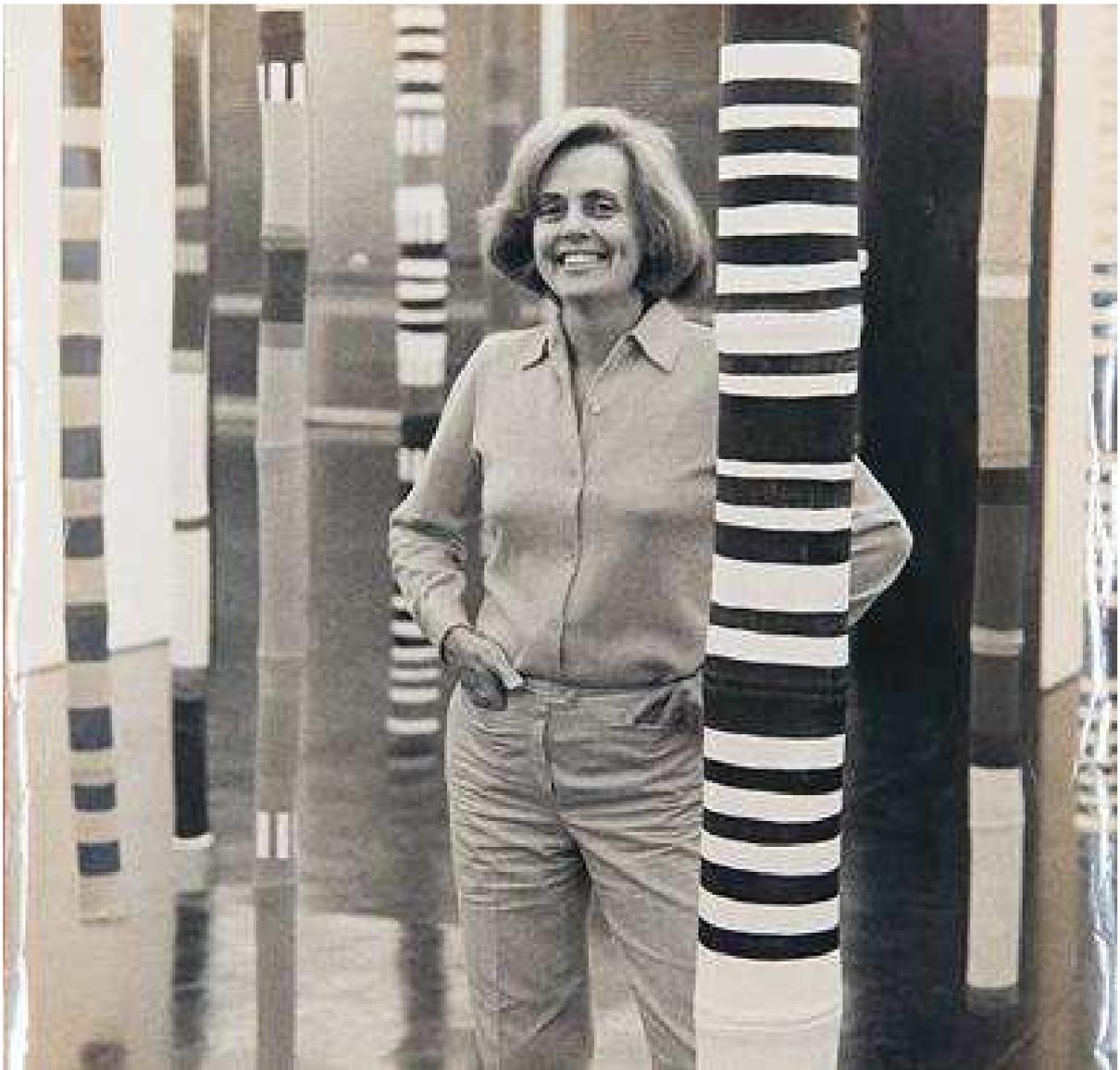
Nos anos 50 e 60, segundo Távora “a nossa arte apresentava um interesse legítimo pela cultura da subjetividade expandida, da interioridade objetivada na ação sobre a materialidade da obra, realidade da tendência abstrata informal”. (2016, p. 160). Como exemplo, Fayga Ostrower, que criou uma particular construção espacial, emprestando “musicalidade” a sua técnica de gravura abstrata. Pedrosa fez uma observação a respeito do trabalho da artista:

Fayga apenas contempla ou sonha, captando ou tirando, como uma Verônica leiga, das coisas sobre que mal roçou, as formas suarentas desse distante contato. Fayga é forte, caminha por si só, sabe o que faz. Mas, o seu exemplo, não é para ser seguido. (1981, p. 103).

A gravura será um recurso importante na identidade de muitos artistas brasileiros, que em algum momento a utilizaram como forma de produção artística, fazendo uso de novas técnicas, explorando diversas temáticas que se configuram no contexto em que vivem.

3 IONE SALDANHA: DO CONVENCIONAL AO EXPERIMENTAL

Figura 1– Ione Saldanha em 1981. Fotógrafo desconhecido.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 110.

3.1 PERCURSO ARTÍSTICO E PESSOAL

A exposição “Ione Saldanha: o tempo e a cor”, que esteve em cartaz na Fundação Iberê Camargo em 2012, com curadoria do crítico e professor carioca Luiz Camillo Osório¹⁹, teve e tem o potencial de redimensionar o papel e a importância da artista para a arte brasileira. O catálogo desta exposição nos apresenta obras em suportes tradicionais e experimentais, nos dando um olhar amplo sobre a sua trajetória. A partir dele e de outras fontes de pesquisas, tais como entrevistas, tese de doutorado, jornais, críticas, propomos identificar a sua produção a partir de três recortes. O primeiro, que denominamos “Experimentar e experimentar: eis a questão”, pretende apresentar a fase inicial de suas pinturas, compostas por figuras e fachadas dos anos 1940 a 1950. O segundo, denominado “A desconstrução das pinturas”, se inicia a partir do momento que a artista seguiu as tendências modernas, quando a produção abstrata se estabelece pela corrente concretista. E o terceiro e último recorte, denominado “O estilo pessoal de Ione Saldanha: ripas, bambus e bobinas”, que versa sobre o momento no qual a artista abandona a superfície para se apropriar de novos suportes para a pintura.

3.2 EXPERIMENTAR E EXPERIMENTAR: EIS A QUESTÃO

Autodidata, natural de Alegrete, no Rio Grande do Sul, Ione Saldanha nasceu no dia 15 de julho de 1919. Contava com uma família que dispunha de recursos. Seu pai, por exemplo, fazia parte do governo de Getúlio Vargas e, por questões políticas, a família se mudou para a cidade do Rio de Janeiro em 1930. Foi destaque no Colégio Jacobino, onde foi aluna de José Oiticica, pai de Hélio Oiticica.

Em 1937, aos 17 anos, Ione realizou uma visita escolar ao Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, guiada por uma professora e relembra: “Andamos por aquelas salas de

¹⁹ Luiz Camillo Osorio é curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro desde setembro de 2009. É Doutor em Filosofia pela PUC-RJ; professor do Departamento de Filosofia da PUC-RJ; professor licenciado do Departamento de Teoria do Teatro da UniRio. Entre 1997 e 2000, diretor de Teoria e Pesquisa do MAC-Niterói e entre 2007 e 2009 membro do conselho de curadoria do MAM-SP. Livros publicados: “Flavio de Carvalho”, Cosac&Naify, SP, 2000; “Histórias de uma coleção”, Andréa Jakobson, RJ, 2003; “Abraham Palatnik”, Cosac&Naify, SP, 2004; “Razões da Crítica”, Zahar, RJ, 2005 e “Angelo Venosa”, Cosac&Naify, SP, 2008. Vários outros artigos e ensaios foram publicados em livros e periódicos especializados. Entre 1997 e 2008 assinou a coluna de crítica de arte do Jornal O Globo. Colaborou mensalmente para a revista espanhola EXIT Express entre 2004 e 2009. Realizou nos últimos anos uma série de curadorias no Brasil e no exterior.

pinturas acadêmicas, algumas boas, outras muito ruins, tudo marrom, preto, marrom, preto... Eu me lembro de sair e pensar: é eu não vou ser pintora, vou só desenhar” (SALDANHA apud JUSTINO, 1991, p. 5). Segundo relata Maria José Justino²⁰: “esse encontro malsucedido da artista quase à distância da pintura” (1991, p. 5). Na verdade, vai ser esta passagem que vai levá-la à experimentação, almejando pintar de outra forma. E ainda que não soubesse qual, já estava claro que não seria a acadêmica.

Naquele mesmo ano, a artista teve um encontro indireto com as reproduções das obras de Henri Matisse. Tal fato ocorreu quando um tio lhe apresentou uma revista chamada *Coronet*, onde estavam as reproduções. Ao folheá-las se surpreende com as obras do artista francês. Matisse vai ser para Ione a revelação da pintura, mas não ainda a da sua pintura. Tratou-se, segundo Justino, “de um encontro para fazê-la pintora, viu uma nova pintura diferente da tradição acadêmica”. (1991, p. 5). Ione relata em entrevista a reação que teve, quando mais tarde se defrontou face a face com as pinturas de Matisse:

Eu vejo Matisse de joelhos! É um artista que eu realmente gosto. Meu Deus quando eu penso naquela Dança, a Dança e a Música, dois grandes quadros que eu nunca tinha visto antes, eu penso: Meu Deus! Isso é uma das grandes coisas que jamais foram feitas (SALDANHA apud JUSTINO, 1991, s.p.).

Dessa forma, Matisse se tornaria não somente um referencial, mas também um ponto de partida para o seu desenvolvimento artístico. Cabe ressaltar que o artista já realizava um nível de abstração tanto na cor, ao atingir uma vibração luminosa, quanto na forma, na liberdade que alcança através da simplificação. Quando aproximamos as duas imagens, uma do artista francês e a outra da artista brasileira, podemos reconhecer que desde o início de sua carreira artística, até o final dos anos 1940, suas obras seguem os caminhos percorridos por Matisse, como podemos verificar na figura 2 e na figura 3.

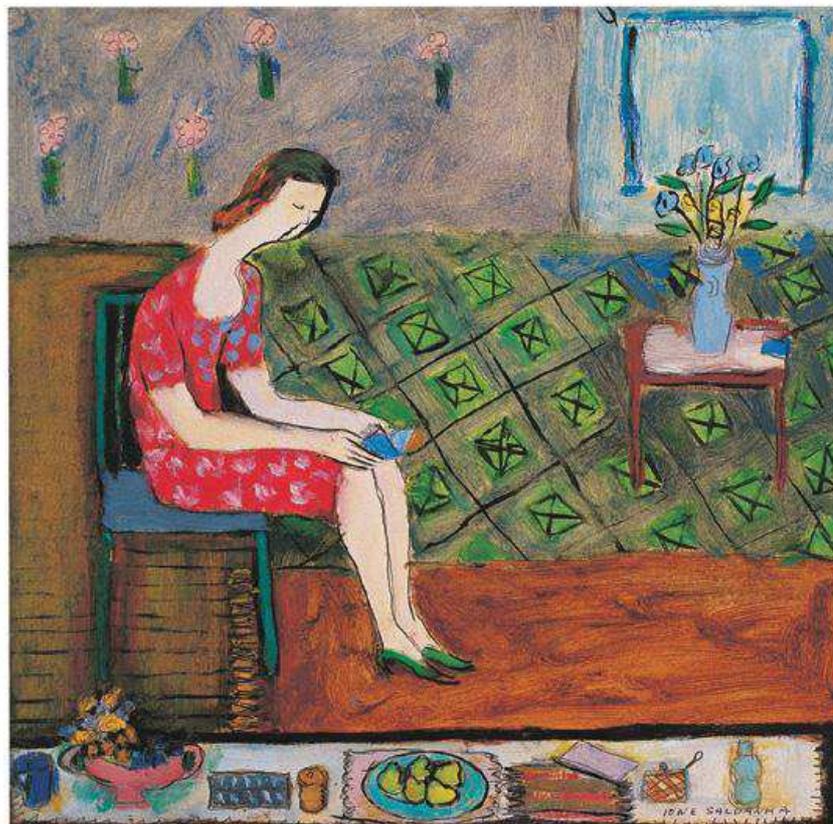
²³ Maria José Justino é professora adjunta e diretora da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Figura 2– Henri Matisse, Harmonia em vermelho, óleo /tela, 1908.



Fonte: JANSON, 1998, p. 653.

Figura 3– Henri Matisse, Harmonia em vermelho, óleo /tela, 1908.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 30

Em “Harmonia em vermelho”, de 1908, se expressa a influência não europeia de Matisse. Devido às viagens constantes à Argélia, no norte da África, Matisse começa a pintar através da ideia de painéis decorativos, influenciado pelas tapeçarias africanas. No quadro fica evidente a constante representação de elementos da cultura árabe, como os arabescos: podemos perceber esse olhar de Matisse para o Oriente na própria imagem da sua mulher, que foi representada com um penteado oriental.

Pode-se perceber que para ambos os artistas o cenário tem papel de destaque. Quando pinta “Moça na cadeira”²¹, um trabalho de óleo sobre papel, numa época ao contato com as reproduções de Matisse, observa-se a mesma importância que o artista dava a seus trabalhos inovadores. Em Ione estão presentes os arabescos coloridos, os tons puros, sobretudo a construção aparentemente displicente. A artista dá os mesmos valores a cada elemento. Assim como na obra de Matisse, a figura da mulher vale tanto quanto a poltrona ou a parede. Assim como para o francês, embora o desenho desempenhe função importante, a construção do quadro se faz muito mais pelas cores. A poltrona, na obra de Saldanha, guarda ainda certa perspectiva, mas já começa a romper com ela, num processo de diluição no resto do quadro.

Em 1948 inicia seus primeiros estudos artísticos no ateliê do pintor Pedro Luiz Correia de Araújo (1874-1955)²², no Rio de Janeiro. O artista nasceu em 1874, em Paris, foi criado no Recife, onde se formou em Direito. Contudo, abandonou a carreira jurídica e foi para Paris estudar arte, mas, devido a sua insatisfação com os métodos acadêmicos, segue autodidata. Retornou ao Brasil, onde criou raízes na cidade do Rio de Janeiro, mantendo seu ateliê para lecionar pintura.

A obra de Pedro Luiz insere-se nos debates artísticos nacionais e internacionais de sua época. Uma característica peculiar e marcante do artista é que ele sempre pintava sobre madeira, nunca sobre tela, e sempre usava traços verticais e horizontais que guiavam seus desenhos. Seus ensinamentos estavam mais voltados para os modernos do que para os acadêmicos. Com este ensino, Saldanha passou a ter o prazer da visão, era uma espectadora que foi aos poucos, através da experimentação, desenvolvendo sua própria linguagem.

No ateliê de Pedro Correia, o ensino era limitado. Ainda assim, o trabalho com modelos vivos (fig. 4 e fig. 5), foi uma aprendizagem fundamental para a prática artística de Saldanha. Ela falava de seu professor com admiração, como ele havia lhe passado muitos

²¹ Nome que Maria Justino identifica a obra, datando-a de 1944.

²² Pedro Luiz Correia de Araújo, pintor, desenhista e professor. Em 1929, radica-se na cidade do Rio de Janeiro, onde mantém ateliê e leciona pintura.

conhecimentos, fazendo-a entender que a pintura exige certo rigor no exercício e na construção. Ao analisar seu período no ateliê, Ione faz sua colocação: “Não era nada acadêmico o que se fazia no ateliê de Pedro, ao contrário, aprendi muitíssimo e, sobretudo a ser severa comigo mesma” (SALDANHA apud JUSTINO, 1991).

Como relata Justino, esse professor aproximava-se mais dos modernos do que dos acadêmicos. Além desta aprendizagem, a artista foi se familiarizando com algumas pinturas de Gauguin, Picasso e outros, através ainda, de reproduções. Contudo, já era uma espectadora, uma admiradora. Mas seriam determinantes a liberdade e o rigor de Matisse, que depois serão reforçados por Pedro Correia. Esses seriam dois pontos balizadores de todo o seu trajeto.

Figura 4– Pedro Correia de Araújo, Madeleine, óleo s/madeira, 24 cm x 33 cm, 1930.



Fonte: Pedro Luiz Correia de Araújo. <http://www.catalogodasartes.com.br/artistas>.

Figura 5– Pedro Correia de Araújo, Musa no sofá, carvão s/ papel, 62 cm x 47 cm, 1940.



Fonte: Pedro Luiz Correia de Araújo. <http://www.catalogodasartes.com.br/artistas>.

Pedro Correia fazia questão de ensinar dentro dos processos do Renascimento. Por esse motivo, Saldanha explica que havia um esforço muito grande do professor para ensiná-los a trabalhar dentro de teorias fixas. “Quando os alunos queriam sair desse encadeamento, ele insistia em que era preciso abandonar os pontos fixos para obter o movimento. Ela exercitará esses ensinamentos durante o percurso de seu trabalho” (JUSTINO, 1991, p. 7). No entanto, seu ensino artístico foi fragmentado e por motivos diversos, decide abandonar o ateliê e seguir outros rumos. Mas fica evidente como, desde cedo, recusou o acadêmico sem abrir mão da tradição clássica, entendendo assim que o caminho do artista só tem sentido se for uma opção em direção pessoal à criação.

Outro nome importante para formação de Saldanha foi o professor e pintor André Lhote (1885-1962). A pesquisa do artista se desenvolveu no âmbito das questões de composição, na superfície plana e na profundidade dada a essa superfície. Suas publicações técnicas tornaram-se referência obrigatória para muitos artistas.

Em 1947, Saldanha tem a oportunidade de viajar para Paris. Uma viagem financiada parcialmente pelo seu pai e contando também com próprios recursos. Neste período, passou a frequentar o ateliê de Lhote, localizado na Rua Odessa, n °18, em Paris. Para Lhote a figuração tão presente na arte ocidental carrega consigo complexas estruturas abstratas, que em determinados momentos da história são encobertas ou acentuadas (fig. 6 e 7). Assim como para outros pintores interessados na geometrização compositiva, a intensificação dos ritmos e

a sintetização da forma eram modos de reforçar uma lógica inerente à natureza do próprio processo de construção pictórica. Para ele “(...) a intensificação das linhas estruturais da composição, resultando a essência das formas, pesquisa tão comum aos artistas do século XX, tornava aparente um arcabouço rítmico” (LHOTE, 1943, p. 63). Pedro Correia e André Lhote trabalharam juntos em Paris, onde herdaram as exigências no domínio da teoria e da técnica, ensinando dentro das formalidades do Renascimento.

Figura 6– André Lhote, Árvores de Avignon, óleo s/ tela, 61 cm x 38 cm, 1914.



Fonte: Lhote. Wahooart : <http://pt.wahooart.com/andre-lhote>.

Figura 7– André Lhote, Sevilla, óleo s/ tela, 65 cm x 81 cm, 1922.



Fonte: Lhote. Wahooart.:<http://pt.wahooart.com/andre-lhote>.

Como já explicitado, Lhote tinha interesse em estudar os elementos formais da pintura por meio da observação de obras de contextos diversos, ideal comum ao formalismo da primeira metade do século XX. A teoria acompanhou o desdobramento de duas principais vertentes da primeira metade do século XX, uma que optou pela pura abstração e outra que manteve o interesse pela figuração, muitas vezes chegando à fronteira entre as duas tendências.

Em suas aulas de desenho e pintura, Lhote considerava a intuição como parte importante, tanto no processo de criação quanto nas análises de obras dos antigos mestres. Assim, de acordo com BTESHE, “Considerava as leis e regras apenas um meio e não o fim”. (2017, p. 737).

A permanência de Saldanha em Paris, no começo dos anos 1950, se configurou como uma época em que a artista viria a descobrir muitos artistas modernos, dentre eles Paul Klee e Piet Mondrian, assim como teve a oportunidade de ver as obras originais de Matisse. Permaneceu mais dois anos na Europa, entre 1951 a 1953, circulando entre Paris e Itália. Esta nova vivência a deixou por certo desconcertada, como podemos ver pelo registro da própria artista sobre suas experiências em museus: “Tentei pintar e não consegui, porque ficava muito

perturbada com tanta coisa para ver. Entrava no Louvre olhando para o chão para não ver as coisas que eu não queria ver, ia direto a um lugar e olhava o que me interessava, via três a quatro coisas e saía” (SALDANHA apud JUSTINO, 1991).

Justino comenta a respeito:

Para quem tinha apenas um deslumbramento, mas não ainda um caminho definido, a possibilidade de vários atordoava, chegava a cegar. Foi preciso um período para se acostumar a essa diversidade; foi-lhe necessário um tempo para digerir. Ione gastou esse tempo de Europa indo quase todos os dias ao Louvre. Desde cedo, ela já se mostra mais interessada na escolha e na qualidade do que na quantidade, ou seja, dona de um coup d’oeil apurado, vai se tornando uma artista da profundidade, da inteligência”. (1991, p. 10)

Apesar de todo entusiasmo e anos sem conseguir pintar, a artista decide aprender a técnica do afresco na Academia Julian com Ducos de La Haille²³. Esta experiência é estendida à Itália, onde permanece algum tempo ainda fazendo afresco, trabalhando com Tulio Micheli. Este novo aprendizado fará com que ela entenda as diferenças entre a técnica francesa e a italiana. Na Itália, ainda descobre e se impressiona com os pintores Piero de La Francesca e Giotto, os primeiros mestres de tons puros.

Mesmo morando na Europa, Ione participou da II Bienal Internacional de São Paulo em 1953, edição conhecida como “Bienal da Guernica” em alusão à obra de Pablo Picasso (1881-1973), datada de 1937 e considerada o grande destaque do evento. Herbert Read²⁴ (1893 -1968) fala da participação dos artistas brasileiros na Bienal e do abstracionismo em geral:

O abstracionismo é muito importante como tentativa de pesquisa para encontrar a forma própria a cada país de exprimir nossa civilização mecânica. Eis sua relação com a civilização atual, de modo geral... Mas também pode representar a tentativa de fugir a todas as formas de sentimento... Não se esqueça que estamos vivendo num período de transição. Portanto ninguém deve ser dogmático no que se refere a estas tendências. Ficam misturadas com problemas sociais, políticos, com todos os problemas do nosso tempo. O que se deve fazer é esperar e encorajar a atitude experimental nos artistas. (READ apud VENANCIO FILHO, 2013).

Quando retorna ao Brasil ao final dos anos 1953, planeja trabalhar com a técnica que aprendeu, porém não aparecia nenhuma encomenda. Em pouco tempo Saldanha percebeu que a técnica do afresco não se encaixaria no mundo moderno, principalmente o brasileiro,

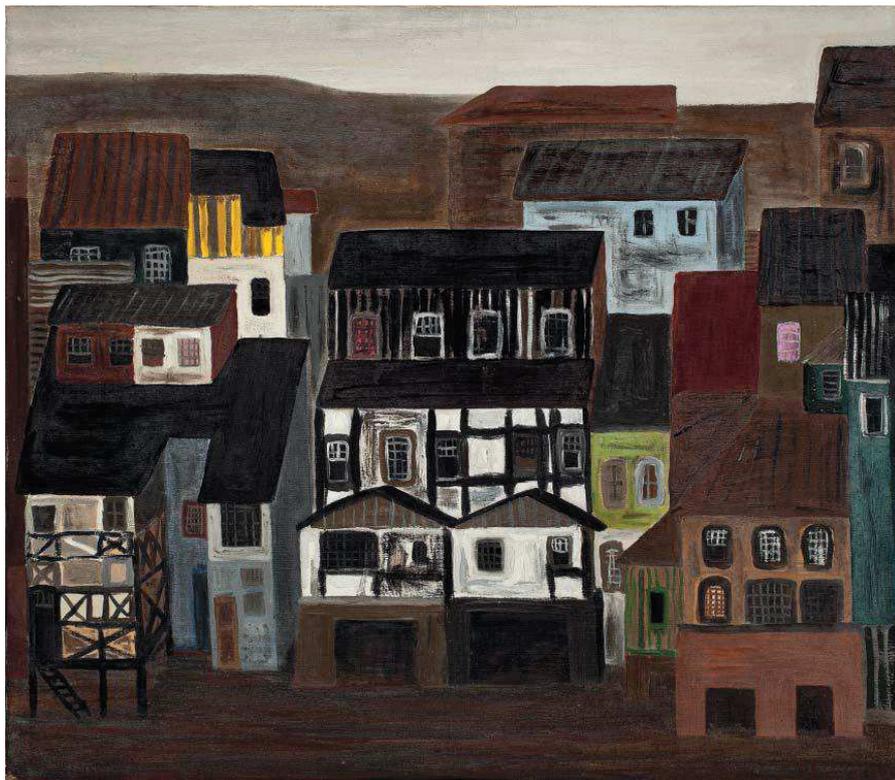
²³ Pierre-Henri Ducos de La Haille (1889-1972) foi um pintor francês, se destacou como artista de afrescos.

²⁴ Crítico dos mais conceituados entre as décadas de 1930 e 1950, e expoente do movimento de educação pela arte, Herbert Read impôs-se por seu espírito democrático e humanístico, tanto no campo da estética quanto em pedagogia, sociologia e filosofia política.

abandonando-a, mas não por completo. Conforme vamos evidenciar mais adiante, esta técnica estará presente em sua concepção de cor.

O tema “Casa” que a artista inicia em 1952, permanecerá durante bom tempo em seus trabalhos. Segundo Justino (1991), a artista conjuga Matisse com Mondrian e Klee, e, enriquecida pela obra destes artistas, aprimora a cor e simplifica a forma, através da abstração. Produziu, assim, cenas cotidianas em que enfatiza a geometria, marcada por cores escuras, sombrias e interiorizadas. Tem nas fachadas uma opção pelo Brasil colonial, pelas ruas antigas de Ouro Preto e da Bahia²⁵. No entanto, percebemos que há uma modificação grande entre as casas pintadas nos anos de 1952/1953 e o conjunto pintado entre 1954/1956, conforme podemos observar nas figuras 8 e 9, referentes ao primeiro ciclo de casas, e as figuras 10 e 11, que respectivamente correspondem ao segundo momento.

Figura 8– Ione Saldanha, Casas pretas, óleo s/tela, 56 x 64 cm, 1952.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 34.

²⁵ Segundo Justino, logo após a sua volta ao Brasil, a artista fez algumas viagens ao interior do país, sobretudo Salvador-Bahia e Ouro Preto-Minas Gerais, cidades que ainda guardam um conjunto arquitetônico barroco. Viagens que vão aproximá-la ao popular brasileiro. (JUSTINO, 1991, p. 12).

Figura 9– Ione Saldanha, Casas verdes, óleo sobre tela, 81 x 64,5 cm, 1953.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 33.

Figura 10– Ione Saldanha, s/ título, óleo s/ tela 95 cm x 47,5 cm, 1954.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 40.

Figura 11– Ione Saldanha, s/ título, série Construções, óleo s/ papel, 10 cm 15 cm, 1956.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 48

Os trabalhos de Ione desta época tiveram algumas semelhanças com as pesquisas de alguns artistas ligados aos concretistas no Brasil, como por exemplo, Alfredo Volpi (1896-1988). Como descreve Justino: “Não há registro de convivência entre Ione e Volpi, mas podemos relacionar as cores e a representação de elementos arquitetônicos do casario urbano popular no Brasil, da primeira metade do século passado, tema que aproxima os dois pintores”. (1991, p. 11). As relações que podem ser estabelecidas acerca das conexões entre as obras dos dois artistas seriam: a simplificação das formas, o método artesanal de preparo dos suportes utilizados, as pinceladas leves e a precisão.

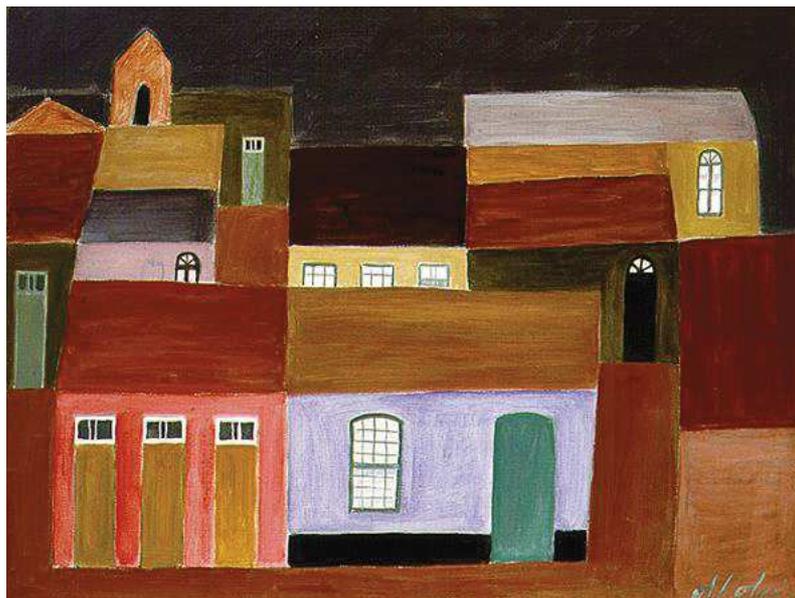
Volpi, imigrante italiano, queria ser artista, mas precisava trabalhar. Partilhava esta e outras experiências com outros artistas, tais como Mário Zanini, Manoel Martins, Flúvio Pennacchi, entre outros. Partiam assim de experiências parecidas, pintando em subúrbios da cidade de São Paulo. Posteriormente ficaram conhecidos como grupo Santa Helena²⁶. Volpi foi autodidata, tendo iniciado sua carreira em 1911, quando se tornou pintor e decorador de paredes de mansões de famílias da alta sociedade paulistana. Em 1939 inicia sua série de paisagens e casarios, realizada em Itanhaém- São Paulo. A partir dos anos 1940, seu trabalho começa a ter uma simplificação formal, que irá levá-lo a uma planaridade da tela (figura 12).

²⁶ Grupo de pintores formado a partir da década de 1930, a maioria italianos imigrantes, de origem humilde que para sobreviver, exerciam atividades artesanais e proletárias.

Adotou a têmpera como tinta principal, conferindo a sua pintura uma textura leve, rala. Pintava pelo gosto de pintar, sem seguir nenhum estilo.

  possível dizer que Saldanha avança para a abstracção, tendo claro que começava um novo caminho, que denominou como trabalho de eliminação. Sobre isso, a artista comenta que “  perigoso esse trabalho de eliminação que estou fazendo, porque, às vezes, pode-se perder o caráter do que é representado” (SALDANHA apud JUSTINO, 1991). A artista, então, começa a desfigurar a representação, não será ainda neste momento que se dará seu afastamento definitivo da representação, mas, por esses caminhos, sua pintura vai adquirindo outra identidade. A composição vai seguir retendo o essencial e descartando o desnecessário. Devemos observar que, por sinal, foi assim a trajetória de Matisse. No caso de Saldanha podemos verificar na figura 13, da década de 50, por exemplo, um avanço na abstracção, porém ainda a retratação de alguns elementos reconhecíveis, como a figura de pessoas na janela, entre outros. É o que o crítico Roberto Pontual²⁷ denominou como: “Figurativismo em fase de desconstrução”. Segundo o depoimento de Pontual, de 1979: “observa-se que, ao crescer o apelo da abstracção por aqui, ainda na década de 50, o casario de sua pintura anterior deu lugar, primeiramente, a síntese construtiva pura, de t nue vibração óptica e, depois, a estruturas mais soltas, quase informais. Diluídas sobre aparência de brumas” (PONTUAL, 1988, s. p.).

Figura 12– Alfredo Volpi, Casario, têmpera s/ tela, 46.00 cm x 60.60 cm, 1950.



Fonte: Alfredo Volpi.: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1610/alfredo-volpi>>.

²⁷ Roberto Gonçalves Pontual nasceu em Recife, no ano de 1939. Poeta, jornalista e crítico de arte e de literatura. De 1974 a 1980 escreveu a coluna de artes plásticas do Jornal do Brasil.

Figura 13– Ione Saldanha, sem título, preto e branco, óleo s/tela, 107 cm x 40 cm, dec. 1950.



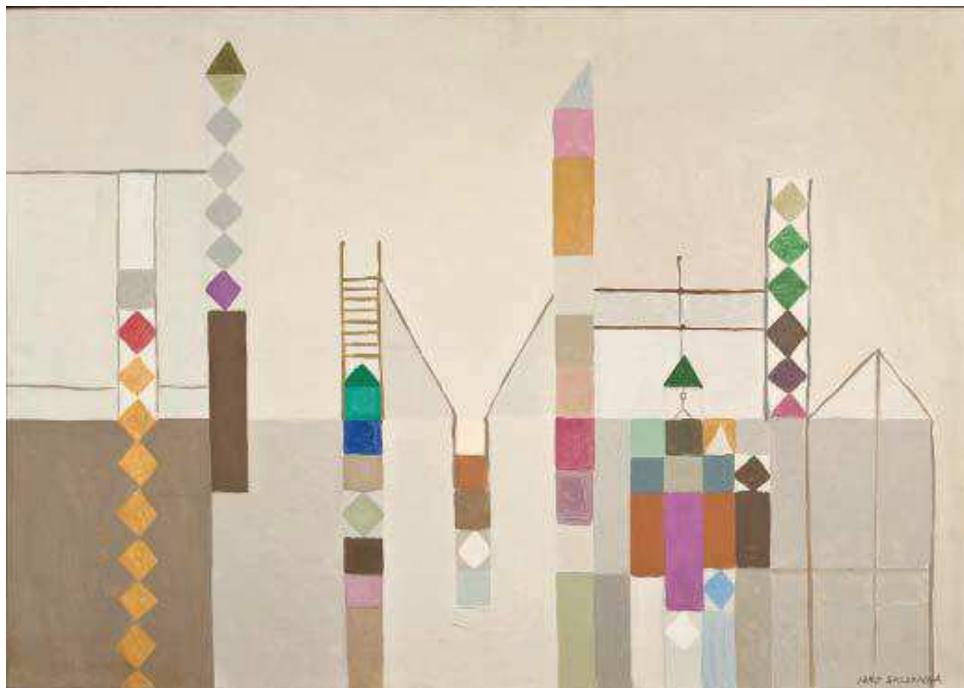
Fonte: OSORIO, 2012, p. 38.

3.3 A DESCONSTRUÇÃO DA FORMA: DO FIGURATIVO AO ABSTRATO

Sua investigação a levou cada vez mais para a exploração e experimentação dos abstratos. Cabe lembrar que a arte abstrata, no Brasil, ainda não tinha mercado e, portanto, a sua decisão por esse caminho é fruto de uma busca de linguagem, visto que fazer arte figurativa assegurava, pelo menos, uma precária sobrevivência econômica. O que não era uma preocupação para Saldanha, permitindo-lhe trabalhar no que acreditava (JUSTINO, 1991, p. 13).

A obra “Aparelhos” (figura 14) vai ser determinante nesse percurso da artista. Nela, Saldanha alcançaria a abstração e se envolveria em uma das principais problemáticas modernas: não mais representar a realidade, mas criá-la. Há nesta tela uma decomposição analítica e, ao mesmo tempo, uma construção geométrica que caminha para o construtivismo. As linhas verticais marcam muito mais o espaço pictórico do que as linhas horizontais, um princípio que vai acompanhar toda sua obra.

Figura 14– Ione Saldanha, Aparelhos, óleo s/ tela, 64 cm x 91,5 cm, 1956.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 68.

Assim, inicia a série “Cidade”, na qual ocorrerá gradativamente o escurecimento da paleta e o uso das figuras geométricas em primeiro plano.

Figura 15– Ione Saldanha, Cidade, óleo s/tela, 54,4 cm x 76 cm, 1963.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 71.

Figura 16– Ione Saldanha, Cidade inventada, óleo s/tela 15 cm x 19,7 cm, 1964.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 61.

Nesta série a artista trabalha com elementos mínimos, partindo das formas quadradas e redondas. A cor é elaborada na exploração primeiro dos contrastes e, mais tarde, das nuances intermediárias, terras suaves e rosa – violeta, passando pelos azuis e verdes. Essa fase abstrata apresenta obras que trabalham as relações formais: cores, linhas e planos. A artista distancia-se do tema que motivou sua exploração, passando a denominar os quadros

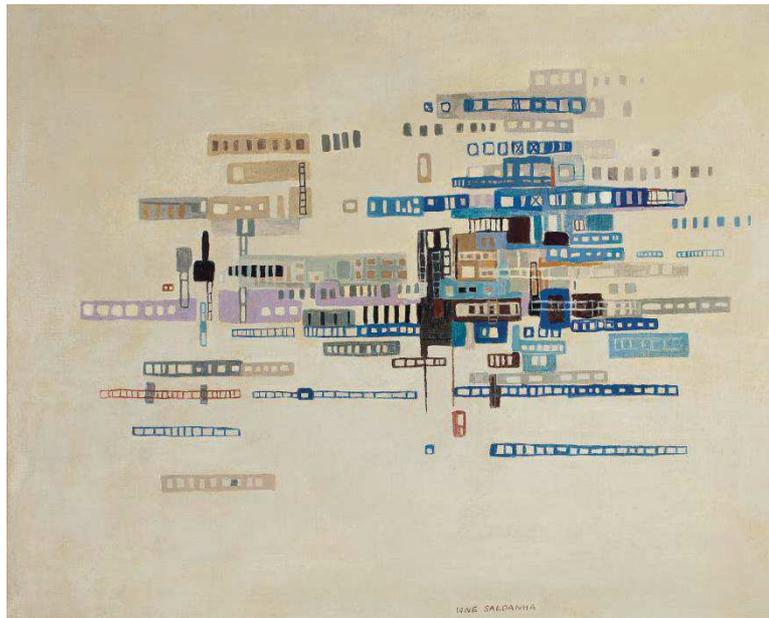
dessa época de “abstratos” e não mais com títulos que remetam à realidade. Obras como “Abstrato” ou “Sem Título” são pontos importantes do exercício pictórico da artista, que não mais nomeia, mas sim, torna visível. Desta maneira Justino pontua: “Os quadros não significam mais nada, não representam. São conjuntos de linhas verticais e horizontais, junto às curvas desenvolvem retângulos, quadrados e redondos dinâmicos”. (1991, p. 16)

Luiz Camillo Osorio relata como a série “Cidade” revela afinidade com a produção de Vieira da Silva. Elas conviveram durante um período que a artista portuguesa esteve na cidade do Rio de Janeiro, durante a II Guerra Mundial:

Já de Vieira da Silva vem um olhar desconstruído para a paisagem urbana. Mais do que isso, há nas duas um flerte ocasional com a abstração informal, um desejo lírico de desestruturar a composição e de não se fechar na geometria. Ao mesmo tempo, há nelas uma ambivalência em relação à figuração, realizando paisagens abstratas bastante singulares e próximas entre si. [...] sua obra seria referência no momento em que a pintura moderna brasileira ganhava uma aspiração mais universal, através do contato com as tendências construtivas no pós-guerra (OSORIO, 2012, p. 14).

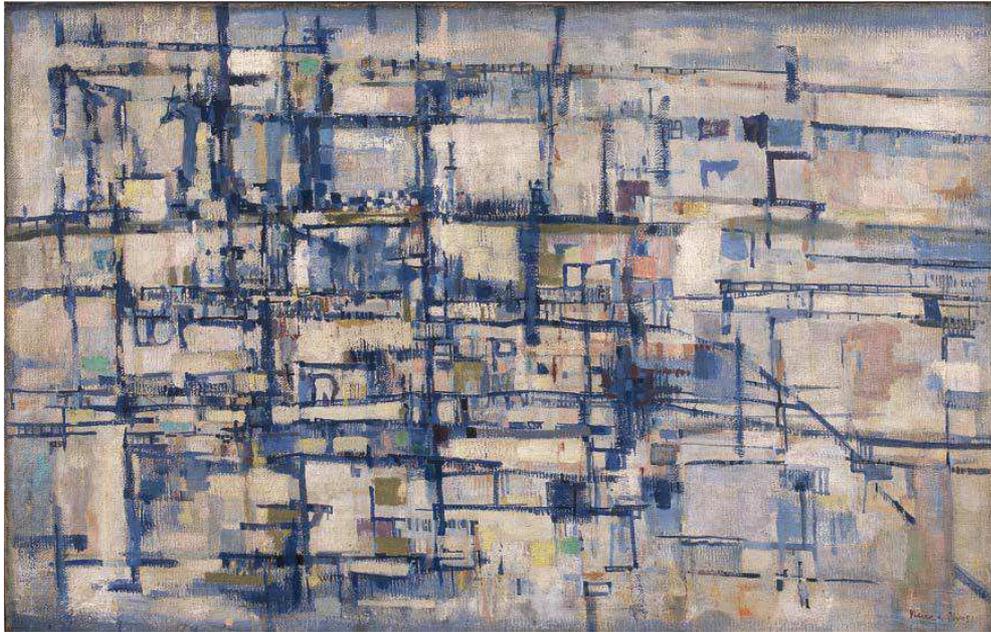
Durante seu tempo de convivência com Vieira da Silva e Arpad Szenes, artistas experientes na abstração, Saldanha começou a discutir os caminhos da arte, aprofundando a sua experiência, inclusive europeia, com discussões mais teóricas. Os quadros desta época seguem por uma linha mais intelectual. Verifica-se que a artista avança na diminuição dos elementos, estruturando seu espaço pictórico cada vez mais através da simplificação e da exploração da cor, conforme a figura 16.

Figura 17 – Ione Saldanha, sem título, óleos/tela, 50 cm x 61 cm, s/d.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 12.

Figura 18– Maria Helena Vieira da Silva, Os Terraços, óleo s/tela, 63 cm x 98,5 cm, 1952.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 44.

Nesta composição abstrata (figura 18) de Vieira da Silva, podemos inferir sua inspiração na grande cidade parisiense, aqui redimensionada por traços suaves e poéticos, dominados por padrões geométricos e ritmados, com uma criação abstratamente lírica. De acordo com Justino, durante uma entrevista, Ione chegou a insinuar ter existido uma influência de Vieira da Silva em seus trabalhos, principalmente nas obras “Cidades” que apresentam linhas muito livres, leves e detalhistas, lembrando, de fato, o grafismo da portuguesa. (JUSTINO, 1991, p. 12). Foi para Saldanha um período curto esta experiência um tanto tachista, como mencionaria Justino, lembrando que as obras de outros artistas, entre eles as de Vieira da Silva e Saldanha, não ficaram à margem do fenômeno coletivo tachista, que atingiu diferentes países. (JUSTINO, 1991, p. 13).

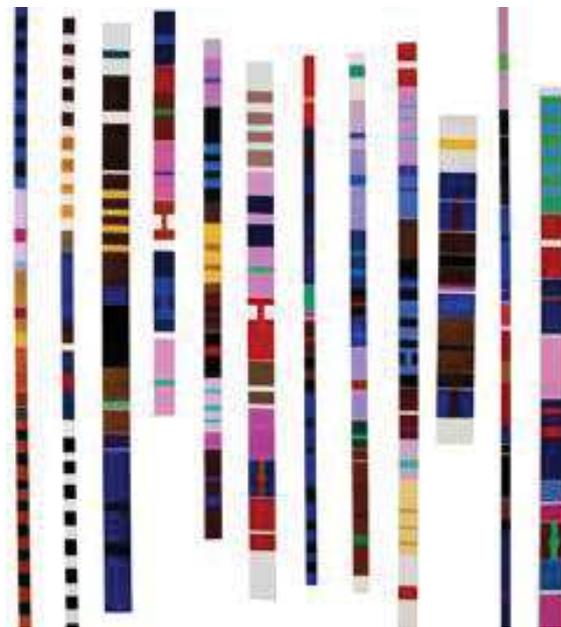
Neste período as pinturas de Ione vão se relacionar com o informalismo. A artista não fazia parte direta ou indiretamente de nenhum grupo ou de movimentos artísticos, mas tinha muitos amigos artistas, participava de discussões, circulava no mundo da arte do momento.

3.4 O ESTILO PESSOAL DE IONE SALDANHA: RIPAS, BAMBUS E BOBINAS

Nosso terceiro e último recorte será marcado por variações poéticas que indicam novos caminhos percorridos por Ione Saldanha em busca de sua individualização artística e de um estilo pessoal para sua pintura.

No final dos anos cinquenta a artista se apropria intensamente da linguagem abstrata. Observamos como, na pintura “Cidade”, a artista salta para a terceira dimensão. E vai ser através de “Ripas” (figura 19), que a artista abandona a tridimensionalidade e faz a pintura atingir o espaço.

Figura 19– Ione Saldanha, Ripas, tinta acrílica s/madeira, 1967.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 44.

Na interpretação de Justino, o trajeto para a artista chegar nas ripas: “deu-se mais no interior de sua própria obra, onde herdou a exploração das horizontais e verticais de Klee e os abstratos e no valor que atribuiu à cor” (1991, p. 19). Assim continua sua indagação:

Claro que há um imaginário de que a artista se nutre e nele certamente estão presentes as bandeirinhas das festas caipiras, as cavalhadas, bem como lembranças das verticais que sempre a atraíram, como a coleção de espingardas de seu pai, que via extasiada quando criança. Mas creio que, nesse imaginário, Matisse, Klee, Mondrian, como os tons puros de Piero de La Francesca e Giotto são presenças mais fortes, diria mesmo que são reminiscências. Explicando como chegou das Ripas aos Bambus, Ione admite ter sido um achado muito espontâneo. (JUSTINO, 1991, p. 19).

Alguns críticos, como Jayme Mauricio e Mário Pedrosa, analisaram os trabalhos em torno das ripas apontando sua relação com diferentes referências estéticas, como a arte

chinesa e os paus de enfeite das cavalladas. Em 1968, Pedrosa escreve sobre a série “Ripas e Bambus”:

Ione Saldanha, longilínea e doce como uma planta aquática, abandonou misteriosamente a tela em que pintava para uma atividade que não se sabe de onde veio. Com suas vigas e ripas bem cortadas ela reúne como que uma floração de juncos esguios e flexíveis, desses, que outrora viajantes a cavalo, em busca do próximo pouso, encontravam pelos caminhos de sua, de nossa paisagem nativa. Essas hastes, ela as modula, não através de cores tonalizadas, mas numa verdadeira escala de cores que se harmonizam pelos contrastes, e estes ressoam de espaço em espaço como num ambiente de festa de roça em que as bandeirinhas de papel são substituídas por essas ripas e vigas, ora ajustadas às paredes, ora pendentes do teto. Ela acrescenta qualquer coisa de tribal quando, contemplativa, pára sob os bambuzais do bosque e de lá arranca, como flautas rudes ou velhos tubos de soprar e tocar, bambus em várias espessuras e os pinta em matéria tosca como têmpera, respeitando seus gomos, canhestramente. Ei-los evocados como mastros mágicos, instrumentos rituais de algumas festas de iniciação africana. Ione, como que por uma volta súbita ao mundo da infância, descobre, como toda a sua civilização atual tão requintada, que veio também de antigas tribos silvestres. (PEDROSA, 1988, p. 93).

Influenciada e impressionada com a simplicidade das pinturas de Volpi, começou a desenhar faixas coloridas sobre ripas, combinando as tintas com a perfeita harmonização das cores. As ripas expressam um salto para fora da tela, são pintadas apenas na frente, o “atrás” das ripas seria o mesmo do quadro. Não há, a rigor, uma mudança de suporte, pelo menos na questão conceitual. O espectador vê o trabalho de frente, pois as ripas são pintadas apenas numa das faces. É possível perceber que houve um diálogo entre Volpi e Saldanha nas representações dos elementos arquitetônicos populares do Brasil. O método de Volpi serrar as ripas, lavar e desengomar o tecido da tela, preparar a têmpera, era uma expressão material e exterior de uma organização particular, do mesmo modo que a artista selecionava as ripas, lixava e passava camadas e mais camadas de branco. E assim, em ambos surgiu uma pintura viva, instantânea e natural.

Frederico Morais também disserta a respeito das Ripas em um texto denominado “A Ripa e o Bambu”, publicado no Diário de Notícias, no ano de 1968:

Perguntando a Ione Saldanha quando foi que lhe veio a ideia da ripa. A artista não sabe dizer com precisão. Conta algumas experiências pessoais- não propriamente vivências- que eventualmente poderiam ter sugerido um aproveitamento da ripa como proposta de arte. Na verdade, porém, as ripas já existiam em seus quadros. As ripas encaradas verticalmente pelo menos. A verticalidade é uma das constantes da obra de Ione Saldanha. Suas visões ouropretanas ou cidadinas são, em última análise, composições verticais.

Ione na verdade, nunca foi paisagista. Os sobrados e os edifícios e nestes as janelas e as portas não se prendem no horizonte distante, preparam a proximidade do primeiro plano. As paisagens dissolvem-se em manchas suaves, memória tênue de momentos de aspectos, de alguns marcos, como estas ripas de hoje. A paisagem é interior, intimista. É por isso que ao invés da horizontal sobre a qual repousa convencionalmente a paisagem, de um modo geral fria, fotográfica, Ione prefere a vertical que fala diretamente do homem e de sua existência. [...] A sua habilidade está justamente em casar verticalidade e suavidade. Sem que careça de significação mais profunda. Pode-se dizer que não há tensão na obra de Ione. É por isso que Lea pode, com a maior naturalidade, retirar de seus quadros imediatamente anteriores à produção atual as ripas, que lá estavam no meio da composição. E essas “ripas pintadas”, por sua vez, eram os edifícios de sua fase mais figurativa ou a componente vertical de suas composições abstratas, rigorosas sem serem concretas, dos anos 60, um pouco mais ou menos, por aí. Não há, portanto, o momento exato para o aparecimento da ripa e isto só prova o caráter orgânico de seu trabalho e de sua evolução plástica. [...] a ripa de Ione pulou fora do quadro e declarou-se autônoma. Livre, sem o condicionamento da moldura, mas ainda tímida e envergonhada de seu desamparo, procurou instintivamente o apoio da parede. Os bordos e a costa são brancos, como se ela ainda estivesse umbilicalmente presa ao quadro. Sozinha, ainda na parede, buscou o convívio de outras ripas-irmãs, gordas ou magras, umas mais catitas, outras austeras, algumas sábias como Volpi e Morandi, outras quentes e falantes. E foram ficando, encostadas, aqui e ali, como se fossem marcos, flechas instrumentos rituais de uma festa primitiva ou popular. (MORAIS, 2012, p. 91).

Com o aprofundamento de suas pesquisas, a artista foi do raciocínio das Ripas até chegar aos Bambus. Com muitas cores combinadas, essas pinturas foram feitas para ocupação irregular dos espaços. Os Bambus foram para a artista um prosseguimento de sua evolução artística (figuras 19 e 20). Apresentados sempre em conjuntos, conservam as verticais como determinantes, o que seria, na verdade, uma retomada das ripas. Mas, ao mesmo tempo seria uma ruptura com a lógica delas, pois nos Bambus qualquer face é face, ou seja, tem-se efetivamente a terceira dimensão. Há neles ritmo e vibração, sendo que, em determinado momento, a artista decide pendurar os Bambus no teto com fios transparentes, criando assim movimentos. Em outras situações, eles são fixados no solo. Em uma entrevista a Elias Fajardo da Fonseca para o jornal “O Globo”, em 1979, sobre o processo de criação e execução técnica dos bambus, a artista explica:

Primeiro vou ao bambuzal, penso, olho, escolho com calma, arranjo homens para cortar. [...] Ele deve estar bem maduro, pois o verde racha, e deve ser colhido na lua minguante, de maio a agosto. Nesta época a planta está recolhida, não dá brotos, sua seiva está mais fraca e ela recebe melhor o corte. Espero as peças colhidas secarem durante um ano e depois furo o bambu pelo centro, de baixo em cima, para tirar a resistência. Ele não pode puxar nem rachar. Gasto uma barbaridade de gás para aquecer o ferro em brasa que fura. Em seguida lixo e dou cerca de cinco mãos de tinta branca, bem fina. Só então parto para a pintura propriamente dita, com tinta acrílica.

Faço muitos estudos, bolo tudo e só pego no bambu quando o que quero já está inteiramente na cabeça. Tudo tem de ser feito de uma vez só, não pode levar remendo. (SALDANHA apud OSORIO, 2012, p. 112).

Figura 20– Ione Saldanha, Bambu I, II, III, IV, V, acrílica sobre bambu, 1972.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 85.

Figura 21– Ione Saldanha, Bambu, têmpera sobre bambu, 153 x 12 (Ø), sem data; Sem título, têmpera sobre bambu 155 x 14 (Ø), sem data; Bambu, óleo sobre bambu 170 x 12 (Ø), 1989.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 25.

Os Bambus se transformaram numa tela com formato cilíndrico, um objeto pictórico, sem lados, sem frente e verso. É contínuo, circular, vertical. A pintura o envolve completamente sugerindo movimentos. Em 1969, participou da X Bienal de São Paulo com um conjunto de bambus, recebendo o Prêmio Governador do Estado de São Paulo e o Prêmio Aquisição por parte do Itamaraty. Nesse mesmo ano vence ainda o 7º Resumo de Arte do Jornal do Brasil.

Após desenvolver a pesquisa artística com os Bambus, Ione continua seu exercício experimental, trazendo novas linguagens. Não se acomodou a um único estilo, sempre inovando com novas experiências. Assim, em dezembro de 1971, se apropria das Bobinas (figura 21). Realizou uma individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde o público foi surpreendido com a série de Bobinas pintadas por ela, assim as cores restritas a ripas e bambus ganhavam uma área mais ampla para que o público se movimentasse no seu entorno. As telas deram lugar à madeira, o óleo foi substituído pelo acrílico. As paredes deixaram de ser o local material das pinturas, que passaram a ser colocadas ao chão, ou encostadas nas paredes, ou penduradas no teto. Sobre as Bobinas, Saldanha declarou:

Eu tinha fascinação quase infantil, uma atração enorme pelas bobinas que via na rua, com aqueles fios telefônicos (...) um dia vendo uma bobina na rua resolvi pintar uma. A bobina, no entanto é limitada, um material nítido, um material de indústria. Talvez minha intenção, só pintar uma bobina, tenha sido exatamente a de destruir a ideia industrial, e de brincar de modo diferente, tirara bobina de sua condição material (...) e transformá-lo num brinquedo. (SALDANHA apud OSORIO, 2012, p. 111).

Figura 22– Ione Saldanha, Bobina, s/d, têmpera sobre bobina, 34 x 65 (Ø) cm.



Saldanha relata que chegou às Bobinas partindo dos Bambus, colocando ênfase, sobretudo, na exploração das formas curvas presentes agora nos grandes círculos e, novamente, nas verticais. A artista não ultrapassou a estrutura dos Bambus com as Bobinas e sim fez uma transferência de suporte. Se antes eram os bambus passando aos carretéis, vemos uma modificação na identidade da proposta. Ambos superam a tela, partindo dos mesmos valores a despeito das diferenças.

Ione Saldanha ficou livre de qualquer compromisso com a arte convencional. Abandonou todos os conceitos estabelecidos naquele contexto e buscou seu próprio caminho, pessoal, único e intransferível. Numa entrevista do início dos anos 1990, a artista confessa seu prazer e amor em pintar:

O que mais gosto na vida é de pintar. Quando estou pintando, saio fora da realidade comum. Entro em outra que é mais total, absoluta, completa, de ligação com tudo. Entro numa coisa de invenção e, ao mesmo tempo fico ligada. E muito feliz. Quando paro de pintar é menos bom. E sempre foi assim. (SALDANHA apud OSORIO, 2012, p. 113).

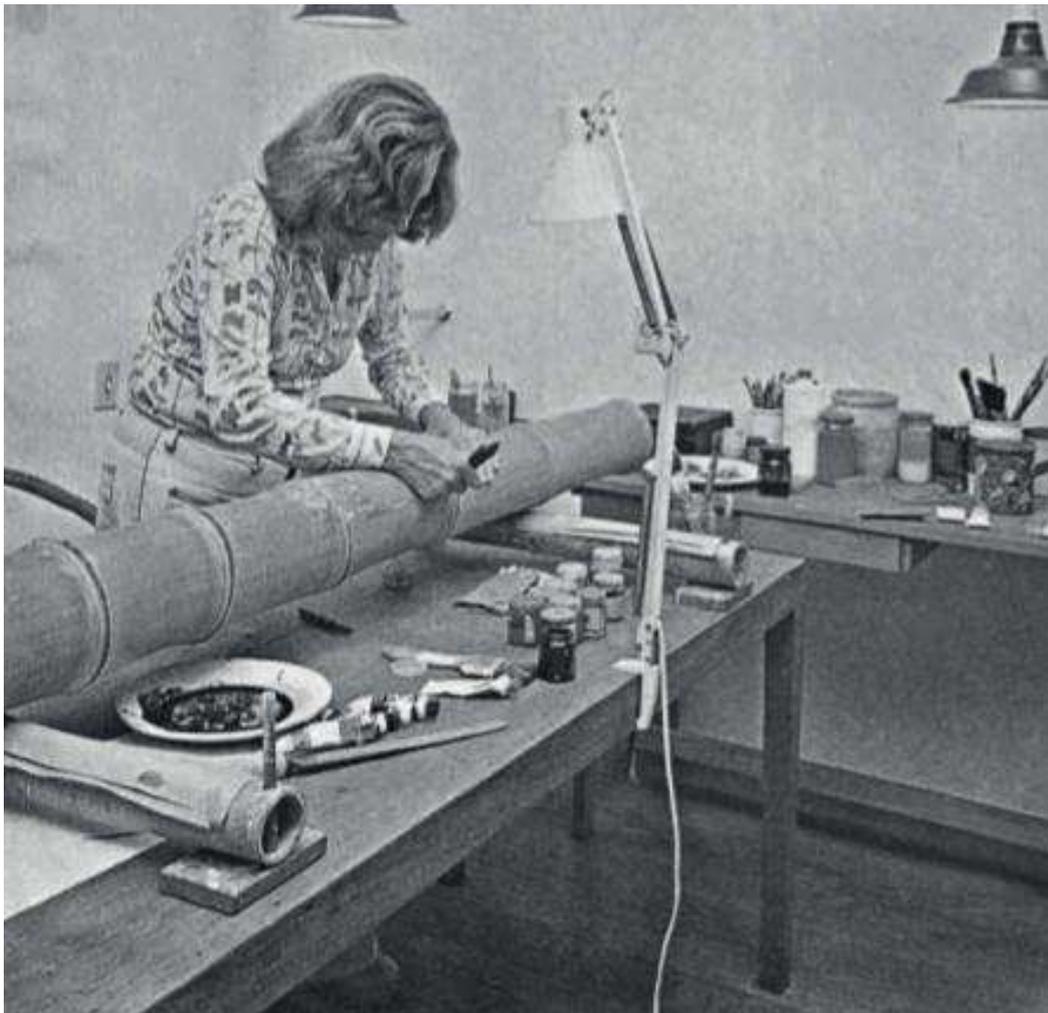
Seu trabalho plástico passou do figurativo ao abstrato e do abstrato ao geométrico. Depois, saltou da tela e se materializou em ripas, bambus e bobinas. Sua poética não rompe fronteiras, mas solidifica conquistas aproximando o espaço pictórico do espectador.

Suas obras começam a ser marcadas por variações poéticas, que mostram sua busca por uma individualização artística. Algo que possibilita para a pintura a conquista de um meio de grande expressividade. Isso se converte em um ganho significativo no sentido de um estilo próprio e pessoal. Notou-se que sua pintura foi se deslocando da tela, saindo da superfície para o espaço real dos objetos, propiciando e convidando o espectador a participar efetivamente das suas descobertas artísticas.

As suas opções artísticas nasceram de um estado de espírito pessoal, de um olhar desprovido de preconceitos artísticos ou formais. Sua grande marca foi a transposição da pintura para suportes leves e verticalizados, despertando assim a atenção da crítica nacional e internacional. Sua poética é de grande importância para arte, pois soube articular pintura, experimentação, lirismo e prazer estético, buscou criar obras cada vez mais originais, inovadoras e que pudessem romper com os status estabelecidos até então. Ione Saldanha trabalhou todo o tempo experimentando, e isso fez que sua obra tivesse vitalidade e uma atualidade na história da arte brasileira, auxiliando nos debates sobre a passagem do moderno para o contemporâneo. As obras de Ione representam claramente a necessidade de não

abandonar o ambiente pictórico. Pelo contrário: importa expandi-lo. Nas palavras de Osorio: “a artista fez da ripa, do bambu e das bobinas totens da contemporaneidade.” (2012, p. 23).

Figura 23– Ione Saldanha trabalhando em seu ateliê em agosto de 1976. Fotografia desconhecido.



Fonte: OSORIO, 2012, p. 110.

Exposições Individuais

- 1956 - São Paulo SP - Individual, no MAM/SP
- 1956 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Petite Galerie
- 1959 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no MAM/RJ
- 1961 - Santiago (Chile) - Individual, na Galeria do Centro Brasileiro de Cultura
- 1962 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Relevo
- 1964 - Berna (Suíça) - Individual, na Galeria Rudolf Manuel
- 1964 - Roma (Itália) - Individual, na Galleria d'Arte della Casa do Brasil
- 1965 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Petite Galerie
- 1968 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
- 1971 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no MAM/RJ
- 1981 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no IAB/RJ
- 1983 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Paulo Klabin
- 1984 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no Artespaço Escritório de Arte
- 1985 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Paulo Klabin
- 1987 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Paulo Klabin
- 1990 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Anna Maria Niemeyer

Exposições Coletivas

- 1948 - Rio de Janeiro RJ - Salão Nacional de Belas Artes/Divisão Moderna - medalha de bronze
- 1949 - Salvador BA - 1º Salão Baiano de Belas Artes
- 1953 - São Paulo SP - 2ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão dos Estados
- 1954 - Rio de Janeiro - Salão Nacional de Arte Moderna - prêmio aquisição
- 1954 - Rio de Janeiro RJ - Salão Preto e Branco
- 1955 - São Paulo SP - 3ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão das Nações
- 1955 - São Paulo SP - 4º Salão Paulista de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia
- 1957 - Buenos Aires (Argentina) - Arte Moderna no Brasil
- 1957 - Rosário (Argentina) - Arte Moderna no Brasil
- 1957 - Santiago (Chile) - Arte Moderna no Brasil
- 1957 - Lima (Peru) - Arte Moderna no Brasil
- 1957 - São Paulo SP - 4ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão Ciccilo Matarazzo Sobrinho
- 1959 - Leverkusen (Alemanha) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1959 - Munique (Alemanha) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa, no Kunsthaus
- 1959 - São Paulo SP - 5ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão Ciccilo Matarazzo Sobrinho
- 1959 - Viena (Áustria) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1959 - Amsterdã (Holanda) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1960 - Hamburgo (Alemanha) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1960 - Lisboa (Portugal) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1960 - Madri (Espanha) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1960 - Paris (França) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1960 - São Paulo SP - Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País, no MAM/SP
- 1960 - Utrecht (Holanda) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa

- 1961 - Rio de Janeiro RJ - Salão Nacional de Arte Moderna
- 1961 - São Paulo SP - 6ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão Ciccilo Matarazzo Sobrinho
- 1963 - São Paulo SP - 7ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1965 - São Paulo SP - 8ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1967 - Houston (Estados Unidos) - Coletiva, na Kilo's Gallery
- 1967 - Londres (Inglaterra) - Coletiva, na Axion Gallery
- 1967 - São Paulo SP - 9ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1968 - Rio de Janeiro RJ - Arte no Aterro: um mês de arte pública, no Aterro do Flamengo
- 1969 - Rio de Janeiro RJ - 7º Resumo de Arte do Jornal do Brasil, no MAM/RJ - prêmio de viagem ao exterior
- 1969 - São Paulo SP - 10ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal - Prêmio Governador do Estado
- 1969 - São Paulo SP - 1º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
- 1970 - Belo Horizonte MG - Objeto e Participação, no Palácio das Artes
- 1970 - Medellín (Colômbia) - 2ª Bienal de Arte Coltejer
- 1971 - Nova York (Estados Unidos) - Brasileiros Contemporâneos, na Iramar Gallery
- 1971 - Rio de Janeiro RJ - Exposição de Múltiplos, na Petite Galeria
- 1971 - Rio de Janeiro RJ - 1º Salão de Arte da Eletrobrás, no MAM/RJ
- 1972 - Curitiba PR - 29º Salão Paranaense, no Teatro Guaíra
- 1972 - São Paulo SP - Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, na Galeria da Collectio
- 1972 - São Paulo SP - 4º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
- 1973 - São Paulo SP - 12ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1975 - São Paulo SP - 7º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
- 1977 - Belo Horizonte MG - 9º Salão de Arte de Belo Horizonte
- 1977 - Rio de Janeiro RJ - Visão da Terra, no MAM/RJ
- 1977 - Rio de Janeiro RJ - 2º Arte Agora: visão da terra, no MAM/RJ
- 1977 - Roma (Itália) - 10ª Quadriennale Di Roma
- 1979 - São Paulo SP - 15ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1981 - Rio de Janeiro RJ - Coletiva Nuchy, na Nuchy Galeria de Arte
- 1981 - Rio de Janeiro RJ - Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ
- 1982 - Lisboa (Portugal) - Brasil 60 Anos de Arte Moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão
- 1982 - Lisboa (Portugal) - Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão
- 1982 - Londres (Inglaterra) - Brasil 60 Anos de Arte Moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand, no Barbican Art Gallery
- 1982 - Rio de Janeiro RJ - Contemporaneidade: homenagem a Mário Pedrosa, no MAM/RJ
- 1984 - Rio de Janeiro RJ - Madeira, Matéria de Arte, no MAM/RJ
- 1984 - São Paulo SP - Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras, na Fundação Bienal
- 1985 - Rio de Janeiro RJ - Encontros, na Petite Galerie
- 1985 - Rio de Janeiro RJ - 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ
- 1986 - Rio de Janeiro RJ - Tempos de Guerra: Hotel Internacional, na Galeria de Arte Banerj
- 1986 - Rio de Janeiro RJ - Tempos de Guerra: Pensão Mauá, na Galeria de Arte Banerj
- 1987 - Rio de Janeiro RJ - Ao Colecionador: homenagem a Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ
- 1987 - São Paulo SP - As Bienais no Acervo do MAC: 1951 a 1985, no MAC/USP
- 1987 - Paris (França) - Modernidade - Arte Brasileira do Século XX, no Musée d'Art

Moderne de la Ville de Paris

- 1988 - Rio de Janeiro RJ - Resumo de 45 Anos de Pintura, na Galeria Anna Maria Niemeyer
 1988 - Rio de Janeiro RJ - Resumo de 45 Anos de Pintura, na Galeria Paulo Klabin
 1988 - Rio de Janeiro RJ - Resumo de 45 Anos de Pintura, na Galeria Saramenha
 1988 - Rio de Janeiro RJ - 2ª Abstração Geométrica, na Funarte. Centro de Artes
 1988 - São Paulo SP - Modernidade: arte brasileira do século XX, no MAM/SP
 1989 - Rio de Janeiro RJ - Geometria sem Manifesto, no Gabinete de Arte Cleide Wanderley
 1989 - Rio de Janeiro RJ - Rio Hoje, no MAM/RJ
 1991 - São Paulo SP - A Mata, no MAC/USP
 1992 - Rio de Janeiro RJ - 1º A Caminho de Niterói: Coleção João Sattamini, no Paço Imperial
 1992 - Rio de Janeiro RJ - Natureza: quatro séculos de arte no Brasil, no CCBB
 1992 - São Paulo SP - A Sedução dos Volumes: os tridimensionais do MAC, no MAC/USP
 1993 - Rio de Janeiro RJ - Brasil: 100 Anos de Arte Moderna, no MNBA
 1994 - Rio de Janeiro RJ - Bambús e Bobinas, na Galeria Anna Maria Niemeyer
 1994 - São Paulo SP - Bienal Brasil Século XX, na Fundação Bienal
 1996 - Niterói RJ - Arte Contemporânea Brasileira na Coleção João Sattamini, no MAC/Niterói
 1997 - Porto Alegre RS - 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul
 1997 - Porto Alegre RS - Vertente Construtiva e Design, no Espaço Cultural ULBRA
 1997 - São Paulo SP - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, no Itaú Cultural
 1998 - Belo Horizonte MG - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, no Itaú Cultural
 1998 - Brasília DF - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, na Galeria Itaú Cultural
 1998 - Niterói RJ - Espelho da Bienal, no MAC/Niterói
 1998 - Penápolis SP - Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, na Galeria Itaú Cultural
 1998 - São Paulo SP - Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner, no MAM/SP
 1998 - São Paulo SP - O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ, no Masp
 1999 - Rio de Janeiro RJ - Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner, no MAM/RJ
 2000 - Belo Horizonte MG - Ars Brasilis, no Minas Tênis Clube. Galeria de Arte
 2000 - Niterói RJ - Coleção Sattamini: dos materiais às diferenças internas, no MAC/Niterói
 2000 - Rio de Janeiro RJ - Brasilidades, no Centro Cultural Light
 2000 - Rio de Janeiro RJ - Quando o Brasil era Moderno: artes plásticas no Rio de Janeiro de 1905 a 1960, no Paço Imperial.

4. FAYGA OSTROWER E OS CAMINHOS DA SUA POÉTICA

Figura 24– Fayga Ostrower, 1999. Fotógrafo: César Barreto.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

4.1 PERCURSO ARTÍSTICO E PESSOAL

A base para a construção deste capítulo será a análise do percurso artístico e pessoal de Fayga Ostrower, considerado a partir de dois recortes. O primeiro abarcando sua trajetória de vida, sua iniciação como artista das artes gráficas, com foco nas gravuras figurativas produzidas nas décadas de 1940/50, ao lado de outros artistas ligados à figuração e às preocupações com as questões sociais. O segundo recorte, que cobre o período posterior aos anos 1954, aborda a passagem da obra da artista da figuração para a abstração. Neste segmento do texto destacaremos como a postura de pesquisadora assumida por Fayga, envolvendo a exploração e experimentação de várias técnicas artísticas, será determinante neste processo.

Entre as principais fontes trabalhadas neste capítulo estão catálogos de exposições, artigos e a dissertação da historiadora de arte Maria Luisa Luz Távora, além dos textos de críticos como Fernando Cocchiarale e artistas como Anna Bella Geiger, que remontando trajetória de Fayga Ostrower, tiveram um papel central no processo de elaboração da nossa leitura.

Minha aproximação e conhecimento sobre a artista Fayga Ostrower se deram a partir da descoberta e leitura do seu livro *Criatividade e Processos de Criação*, que estava na bibliografia da disciplina *Composição I*, cursada logo quando iniciei meus estudos na Universidade Federal de Juiz de Fora, no ano de 2002, no curso de Educação Artística. Este livro, que tem como tema a criatividade, foi e continua sendo, na verdade, meu livro de cabeceira, o primeiro adquirido em meio ao encantamento por ingressar em um curso no qual minha identificação e realização se davam por completo.

Desde então, o repertório de intensa pesquisa artística e teórica de Ostrower, que durou mais de quatro décadas, incluindo publicações de livros, desenhos, ilustração de poemas e livros, criação de capas de livros, padronagem de tecidos, projetos de murais, aquarelas e diferentes técnicas de gravuras e, ainda professora, me acompanhou nas minhas atividades docentes e aqui nesta dissertação, como estudo de caso, juntamente com a artista Ione Saldanha.

Polonesa, judia, nasceu no seio de uma família de origem popular em Lodz, em 14 de setembro de 1920. Em 1933, ela e sua família vieram como refugiados para o Brasil. Forçada a deixar seu lugar de origem, seu país, seu lar. O percurso da Polônia ao Brasil foi longo e acidentado, uma vez que viajaram na condição de clandestinos, e incluiu uma temporada de

um ano na Bélgica. Foi no navio que a trouxe ao Brasil, que a artista realizou seus primeiros desenhos (figura 24)²⁸, fazendo registros dos tripulantes e passageiros.

Figura 25– Fayga Ostrower, Andenken Feiga Krakowski, grafite s/ papel 13,0 cm x 20,0 cm, 1934.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower

Primogênita, não teve oportunidade de concluir os estudos. Aos treze anos teve que começar a trabalhar para ajudar a família. Como era trilingue, com ótima pronúncia no alemão, no inglês e no francês, graças a essa habilidade logo conseguiu encontrar colocações. Primeiramente trabalhou em uma livraria chamada Will, localizada na Rua da Alfândega. Depois de um ano, começou realizando pequenas atividades em um escritório de uma multinacional como auxiliar de serviços, datilografando até atingir o cargo de secretária-executiva do presidente da multinacional General Eletric. Em 1941 casa-se com Heinz Ostrower²⁹, com quem teve dois filhos, Carl Robert e Anna Leonor (Noni).

4.2 MATRIZES 1: KÄTHE KOLLWITZ E ARTE SOCIAL

Durante a Segunda Guerra Mundial, grupos de refugiados europeus, vindos da Alemanha, da Áustria, de Portugal, da Espanha e da Itália concentraram-se no Rio de Janeiro.

²⁸ Caderno de desenho da artista, traz vários desenhos e esboços dos tripulantes do navio que trouxe a família Krakowski ao Brasil, em 1934.

²⁹ Historiador e filósofo, marxista convicto, e refugiado como Fayga Ostrower.

Fayga e seu esposo conviveram com o refugiado George Hoeltje, professor de história e arquitetura. Hoeltje veio da Alemanha para o Brasil, onde enfrentou muitas dificuldades com a família. Os amigos, juntamente com o casal, ao ver a situação do professor, organizavam encontros com saraus literários no Rio de Janeiro e em São Paulo, um incentivo ao amigo conhecedor e apaixonado pela poesia. Foi em um desses encontros que Fayga conheceu algumas gravuras de Käthe Kollwitz (1867-1945), de quem herdou a visão social sobre a arte enquanto elemento transformador. Neste contexto, a artista discursou sobre a forte influência e importância de Kollwitz em suas primeiras obras figurativas:

Além do impacto que me causou sua obra, ela me motivou a procurar a gravura como meio de expressão. É verdade que mais tarde no meu próprio trabalho, me afastei do caminho expressionista. Mas não foi por acaso que já as primeiras gravuras que fiz. O cortiço, de Aluisio de Azevedo, foram influenciadas por KatheKollwitz (...), acho importante a gente reconhecer suas influências artísticas, pois estas são sempre seletivas. E fica uma dívida de gratidão para quem ensina tanta coisa. (OSTROWER, 1988, p. 1).

Nascida no dia 08 de julho de 1867, em Königsberg, na Prússia, Kollwitz foi uma importante desenhista, pintora, escultora e gravadora alemã. Suas obras vão refletir as lutas pelos direitos humanos, dos trabalhadores, dos mais oprimidos e as suas condições subumanas na primeira metade do século XX. Ainda jovem, foi estudar desenho com o apoio dos pais em Munique e Berlim. Logo após, aprendeu a técnica da litogravura com o gravador Rudolf Mauer. Em 1881, casa-se com o médico Karl Kollwitz, com quem teve dois filhos e, no ano de 1896, devido ao novo emprego do marido, a família teve que mudar para um bairro proletário na zona norte de Berlim, passando a ter contato direto com trabalhadores das indústrias têxteis e suas famílias, seus modos de vida e suas manifestações políticas.

A Alemanha do final do século XIX até a Segunda Guerra Mundial, foi retratada em seus trabalhos de traços expressionistas e naturalistas. Trata-se de um período em que a situação econômica do país entrou em colapso, favorecendo o aumento da fome, das doenças e desempregos. Em 1897, inicia seu primeiro ciclo de gravuras “A revolta dos tecelões” (figura 25), inspirado no romance “Germinal” de Émile Zola, expostas pela primeira vez em 1898. Suas inspirações temáticas para as gravuras vieram de livros, como na “História Geral da Grande Guerra Camponesa”, de Wilhelm Zimmermann, e o segundo grupo de gravuras foi denominado “Guerra Camponesa”, como vemos na figura 26.

Figura 26– Käthe Kollwitz, Conselho, água-forte, verniz mole, 45 x 35,5 cm, sem data. Aquisição do Departamento de relações Culturais da República Democrática Alemã.



Fonte: <https://awarewomenartists.com/wp-content/uploads/2017/05/kathe-kollwitzcouncil1895awarewomen-artis>.

Figura 27– Käthe Kollwitz, Prisioneiros, água-forte, 1908.



Fonte: <http://www.troutgallery.org/images/exhibitions/Kollwitz-Prisoners%202.jpg>.

Entre 1908 e 1910, a artista passou a trabalhar com o jornal satírico *Simplicissimus*, apresentando quatorze desenhos nos quais eram expostas as condições e os problemas dos proletários. Neste período sua arte já carregava todo um comprometimento social e político vivido em seu país. Em 1909 dedica-se à construção de esculturas e dez anos depois, em 1919, tornou-se a primeira mulher a ser aceita como membro da Academia de Belas Artes da Prússia, sendo nomeada professora, mas sem poder exercer, já que nesta época mulheres não podiam ocupar cargos públicos.

A temática da “guerra” em suas xilogravuras irá refletir sua dor pessoal: a morte do filho durante a Primeira Guerra. Assim expunha suas próprias feridas e a de todos que sofreram com as guerras. Por outro lado, no conjunto de obras de Kollwitz, a imagem da mulher, especialmente a da mãe, está sempre presente. Teve uma vasta produção durante toda sua vida, sempre com foco nos oprimidos, nos injustiçados. Lutando pela paz, desenhando cartazes e fazendo ilustrações, sofreu várias críticas e censuras do governo nazista e dos imperadores. Apesar disso, soube se colocar como artista e lutar por mais direitos para as mulheres. Käthe Kollwitz faleceu aos 77 anos de idade, no dia 22 de abril de 1945.

As obras de Kollwitz foram expostas no Brasil em 1933 em uma exposição individual organizada pelo Clube dos Artistas Modernos (CAM)³⁰. A pressão dos acontecimentos sociais e políticos na década de 1930 eram intensa, de um lado o cenário internacional marcado pela ascensão do nazifascismo, de outro, no Brasil, a ascensão de Getúlio Vargas, cuja política ora favorecia os trabalhadores, ora os desfavorecia. Acontecimentos que se configuraram como fatores determinantes para fazer surgir a necessidade dos artistas modernos de focarem nos temas sociais. Nesse sentido, aliada à exposição no CAM, a Conferência do crítico de arte e militante político Mário Pedrosa foi de grande importância na divulgação das obras da artista no Brasil. No texto, o crítico revela sua crença na função socializante e transformadora da arte:

A arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma. A obra de Kollwitz concorre assim para dividir ainda mais os homens. A dialética da dinâmica social que as leis da lógica e da psicologia individual não decifram, faz com que uma obra destas, tão profundamente inspirada de amor e de fraternidade humana, sirva, entretanto, para alimentar o ódio da classe mais implacável. E com isto está realizada a sua generosa missão social. (PEDROSA, 1933, p. 6.).

³⁰ Fundado em 1932, passando pelo Rio de Janeiro e São Paulo. O CAM tinha por objetivo oferecer oportunidade de trabalho para os artistas e difundir a arte moderna para um público que não a conhecia. Contribuiu para as pesquisas plásticas nas artes e também para fomentar os debates sobre a sociedade brasileira.

Em concordância com as palavras do crítico, podemos observar no decorrer do século XX, também no Brasil, o interesse de muitos artistas pela temática, criando obras inspiradas pelas circunstâncias políticas ou sociais de seu tempo.³¹

As obras da artista Käthe Kollwitz possibilitaram Fayga a procurar a gravura como meio de expressão. E assim ela reafirmou em entrevista: “Sempre gostei muito de ler, desde criança, eles me fascinavam e através deles conheci algumas obras de Käthe Kollwitz. Ela foi sem dúvida uma influência marcante nas primeiras etapas do meu trabalho.” (OSTROWER, 1997, s.p.).

Apesar de ter construído um futuro promissor na empresa executiva, sabia que este não seria seu destino. Aos 18 anos de idade, a artista se inscreve na Sociedade de Belas Artes. Em depoimento dado em 1986 para o livro “Gravura Brasileira Hoje: depoimentos. Vol. 3”, a artista relata como foi sua experiência na instituição:

Aos dezessete anos, mais ou menos, ainda trabalhando no escritório, me inscrevi nesta instituição, uma espécie de ateliê livre, na época. Usavam o modelo vivo, você sentava e desenhava se quisesse, os professores podiam dar uma orientação. Era um curso maravilhoso, aproveitamos o que queríamos. Assim, pelo menos, duas ou três vezes por semana, depois do expediente, eu passava nessa sociedade e ficava umas duas ou três horas, fazendo estudos de modelo vivo. (OSTROWER, 1997, s.p.).

Apesar das dificuldades econômicas que teve que enfrentar nos primeiros anos de sua estadia no país, segue em busca da tão sonhada formação artística. Ainda trabalhando na empresa, teve seu primeiro contato com a gravura através de livros da artista Käthe Kollwitz, que circulavam no meio de refugiados vindos da Alemanha e da Áustria. Em meio ao trabalho e às leituras, a artista ganha de uma colega de trabalho um par de goivas, instrumentos estes utilizados para corte, começando assim a fazer ilustrações de livros (figura 27) por conta própria. Sobre isso a artista destaca:

Comecei a fazer, por conta própria, ilustrações para os livros que mais tinham me impressionado, um deles foi O Cortiço, do Aluisio de Azevedo. As ilustrações eram num estilo naturalista, já um pouco expressionista, na linha de Kollwitz. O segundo livro foi de um escritor italiano, Ignácio Silone, Fontamara. Este autor participava de resistência no tempo de guerra e mandei as ilustrações para ele. Ainda tenho a carta da embaixada acusando o recebimento, mas Silone nunca os recebeu. (OSTROWER, 1997, s.p.).

³¹ A estudiosa e crítica de arte Aracy Amaral teve o interesse em pesquisar a questão social na arte caracterizada pela miscigenação de culturas e pela existência de um ambiente socialmente injusto, com uma elite minoritária privilegiada em detrimento de uma maioria explorada. Pesquisou também na história da arte brasileira os momentos em que os artistas passaram a indagar sobre a função social de sua produção, seu público e como colocar a obra a serviço de uma sociedade tão injusta. (AMARAL, 2003).

Figura 28– Fayga Ostrower, linóleo em preto sobre papel arroz, 8,5 x 8,0 cm, 1944.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Sobre este momento de novas experimentações e das dificuldades encontradas, relatou:

Comecei a ilustrar livros. O primeiro foi *O cortiço* (1890), de Aluisio de Azevedo. Este livro foi para mim um grande impacto e eu pensei: bem isto é o Brasil, com sua dura realidade. Levei mais de um ano. Foi muito difícil, pois não sabia cortar, que tinta ou papel deveria usar. Usava gelatina para misturar na tinta, que secava na matriz, enfim, foi um trabalho muito grande. (OSTROWER apud SAMPAIO, 2001, p. 158-159).

Segundo Távora a artista trabalhou durante todo o ano de 1944 para realizar as ilustrações do livro “O Cortiço”. Quatro anos depois seriam apresentadas a um produtor, que lançaria em 1948 suas gravuras em uma edição de luxo. Fayga passa a se dedicar integralmente à arte a partir de 1946, abandonando o emprego de secretária para ministrar cursos práticos de desenhos e gravura. (TÁVORA, 1990, p. 63).

Fayga se depara com um anúncio no jornal da época, *Correio da Manhã*, sobre a oferta de um curso de Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas (FGV), com duração de

seis meses, organizado pelo artista e professor Tomás Santa Rosa (1909-1956)³². Santa Rosa ensinava desenho e cenografia juntamente com artistas estrangeiros, experientes e refugiados no país durante a Segunda Guerra Mundial. Teve como mestres Axl Leskoschek (1889-1976), com quem aprendeu xilogravura e Carlos Oswald (1882-1971), com quem aprendeu a arte da gravura em metal.

Fayga Ostrower enfatiza na passagem abaixo a importância de Leskoschek, assim como dos demais professores, para sua formação artística:

Era uma pessoa extraordinária, tinha a capacidade de não impor a sua solução artística. Era um excelente técnico e um grande ilustrador, capaz de captar o clima mental de uma cena ou de uma narrativa, o que fazia de maneira brilhante. Como professor levava os alunos a participarem da crítica de seu próprio trabalho. Esta é das melhores coisas que pode haver no ensino. Na época era o único professor moderno, e por isso foi muito procurado. Terminado o curso da Fundação, um pequeno grupo de alunos foi tomar aulas com ele no ateliê. Aí as aulas não eram mais apenas de xilogravura, mas também de pintura, desenho e composição. Ele mostrava que existiam regras, mas que estas não eram apenas preceitos. Cada um tinha que descobri-las[...]. Para os artistas de minha geração, a grande dívida é para com os pioneiros, gente como Leskoschek, Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi e Carlos Oswald, pelo fato de que eles viveram 20, 30 anos sem o menor incentivo, eles não tinham como vender seus trabalhos, mas sem jamais perder sua integridade artística (OSTROWER apud LESKOSCHEK, 1989, p. 5-6).

A apropriação da gravura como forma de expressão deu-se em nosso país por volta de 1914, principalmente por meio da atuação de Carlos Oswald, a partir das propostas dos movimentos europeus a favor da divulgação de técnicas de gravuras (figura 28), como a água-forte, xilogravura e litogravura. Gravador, pintor, vitralista, desenhista, decorador, professor e escritor, nascido em Florença, onde se formou em gravura. Até que em 1913, aos 31 anos, desembarca no Brasil também para fugir da guerra. Suas gravuras valorizavam a presença humana e a natureza exuberante do país. A sua atuação como professor foi fundamental para que a gravura passasse a ser reconhecida, respeitada e divulgada. Seu legado foi dar um caráter expressivo à arte da gravura, buscando apoio para suas ideias em uma sociedade que ainda via, *a priori*, a gravura como um mero processo de reprodução, longe de ser qualificada como arte.

Já Axl Leskoschek (1889-1975), foi pintor, gravador e professor austríaco, refugiado do nazismo no Brasil entre 1940 a 1948, deixando importante legado na história da gravura no país. Nascido em Graz, na Áustria, formou-se em Direito, sendo convocado para participar da

³² Também conhecido por Santa Rosa, foi um cenógrafo, artista gráfico, ilustrador, pintor, gravador, professor e crítico de arte brasileira.

Primeira Guerra Mundial como oficial-aviador. Foi ferido ficando com sequelas que o impediram de continuar guerreando. Decidiu assim terminar os estudos em Belas Artes em seu país, onde começou a trabalhar como ilustrador e cenógrafo teatral. Quando chegou ao Brasil, conseguiu trabalho na José Olympio para ilustrar as edições de Dostoiévski. Excelente nas miniaturas, destacou-se pela característica de criar em suas gravuras a ilusão de aprofundamento e distância. Elas estavam vinculadas aos temas da guerra, do exílio, do amor pela mulher. Foi influenciado também pelo expressionismo alemão e pelos surrealistas franceses, apesar de possuir um estilo pessoal de realismo (figura 29). Não deixou descendentes, mas toda uma geração de gravuristas influenciados por ele.

Figura 29– Carlos Oswald, Um bosque, água-forte, 24.00 cm x 30.00 com, 1908.



Fonte: Carlos Oswald.: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra32595/um-bosque>>.

Figura 30– Axl Leskoschek, Sem título, xilogravura, anos 1940, do livro Irmãos Karamazov.



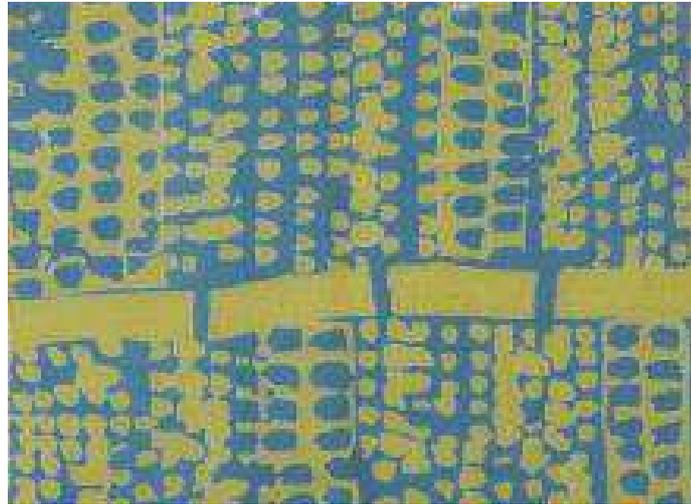
Fonte: Axl Leskoschek <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8918/axl-leskoschek>>.

Foi durante a sua passagem e aprendizagem na FGV que a artista entrou em contato como o mundo das artes, estilos, períodos, artistas e obras. Sua participação no curso fez com que adquirisse grande domínio na linguagem gráfica.

Seu campo de atuação prática, além da gravura, foi bastante diversificado, como ilustração de livros, criação de capas de discos, padronagem de tecidos (figura 31),

esmaltação de metal para joias (figura 32), murais, serigrafia, desenhos e aquarelas, técnicas estas que irão compor sua produção.

Figura 31– Fayga Ostrower, Bambus, Silkscreen, 27,0 x 21,0 cm, 1950.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower

Figura 32– Fayga Ostrower, Cinzeiro, metal esmaltado, 12,0 x 10,5 cm, 1955.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Os artistas de maior produção gráfica nos anos 1930 e 1940 no Brasil, criavam imagens de forte carga emocional, nas quais se destacam a deformação dos elementos visuais e a dramaticidade. Afinada a este contexto, mas com algumas peculiaridades formais e poéticas, Fayga criou gravuras figurativas que mostravam frequentemente temas sociais, a

condição da mulher, das lavadeiras de roupas, das favelas do Rio de Janeiro (figura 33). Temáticas e traços comuns às obras expressionistas, encontradas também, como podemos verificar e exemplificar, na pintura “Lavadeiras” (figura 34), de Candido Portinari, do ano de 1944.

Figura 33– Fayga Ostrower, Lavadeira, linóleo sobre papel, 34,5 x 26 cm, 1947.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Figura 34– Candido Portinari, Lavadeiras, óleo sobre tela, 20,0 x 17,0 cm, 1944.



Fonte:<https://artsandculture.google.com/asset/washerwomen/CgH0i6FsgpKKpA?hl=pt-br>

Estas poéticas próprias da artista foram verificadas nas gravuras com o tema “Maternidade”. Nesta série verifica-se o uso de traços delicados e de forte personalidade, revelando uma mulher que buscava inspirações das mais profundas e dos mais puros sentimentos. Fayga criou gravuras figurativas que mostraram sentimentos de ternura e confiança (figura 35). Declarou que compreendeu seu trabalho como resultado do desenvolvimento dentro de uma experiência de vida, que se moldou no espaço particular, cultural e geográfico brasileiro.

Figura 35 – Fayga Ostrower, Mãe e Filha, xilogravura sobre papel, 1948.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

De acordo com Távora, na série “Maternidade” destacam-se muito mais os ritmos circulares aos quais Fayga submete a composição, solução que aprofunda significações da vida, perpetuando a forma celular, trazendo um sentido de continuidade e de dependência na relação mãe-filho. É o desenvolvimento das formas que permite a apreensão do sentido profundo e primeiro da maternidade. (TÁVORA, 1990, p .75).

4.3 MATRIZES ESTÉTICAS 2: PAUL CÉZANNE E ARTE COMO INVESTIGAÇÃO

A fase figurativa de Fayga foi muito curta, devido às inquietações da expressividade nas suas composições figurativas. No entanto, sua passagem do figurativo ao abstrato não foi fácil. Enfrentou muitos julgamentos negativos, as obras foram recebidas com forte rechaço pelos críticos e por seus colegas que não aprovavam esta nova pesquisa artística. Apesar desta situação, Ostrower seguiu em frente na decisão de destacar a técnica da gravura no contexto das artes dos anos 1950. Atribuiu a Paul Cézanne seu afastamento da figuração expressionista na gravura, algo que a levou ao aprofundando no estilo abstracionista.

Paul Cézanne (1839-1906) foi um artista francês, pintor pós-impressionista que conseguiu fazer o elo entre o impressionismo do século XIX e o cubismo, a nova linha de investigação artística do início do século XX. Autodidata, foi um conhecedor profundo de uma tradição pictórica. Nasceu no sul da França, em Aix-en Provence, no dia 19 de janeiro de 1839. Estudou desenho na academia de desenho de Aix durante os anos de 1846 a 1848, foi

recusado na Escola de Belas Artes de Paris. Contudo matricula-se no ateliê *Libre Suisse*, onde conhece Pissarro, Monet, Sisley e Renoir. Pinta uma série de obras inspiradas no romantismo de Delacroix e Coubert. Retorna a Aix para trabalhar no banco com seu pai, devido ao tumulto da cidade e insatisfação com sua pintura. Sua carreira se encaminhará quando Pissarro o convida para pintura ao ar livre dos impressionistas. De 1874 a 1877 participou de várias exposições impressionistas, mas ambicionava ser aceito no famoso Salão Anual, o que não aconteceu. Diante da recusa do público, da crítica e até de alguns colegas impressionistas, retorna novamente a Aix, onde inicia seu isolamento.

A pintura passa a ser para o artista construção, que vai considerar a ordem espontânea das coisas percebidas. Neste sentido, destacamos o que disse Ferreira Gullar sobre o artista: “Cézanne é o verdadeiro descobridor do mundo natural na arte do Ocidente, e não do mundo racionalizado pela perspectiva, mas do mundo como experiência perturbadora, como “invenção genial” da percepção”. (1985, p. 78).

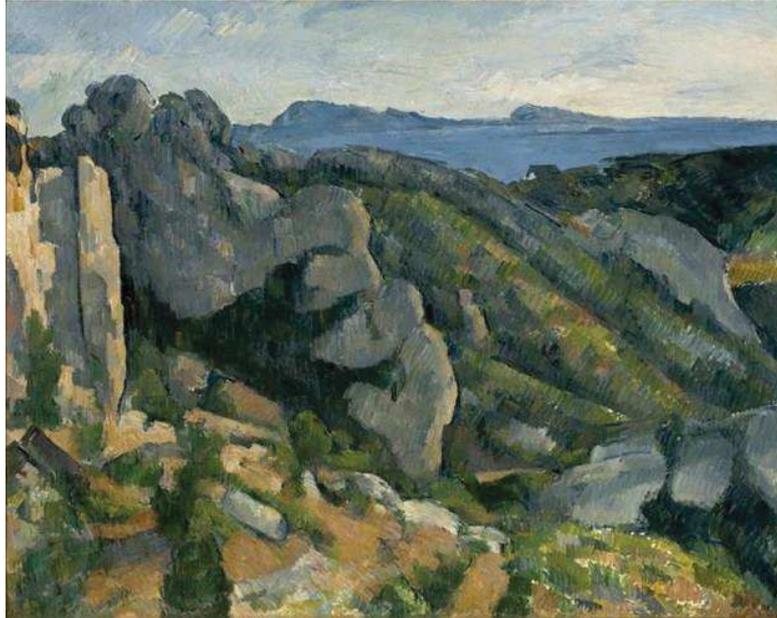
Ele foi o reinventor da natureza-morta (figura 36), dando através de meios composicionais, uma profundidade espacial.

Figura 36– Paul Cézanne, A cesta de maçãs, óleo sobre tela, 65 x 80 cm, 1893.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/paul-cezanne/cesta-de-macas-1895>

Figura 37– Paul Cézanne, Rochedos em L’Estaque, óleo sobre tela, 73 x 91 cm, 1882 a 1885.



Fonte: <https://masp.org.br/acervo/obra/rochedos-em-lestaque>

A contribuição da pesquisa pictorial de Cézanne empenhou-se em descobrir uma nova forma de ver o mundo, suas reflexões artísticas foram também o alicerce para o surgimento da arte moderna. Para os impressionistas, em oposição à arte clássica, a pintura deveria retratar o efeito que a luz causa nas cenas e nos objetos, mas Cézanne foi além, reinventando a maneira de pintar. Assim, ao se aprofundar na sua pesquisa, foi se afastando do convívio humano, encontrando na natureza seu refúgio, sua liberdade, com as tintas e pincéis. Ele não estava interessado em pintar quadros belos que agradassem o olhar do público, mas obras que seriam experiências verdadeiras da realidade.

O reconhecimento e valor foram dados apenas *a posteriori* a Cézanne. O artista queria criar uma parte da natureza e fazer com que o espectador tivesse a sensação de estar junto a ela ao olhar um dos seus quadros. Cézanne acabou saindo dos cânones estéticos que norteavam a arte da época. Acreditava que a arte clássica limitava demais os contornos, ao passo que os impressionistas dinamizavam demais as formas, ficando a pintura com ausência de contornos.

O fato de pintar uma obra várias vezes, evidencia, de certo modo, que ele trilhou um caminho de dúvidas: a natureza não lhe convence nem lhe esclarece sobre um fracasso ou um sucesso na realização da obra. Por isso, o recomeço diário, a luta para expressar o que estava vendo e o questionamento pelo sentido dos seus quadros. Foi aos poucos se distanciando dos impressionistas, por não estar interessado apenas no tratamento cromático das formas. A

partir daí a representação dos elementos começou a ser pintada com dois ângulos diferentes, abandonando a perspectiva geométrica tradicional. Em suas figuras surgem formas de esferas, cones e cilindros, tais inovações levaram ao cubismo, que priorizava o máximo de informação de todos os ângulos do mesmo tema.

A obra de Cézanne contribuiu para Fayga aderir ao estilo abstrato, surgindo então o interesse pela elaboração de gravuras coloridas. A partir desse momento, começa sua pesquisa sobre a estruturação do espaço através de fragmentos de diferentes cores, que se justapõem ou se superpõem numa estrutura abstrata sensível. Alguns anos mais tarde, toda essa abordagem iniciada por Paul Cézanne culminaria em abstração total.

Em depoimentos, Ostrower considerou Cézanne uma revelação, passou a ver a arte em termos de linguagem e espaço, foi o ponto de partida para começar a dar aulas teóricas, mergulhada num universo para tentar descobrir o pintor francês, o que levou em média quatro anos. Assim absorveu deste artista a ideia da arte como pesquisa, percebeu na sua obra toda a questão da estruturação do espaço em profundidade, a partir da liberdade do uso da cor, na exploração da luminosidade do suporte tela. Criou uma imensa sinfonia de cores, o que foi muito inusitado, diante da tradição da xilogravura com seus contrastes do preto e do branco.

4.4 COR: UM RESULTADO INOVADOR A PARTIR DE NOVAS EXPERIMENTAÇÕES

Após uma década e meia de visibilidade (1930-1945), a arte social figurativa perdia espaço para a arte abstrata, que contava com o apoio da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e profissionais associados à instituição, como Mário Pedrosa. Durante os anos 1910 e início dos anos 1960, vários foram os debates e as divergências entre estas duas tendências. Sendo que alguns artistas assinaram na cidade do Rio de Janeiro, o “Manifesto dos Artistas Modernos”³³

Em todas as motivações expressivas, são as tensões que nos levam a sair de nós e a “buscar os acasos”, nessa abertura atenta a sugestões, que nos permitam dar uma forma a ideias que se esboçam na mente. As tentativas podem incluir falsos começos ou recomeços, ou novos ensaios, até que no final encontremos algo que faça sentido para nós. (OSTROWER, 1990, p. 21).

³³ Manifesto criado em 1960, onde havia a reivindicação e a permanência deles e da arte figurativa no mundo das artes, tinham como propósito chamar a atenção dos críticos devido a um período de disputas internas pela adoção da estética ideal, além da legitimação e consagração dos artistas, em uma época de grandes mudanças dos referenciais artísticos.

Fayga, a partir de 1950, esteve a favor da causa do abstracionismo informal. Escreveu suas reflexões e seus posicionamentos em artigos para jornais e em seus livros “Criatividade e processos de criação” (1977) e “Acasos e criação artística” (1990):

No começo dos anos 50, já haviam acontecido as primeiras bienais, mas a arte moderna ainda era um escândalo. Eu mesma levei algum tempo para compreendê-la. O meu trabalho começou figurativo - os dez primeiros anos são figurativos. [...]. Mas, de 1950 até 1954, lentamente fui mudando de estilo - eu devia estar buscando alguma coisa”. (OSTROWER apud GEIGER; COCCHIARALE, 1987, p. 171).

A gravura “Retirantes” (figura 35), de 1952, marca a passagem da arte figurativa para a arte abstrata, as formas visuais passam a ter um código de existência própria, com elementos configuradores independentes do tema. A partir dessa obra, a artista percebeu a importância das questões formais como linhas, planos e ritmos. Em suas obras, a abstração caracterizou-se pela tensão equilibrada entre o lirismo e a preocupação constante pela organização e estruturação da composição. (GEIGER; COCCHIARALE, 1987, p. 11-23).

Figura 38 – Fayga Ostrower, Retirantes, Linóleo em preto sobre papel de arroz, 23 x 24 cm, 1952.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower

A partir desta obra, *Retirantes*, Fayga percebeu que sua produção gráfica deveria tomar novos rumos:

Senti, porém, que era aquilo mesmo que eu tinha que fazer. Não havia saída, não podia voltar. Meu último trabalho figurativo, do qual não tenho cópia tratava de Os Retirantes. Diante dele, senti que não podia ir adiante na arte

figurativa, certos temas eu não conseguia mais resolver. Comecei a questionar temas como a fome, a miséria, a bomba atômica, um campo de concentração e o comentário artístico que se podia fazer sobre eles. Para mim, Käthe Kollwitz conseguia dizer alguma coisa, mas era ainda em circunstâncias diferentes. A última pessoa a dizer ainda algo sobre a guerra foi Picasso em Guernica”. (OSTROWER, 1999, s.p.).

Os primeiros sinais de ruptura com o expressionismo apresentam-se na gravura “Cabeça de mulata” (figura 39), uma forma ovoide, negra, envolta por várias manchas brancas, dando apenas a ideia do que seria a tal cabeça de mulata.

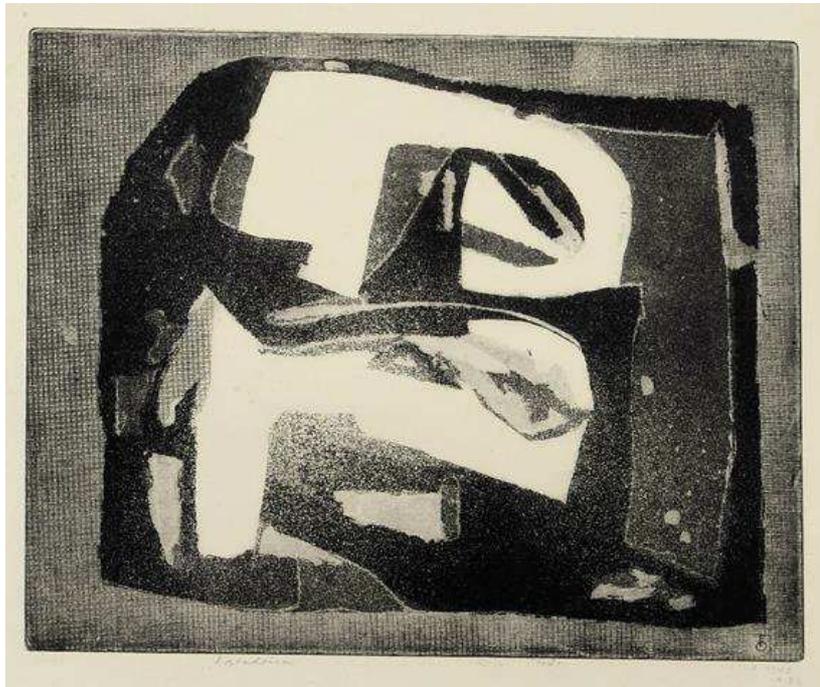
Figura 39– Fayga Ostrower, Cabeça de mulata, linóleo em preto s/ papel arroz, 6,7 x 11,7 cm, 1951.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

As preocupações estruturais surgidas na gravura, afastaram-na da arte figurativa, levando-a a produzir composições livres da representação da realidade (figura 40). A artista passa a representar suas angústias e suas visões de mundo através da abstração lírica de maneira espontânea e individual. Percebemos sua mudança na representação social de uma lavadeira, temática que também foi representada na sua fase figurativa.

Figura 40 – Fayga Ostrower, Lavadeira, 1953, água-tinta e água-forte sobre papel, 24,5 x 29,6 cm, 1953.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

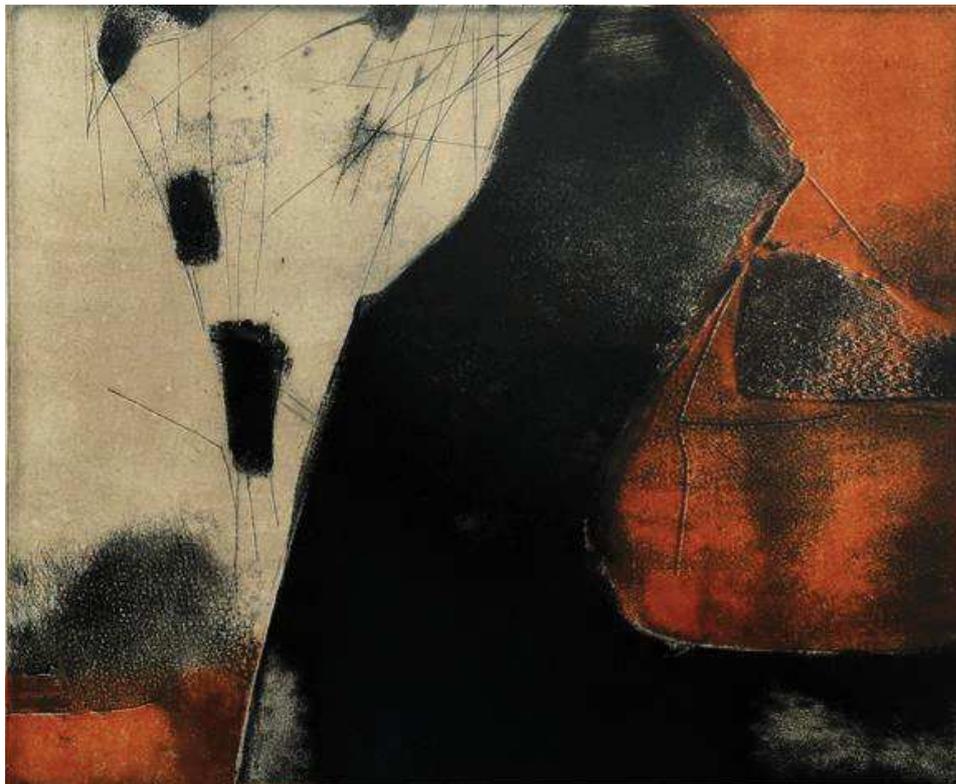
Sua participação efetiva na arte abstrata se deu por volta de 1954, quando definiu a autonomia de sua obra baseada em suas experiências e vivências. Além da produção plástica, neste mesmo ano, iniciou sua carreira no ensino, lecionando primeiramente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a disciplina Teoria da Composição, durante dezesseis anos. Realizou neste período diversas palestras, participando de congressos dentro e fora do país. Na década de 1960, ministrou diversos cursos em diferentes instituições de ensino, incluindo universidades brasileiras, nos cursos de pós-graduação, e estrangeiras, como o Spelman College, em Atlanta, EUA, e a Slade Scholl, da Universidade de Londres, Inglaterra. Também ministrou cursos em associações não governamentais e em setores privados. Em uma entrevista, ao ser questionada sobre o surgimento da abstração no Brasil, Fayga se posiciona:

Eu só poderia colocá-la de um ponto de vista pessoal. Foi um processo de vários anos. A minha primeira exposição de gravura abstrata foi em 1954 no MEC. Na época só se expunha em lojas de móveis ou saguão de hotel ou no salão do MEC. Dois ou três painéis formavam um cantinho para a exposição. Evidentemente era uma exposição pequena, trabalhos pequenos (20x30 cm). O público era típico: poucas pessoas, alguns artistas. Goeldi compareceu, perguntou-me: 'Mas para onde você vai com esses trabalhos?' Respondi que não sabia e ele retrucou: 'Mas isso é impossível! Ao menos tem que saber para onde vai!'. Era muito característica a sua pergunta, pois tinha se fixado

cedo na sua vida. Não era o meu caso. O processo do meu trabalho em direção a abstração começou logo depois da guerra”. (OSTROWER apud GEIGER, COCCHIARALE, 1987, p. 11-23).

Nesta passagem, verificamos suas gravuras encaminhando para a expansão das cores, o espaço nascia colorido comandado pelo lirismo e equilíbrio. Fayga criava suas obras a partir de processos de pesquisas e meditações, nos quais ela preferiu desistir de dar título aos seus trabalhos, pois eles não exprimiam o verdadeiro significado. A partir daí suas obras passaram a receber um número de identificação, composto pelo ano e a sequência das gravuras daquele ano. Por exemplo: a primeira gravura realizada no ano de 1954 seria assim identificada: 5401 (figura 41).

Figura 41– Fayga Ostrower, 5401, água-tinta e ponta-seca sobre papel Rives, 1954.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower

A partir da década de 1960, a artista apresenta uma grande expansão no tratamento das cores, os espaços nascem coloridos, também na obra “Políptico do Itamaraty” (figura 41), considerada o ápice da sua carreira artística. Quando terminaram as obras do Palácio dos Arcos em Brasília, destinado a abrigar o Ministério das Relações Exteriores, o Itamaraty, o embaixador Wladimir Murtinho procurou por Ostrower, interessado em comprar um conjunto de seis gravuras para compor as paredes de uma sala de recepção, exclusiva para

artistas. A artista realizou uma série de sete gravuras, impressas em papel arroz, medindo cada peça 80 cm de altura por 35 cm de largura, individuais, independentes, porém interligadas por cores e ritmos que, em conjunto, poderiam funcionar como uma espécie de políptico. Além da exploração das cores, outro feito inédito foi a utilização da gravura em escala monumental.

Figura 42– Fayga Ostrower, Políptico do Itamaraty, 7 Xilogravuras em cores sobre papel arroz, 1968.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

As obras de Ostrower podem ser encontradas nos principais museus brasileiros, bem como da Europa e de outros países. Fayga recebeu vários prêmios, entre os quais os mais importantes foram: Grande Prêmio Nacional de Gravura da Bienal de São Paulo, no ano de 1957; o Prêmio Internacional da XXIX Bienal de Veneza, no ano 1958; ainda os prêmios da Bienal de Florença, Buenos Aires e México.

Durante sua trajetória artística, desenvolveu um trabalho denominado “Álbum 10 Gravuras” (figura 42), lançado pelo Museu Nacional de Belas Artes, criado no ano de 1956, com o intuito de arrecadar fundos para sua viagem à Europa. O crítico Carlos Martins comenta como este álbum impressionava pela clareza e harmonia:

Ao período de aprendizado segue-se um conjunto de trabalhos que indicam a busca de uma linguagem própria e conseqüentemente, o seu andamento. A publicação Álbum 10 gravuras é um marco de inserção definitiva de Fayga na arte brasileira. (MARTINS, 2001, p. 8-9).

Figura 43 – Fayga Ostrower, Álbum 10 gravuras, 5610, água-forte e água-tinta e ponta seca em cores sobre papel, 24,5 x 30 cm, 1956.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower

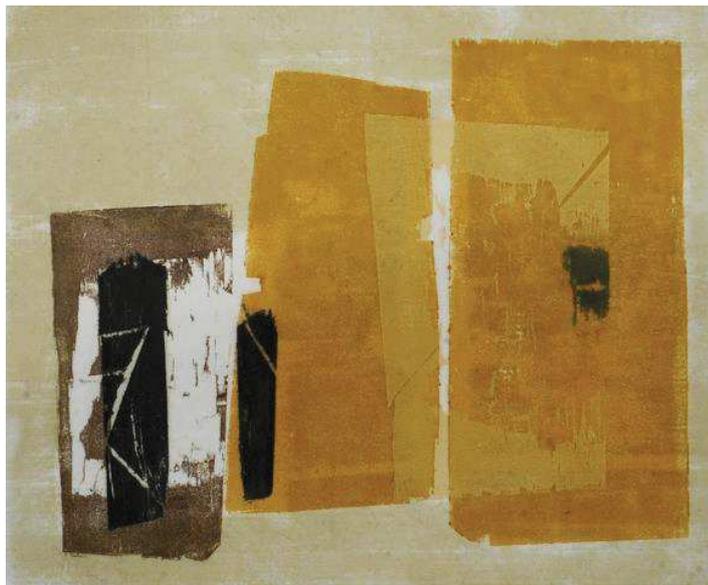
Nesta obra (figura 43), observa-se a reunião de três técnicas da gravura em metal: água-forte, água-tinta e ponta seca, garantindo maior gama de elementos expressivos na obra, tais como as cores, luzes e linhas. Explorando diversos materiais, passa a construir um espaço que se dá pela luminosidade do branco ao fundo provocado pelo processo de água-tinta, revelando ainda um amarelo brilhante, sobre o ocre e o preto. As formas adquiridas pela ponta seca se espalham em diferentes lugares da imagem, contando ainda com duas figuras negras. Observa-se então que as primeiras gravuras em metal da artista são representadas pela livre experimentação.

Seu reconhecimento, suas indagações e inquietações a levariam tanto para produção de sua obra, como constituiriam seu perfil intelectual, por meio da escrita e busca teórica. Sua pesquisa plástica a levou ao pioneirismo na abstração da gravura brasileira. Ao passar do figurativo ao abstrato, vai abandonar duas características preponderantes neste período da arte brasileira: o contexto social abordado pelas gravuras e a tendência concretista que identificava o distanciamento da representação realista com formas geométricas. Neste contexto, a artista

recebeu duras críticas ao inovar, criando várias gravuras abstratas (figura 41)³⁴ que tiveram a cor como elemento prioritário.

No decorrer da década de 1950, a artista criou uma espécie de “marca registrada”, onde o branco do papel passa a envolver as formas, proporcionando dinamismo à composição. Nesta obra (figura 44), premiada na Bienal de Veneza, a construção dos espaços é feita a partir de uma geometria orgânica. A peculiaridade dessa imagem se pauta pelo fato das formas que apresentam aproximações com as figuras geométricas, sem revelarem, no entanto, a precisão das medidas matemáticas. Fayga tinha a certeza de que assim elas eram mais expressivas. Foi na vertente da abstração informal que a artista percebeu que a construção do espaço expressivo não vem apenas das formas rigidamente geométricas, e não precisa revelar a precisão das medidas matemáticas.

Figura 44– Fayga Ostrower, 5738, xilogravura a cores sobre papel arroz, 36 x 44,5 cm, 1957.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Portanto, podemos notar como entre os anos 1950 a 1960, a artista 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. (BOTELHO, 2016, p. 102). Essa gravura (figura 44) nos revela a capacidade experimentada pela artista em alocar novas possibilidades expressivas e compositivas. A partir desse período, Ostrower assumiu diversos cargos, como o de presidente da Associação Brasileira de Artes Plásticas,

³⁴ Esta obra é cópia do exemplar que participou da XXIX Bienal de Veneza.

entre os anos de 1963 a 1966; presidente da Comissão Brasileira da International Society of Education Through Art – INSEA, da Unesco, entre os anos de 1978 a 1982; membro honorário da Academia de Arte e Desenho de Florença; membro do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro, entre os anos de 1982 a 1988.

A partir da década de 1970 até a década de 1990, dedica-se também à técnica da aquarela abstrata (figuras 45 e 46), onde irá exprimir sentimentos e sensações.

Figura 45– Fayga Ostrower, Composição abstrata, aquarela sobre papel Arches, 75,5 x 56,0 cm, 1996.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower

Figura 46– Fayga Ostrower, Poesia, aquarela sobre papel Arches, 76,0 x 57,0 cm, 1997.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Neste retorno à técnica das aquarelas, porém agora abstratas, nota-se toda a expressão que a aquarela possui, e como a artista explora a grande densidade lírica e poética, que segundo relato da própria artista:

A aquarela é tecnicamente difícil porque a aguada define-se rapidamente. Entre o gesto e a secagem exige-se o domínio do processo técnico sendo impossível consertar o que ficou registrado e a intuição é indispensável ao ato da criação. (OSTROWER apud GEIGER; COCCHIARALE, 1983, p. 171).

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

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 artista. (SAMPAIO, 2001, p. 158-159).

Segundo Ostrower, a criação envolve a intuição em todas as suas fases. Em suas obras acontecem os processos de intuição e racionalidade, guiados pelos conhecimentos que possuía da própria linguagem. No figurativo ou no abstrato, ela delibera a necessidade de encontrar as formas intencionadas, o que envolve todo um domínio técnico, ou seja, o entendimento do comportamento dos materiais e a intimidade com instrumentos, ampliando assim, as possibilidades de exploração dos meios.

Sem abandonar seu estilo pessoal, durante anos 1970 e 1980, a artista dará uma nova configuração aos seus trabalhos. Inicia assim a produção de serigrafias e litografias. As serigrafias, técnica usada para imprimir em tecidos e objetos cotidianos, também chamada popularmente de silkscreen, serão realizadas com uma certa liberdade de execução e controle direto na gravação das películas. Com o amadurecimento artístico, tem a liberdade para criar composições que insinuavam um retorno da figuração com cores mais vibrantes.

Em 1974 realizou uma série de serigrafias denominada “Caminhos”, dedicadas à memória de Aníbal Machado³⁵. Composta por seis serigrafias que fazem alusão a cenas da natureza: “Tarde” (figura 47), “Noite” (figura 48), “Manhã”, “Dia”, “Aurora” e “Crepúsculo”. Nestas serigrafias nenhum elemento da natureza é visível, eles são percebidos pela nossa

³⁵ Aníbal Monteiro Machado (1894-1964), mineiro, cronista, ensaísta e professor. Sua casa foi ponto de encontro cultural na cidade do Rio de Janeiro, reunindo escritores, artistas plásticos e escritores.

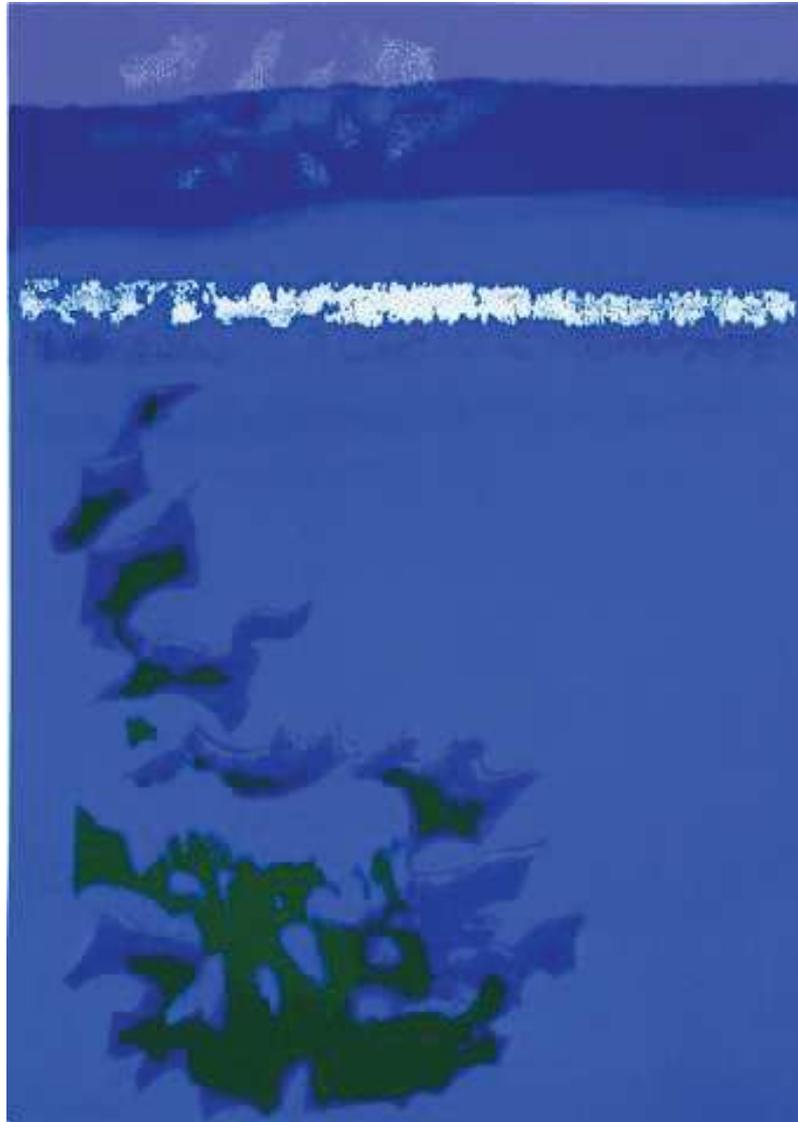
imaginação, são elaborados com alguns signos e algumas cores que passam a sugerir uma narrativa criativa.

Figura 47– Fayga Ostrower, Tarde, Ilustração para o álbum Caminhos, serigrafia a cores sobre papel Sholler Tum 45 x 30,5 cm, 1974.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Figura 48– Fayga Ostrower, Noite, Ilustração para o álbum Caminho, serigrafia a cores sobre papel Sholler Tum 45 x 30, 5 cm, 1974.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Nos anos 1980, entram em cena as experimentações com a litografia, técnica de impressão que utiliza uma pedra calcária de grão muito fino e baseia-se na repulsão entre a água e as substâncias gordurosas. Novos caminhos para sua criação artística, nos quais a pedra litográfica vai valorizar o caráter gráfico pela linha e pela textura. Na litografia (figura 49), Fayga reuniu o ritmo, o movimento e a fluidez, imagens que em simbolismo, resultam em paisagens naturais. A litografia é experimentada por toda década de 1980 dentro de um pensamento artístico desenvolvido pela artista.

Figura 49– Fayga Ostrower, 8011, litografia a cores sobre papel, 57,0 x 39,5 cm, 1980.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Depois de 1989, retornará às xilogravuras e às gravuras em metal, processos estes que já havia abandonado há cerca de dez anos. Neste contexto, voltam a dramaticidade e o domínio do preto sobre o fundo branco do papel, linhas e formas em diferentes direções, novas tensões. Há um distanciamento do lirismo voltado à expressividade do início de sua carreira. Com sua pesquisa incessante, a artista chegou à abstração como um caminho que se apontou a sua necessidade de compreensão do mundo. A abstração em Fayga resultou da conjugação de um processo pessoal de pesquisa, com influências geradas a partir do contato com obras expostas nos novos espaços criados no final dos anos 1940, nos Museus de Arte do Rio de Janeiro e de São Paulo e nas Bienais, no início da década seguinte.

Além do olhar estrangeiro, Fayga Ostrower trouxe para a arte brasileira a visão específica da mulher do século XX. As imagens que representam as crianças brincando no morro, as mães com seus filhos, os menos favorecidos trabalhando, são seu próprio contexto familiar, inicialmente realista, para se transformar em marcas e gestos minuciosos.

Apesar da ênfase que a dimensão técnica assumiu na gravura brasileira, ainda assim a obra de Fayga caminhou mais na direção de sua pesquisa, priorizando os conceitos,

princípios e repertórios da arte abstrata. Ao atribuir à gravura um valor essencial como meio de arte, a artista dizia que era isso que lhe dava sentido, o de formar a arte da gravura acessível a um grande número de pessoas.

A obra de Fayga se desdobra sobre duas vertentes, que foram construídas durante os seus 80 anos de vida, a vertente plástica e a teórica. Sua produção plástica foi composta por desenhos, gravuras, aquarelas, passando por joias e estamparias para tecidos. Na sua construção teórica foram construídas reflexões sobre o processo criativo, ensino e teorias das artes. Sua grande experiência como artista, teórica e educadora colaborou para construção de seu legado na história da arte brasileira. Com aproximadamente cerca de quatro décadas de carreira, Fayga descobre suas pesquisas no campo das artes gráficas e assim uma série de possibilidades de criação e de técnicas criativas. Começou com a gravura em linóleo, logo explorando a xilogravura e a gravura em metal, dando sequência ao trazer inovações quando começa a desenvolver suas obras abstratas líricas na serigrafia (anos 1970) e nas litografias (anos 1980). Já na década de 1990 retorna à aquarela, iniciando uma nova pesquisa sobre os problemas formais revelados na técnica.

Fayga Ostrower tornou-se uma referência para a academia dentro e fora do país, por mais de 50 anos dedicou-se à arte elegendo a gravura como sua linguagem expressiva. Um dos pontos altos de seu trabalho em gravura esteve na habilidade em usar as cores, dominando os espaços e obtendo luminosidade. Possuía intensa consciência como artista e como pessoa. Toda sua obra necessita ser investigada de maneira intensa e profunda, pela potencialidade e maturidade na qual foi criada e expressada, para ser deixada como legado à sociedade. Promoveu assim grandes rupturas e transformações, a partir da crença na arte com essência da vida, tinha ideias próprias sobre o fazer artístico, foi uma apreciadora e pesquisadora da arte, faleceu no dia 13 de setembro de 2001, na cidade do Rio de Janeiro.

Em 2002 a família se dedicou a preservar e compartilhar o patrimônio artístico construído pela artista. Localizado em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, o Instituto Fayga Ostrower é um museu destinado à exposição pública de suas obras. Contando com um acervo onde estão catalogadas as obras, documentos, escritos, filmes e fotografias da artista. O instituto realiza vários projetos, seminários e exposições, objetivando divulgar e desenvolver ideias e concepções da obra e da vida de Fayga Ostrower.

Figura 50– Fayga Ostrower em seu ateliê, no Flamengo, 1982.



Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Exposições Individuais

- 1948 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no MEC
- 1948 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Itapetininga
- 1950 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no MEC
- 1953 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no MEC
- 1953 - São Paulo SP - Fayga Ostrower: gravuras e tecidos, no MAM/SP
- 1954 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na ABI
- 1955 - Nova York (Estados Unidos) - Individual, no The Contemporaries
- 1955 - Washington (Estados Unidos) - Individual, na Pan-American Union
- 1956 - Berna (Suíça) - Individual, na Galeria Gutekunst & Klipstein
- 1956 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no MEC
- 1956 - São Paulo SP - Fayga Ostrower: gravuras, no MAM/SP
- 1957 - Belo Horizonte MG - Individual, no MAP
- 1957 - Berlim (Alemanha) - Individual, no Verband Bildender Künstler Deutschlands
- 1957 - Montevideu (Uruguai) - Individual, no Subterrâneo Municipal
- 1957 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no MEC
- 1957 - San Francisco (Estados Unidos) - Individual, no Museu de Belas Artes
- 1958 - Buenos Aires (Argentina) - Individual, na Galeria Bonino
- 1958 - Rio de Janeiro RJ - Individual, no MAM/RJ
- 1958 - San Francisco (Estados Unidos) - Individual, na Galeria Locke
- 1958 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Ambiente
- 1959 - Amsterdã (Holanda) - Individual, no Stedelijk Museum Amsterdam
- 1959 - Berlim (Alemanha) - Individual, na Springer Galerie
- 1959 - Michigan (Estados Unidos) - Individual, na Forstythe Gallery

- 1960 - Chicago (Estados Unidos) - Individual, no The Art Institute of Chicago
- 1961 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
- 1961 - San Francisco (Estados Unidos) - Individual, na Gump's Gallery
- 1962 - Londres (Inglaterra) - Individual, no Institute of Contemporary Arts
- 1962 - São Paulo SP - Individual, na Galeria São Luís
- 1963 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
- 1964 - Atlanta (Estados Unidos) - Individual, no Museum of Art
- 1964 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria Guignard
- 1964 - Stuttgart (Alemanha) - Individual, no Institute Für Auslandbeziehungen
- 1965 - Bolívia - Individual, na Galeria del Centro Cultural Bolívia-Brasil
- 1965 - Princeton (Estados Unidos) - Individual, na Universidade de Princeton - Graphic Art Department
- 1965 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Astréia
- 1966 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Gemini
- 1966 - Rio de Janeiro RJ - Retrospectiva, no MAM/RJ
- 1966 - Roma (Itália) - Individual, na Galeria Arco d'Aliveri
- 1967 - Helsinque (Finlândia) - Individual, no Amos Anderson Museum
- 1967 - Santiago (Chile) - Individual, na Galeria Pátio
- 1968 - Roma (Itália) - Individual, na Galeria Casa do Brasil
- 1969 - Assunção (Paraguai) - Individual, no Centro de Estudos Brasileiros
- 1969 - Munique (Alemanha) - Individual, no Consulado Geral do Brasil
- 1969 - Stuttgart (Alemanha) - Individual, na Kunstkreis
- 1971 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
- 1972 - Brasília DF - Individual, na Casa Thomas Jefferson
- 1972 - Washington (Estados Unidos) - Individual, na Brazilian American Cultural Institute
- 1973 - Porto Alegre RS - Individual, na Galeria Ianeli
- 1973 - Salvador BA - Individual, na Galeria Canizares
- 1974 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
- 1974 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Múltipla de Arte
- 1975 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria Guignard
- 1975 - Bruxelas (Bélgica) - Individual, no Palais des Beaux-Arts
- 1975 - Copenhague (Dinamarca) - Individual, na Cat Gallery
- 1975 - Estocolmo (Suécia) - Individual, na Galeria Grafikhuset
- 1975 - Genebra (Suíça) - Individual, na Galerie Dédale
- 1975 - Roma (Itália) - Individual, na Galeria Casa do Brasil
- 1975 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Múltipla de Arte
- 1975 - Washington (Estados Unidos) - Individual, na Brazilian American Cultural Institute
- 1976 - Copenhague (Dinamarca) - Individual, no Museu Charlottenburg
- 1976 - Milão (Itália) - Individual, na Galeria La Nuova Sfera
- 1976 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Múltipla de Arte
- 1977 - Lisboa (Portugal) - Individual, na Fundação Calouste Gulbenkian
- 1977 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
- 1977 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Múltipla de Arte
- 1977 - Vitória ES - Individual, na Ufes. Galeria de Artes e Pesquisa
- 1978 - Atenas (Grécia) - Individual, na Galeria Contemporary Graphics
- 1978 - Bonn (Alemanha) - Retrospectiva, no Salão Baden
- 1978 - Juiz de Fora MG - Individual, na Capela Galeria de Arte
- 1978 - Madri (Espanha) - Fayga Ostrower: retrospectiva, no Centro Cultural da Villa de Madrid
- 1978 - Roma (Itália) - Individual, na Galeria Casa do Brasil

- 1978 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Múltipla de Arte
 1979 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
 1979 - Viena (Áustria) - Retrospectiva, na Kunstakademie
 1980 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria Guignard
 1980 - Curitiba PR - Individual, na Fundação Cultural
 1980 - Milão (Itália) - Retrospectiva, no Museu Leonardo da Vinci
 1980 - Roma (Itália) - Individual, na Galeria Casa do Brasil
 1980 - São Paulo SP - Fayga Ostrower: litografias 80, na Kate Gallery
 1981 - Caracas (Venezuela) - Individual, na Galeria Siete/Siete
 1981 - Cidade do México (México) - Fayga Ostrower: retrospectiva, no Museu de Arte Moderna
 1981 - São Paulo SP - Fayga Ostrower: retrospectiva, no MAB/Faap
 1981 - Stuttgart (Alemanha) - Individual, na Kunstkreis
 1983 - Bagé RS - Individual, no Museu de Gravura Brasileira
 1983 - Cáli (Colômbia) - Individual, na Câmara de Cáli
 1983 - Curitiba PR - Retrospectiva, na Fundação Cultural
 1983 - Porto Alegre RS - Individual, na Galeria Bolsa de Arte
 1983 - Rio de Janeiro RJ - Fayga Ostrower: 40 anos de obra gráfica, no MNBA
 1983 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
 1983 - São Paulo SP - Fayga Ostrower: retrospectiva, no MAB/Faap
 1983 - Vitória ES - Retrospectiva, na Ufes
 1984 - Buenos Aires (Argentina) - Individual, na Galeria Práxis
 1984 - Haia (Holanda) - Individual, na Galeria de Arte do Brasil
 1984 - Washington (Estados Unidos) - Individual, na Galeria Baci
 1985 - Belo Horizonte MG - Retrospectiva, na Cemig Espaço Cultural Galeria de Arte
 1985 - Brasília DF - Retrospectiva, na Funarte
 1985 - Porto Alegre RS - Retrospectiva, no MAM/RS
 1985 - Recife PE - Retrospectiva, na Fundação Joaquim Nabuco
 1985 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
 1985 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Práxis
 1986 - Buenos Aires (Argentina) - Individual, no Museu de Arte Moderna
 1987 - Ouro Preto MG - Individual, no Museu da Inconfidência
 1987 - Ribeirão Preto SP - Individual, na Galeria de Arte
 1987 - Rio de Janeiro RJ - Individual, na Galeria Bonino
 1987 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Praxis
 1987 - Uberlândia MG - Individual, na UFU. Galeria de Arte
 1987 - Wuppertal (Alemanha) - Individual, na Galeria Epikur
 1988 - Florianópolis SC - Individual, no Centro Cultural
 1988 - São Paulo SP - Individual, no MAC/USP
 1989 - Lódz (Polônia) - Individual, no Museu de Arte
 1989 - Varsóvia (Polônia) - Individual, na Galeria Test
 1990 - Assunção (Paraguai) - Individual, no Centro de Estudos Brasileiros
 1990 - Barcelona (Espanha) - Retrospectiva, no Centro Cultural Golferichs
 1990 - Belo Horizonte MG - Individual, na Galeria Novotempo
 1990 - Girona (Espanha) - Retrospectiva, no Centro Cultural Tomás de Lorenzana
 1990 - Lleida (Espanha) - Retrospectiva, no Centro Cultural de Lleida
 1990 - Madri (Espanha) - Retrospectiva, na Caja de Madrid
 1990 - São Paulo SP - Fayga Ostrower: litografias, na Kate Gallery
 1990 - Terrassa (Espanha) - Retrospectiva, no Centro Cultural de Terrassa
 1991 - Novo Hamburgo RS - Individual, na Galeria Modernidade

- 1991 - Porto Alegre RS - Individual, no Espaço Cultural BFB
 1991 - Rio de Janeiro RJ - Fayga Ostrower: aquarelas e gravuras, na Galeria Bonino
 1995 - Rio de Janeiro RJ - Fayga Ostrower: gravuras 1950-1995, no CCBB
 1998 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Múltipla de Arte
 1999 - São Paulo SP - Individual, na Galeria Múltipla de Arte

Exposições Coletivas

- 1943 - São Paulo SP - 9º Salão Paulista de Belas Artes, na Galeria Prestes Maia
 1944 - Rio de Janeiro RJ - 50º Salão Nacional de Belas Artes, no MNBA
 1946 - Rio de Janeiro RJ - Os Pintores vão à Escola do Povo, no Diretório Acadêmico da Enba
 1948 - Rio de Janeiro RJ - 54º Salão Nacional de Belas Artes, no MNBA - medalha de bronze
 1949 - Rio de Janeiro RJ - 55º Salão Nacional de Belas Artes, no MNBA
 1950 - Rio de Janeiro RJ - 56º Salão Nacional de Belas Artes, no MNBA - medalha de prata
 1951 - São Paulo SP - 1ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão do Trianon
 1952 - Paris (França) - Prêmio de Gravura, na Association Artistique e Littéraire
 1952 - Rio de Janeiro RJ - Exposição de Artistas Brasileiros, no MAM/RJ
 1953 - Petrópolis RJ - 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata, no Hotel Quitandinha
 1953 - Rio de Janeiro RJ - 2º Salão Nacional de Arte Moderna
 1953 - São Paulo SP - 2ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão dos Estados
 1954 - Lausanne (Suíça) - Exposição Internacional de Artes Gráficas, no Musée Rath
 1954 - Rio de Janeiro RJ - Salão Preto e Branco, no Palácio da Cultura
 1954 - Veneza (Itália) - 27ª Bienal de Veneza
 1955 - Lugano (Suíça) - Coletiva, na Galerie Orphée
 1955 - Nova York (Estados Unidos) - Print Annual, no Brooklyn Museum
 1955 - São Paulo SP - 3ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão das Nações - prêmio aquisição em gravura
 1956 - Cincinnati (Estados Unidos) - Bienal de Litografia
 1956 - Paris (França) - Coletiva, na Galerie La Hune
 1956 - Rio de Janeiro RJ - 1º Salão Ferroviário, no MEC
 1956 - São Paulo SP - 5º Salão Paulista de Arte Moderna, no MAM/SP - 1º prêmio
 1956 - Veneza (Itália) - 28ª Bienal de Veneza
 1956 - Zurique (Suíça) - 2ª Xylon
 1956 - Itália - 2ª Xylon
 1957 - Buenos Aires (Argentina) - Arte Moderna no Brasil, no Museo de Arte Moderno
 1957 - Lima (Peru) - Arte Moderna no Brasil, no Museo de Arte de Lima
 1957 - Rosario (Argentina) - Arte Moderna no Brasil, no Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino
 1957 - Santiago (Chile) - Arte Moderna no Brasil, no Museo de Arte Contemporáneo
 1957 - São Paulo SP - 4ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão Ciccilo Matarazzo Sobrinho - prêmio melhor gravador nacional
 1957 - Vitória ES - Exposição Comemorativa Dia da Cidade
 1958 - Belém (Pará) - 2º Salão do Pará
 1958 - Belo Horizonte MG - Coletiva, no MAP
 1958 - Porto Alegre RS - 1º Salão Pan-Americano de Arte - prêmio em gravura
 1958 - Porto Alegre RS - Salão de Belas Artes - Prêmio Aquisição Livraria José Olympio
 1958 - Quito (Equador) - Coletiva, no Museo de Arte Colonial
 1958 - Rio de Janeiro RJ - 7º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ
 1958 - Rio de Janeiro RJ - Salão do Mar

- 1958 - Santa Catarina - Coletiva, no Centro Catarinense
- 1958 - Veneza (Itália) - 29ª Bienal de Veneza - grande prêmio internacional em gravura
- 1959 - Kassel (Alemanha) - Documenta
- 1959 - Leverkusen (Alemanha) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1959 - Liubliana (Iugoslávia - atual Eslovênia) - 3ª Exposição Internacional de Gravura
- 1959 - Munique (Alemanha) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa, na Kunsthaus
- 1959 - Rio de Janeiro RJ - 30 Anos de Arte Brasileira, na Galeria Macunaíma, no Diretorio Acadêmico da Enba
- 1959 - São Paulo SP - 5ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão Ciccilo Matarazzo Sobrinho
- 1959 - Viena (Áustria) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa, na Embaixada Brasileira
- 1960 - Buenos Aires (Argentina) - 1º Certame Latino-Americano de Xilogravura - 1º prêmio
- 1960 - Cidade do México (México) - 2ª Bienal Interamericana do México, no Palácio de Belas Artes - menção honrosa
- 1960 - Hamburgo (Alemanha) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1960 - Jerusalém (Israel) - 12 Artistas Brasileiros, no Bezalel Museum Jerusalem
- 1960 - Lisboa (Portugal) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1960 - Madri (Espanha) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1960 - Paris (França) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1960 - Rio de Janeiro RJ - 9º Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM/RJ
- 1960 - São Paulo SP - Coleção Leirner, na Galeria de Arte das Folhas
- 1960 - São Paulo SP - Contribuição da Mulher às Artes Plásticas no País, no MAM/SP
- 1960 - Utrecht (Holanda) - Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa
- 1961 - Belo Horizonte MG - Coletiva, no MAP
- 1961 - Rio de Janeiro RJ - Coletiva, na Galeria Macunaíma
- 1961 - Rio de Janeiro RJ - Prêmio Formiplac, no MAM/RJ - 1º prêmio
- 1961 - Rio de Janeiro RJ - 1º O Rosto e a Obra, na Galeria do Ibeu Copacabana
- 1961 - São Paulo SP - 6ª Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão Ciccilo Matarazzo Sobrinho
- 1962 - São Paulo SP - Seleção de Obras de Arte Brasileira da Coleção Ernesto Wolf, no MAM/SP
- 1962 - Veneza (Itália) - 31ª Bienal de Veneza
- 1963 - Liubliana (Iugoslávia - atual Eslovênia) - 5ª Exposição Internacional de Gravura
- 1963 - Paris (França) - Coletiva, na Galerie Valerie Schmidt
- 1963 - Rio de Janeiro RJ - 1º Resumo de Arte JB
- 1963 - São Paulo SP - 7ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal - prêmio aquisição em desenho
- 1963 - Tóquio (Japão) - Coletiva, na Bridgestone Gallery
- 1963 - Viena (Áustria) - Coletiva, na Imprensa Nacional Austríaca
- 1964 - Londres (Inglaterra) - Coletiva, no Royal College of Art
- 1964 - Oldenburg (Alemanha) - Coletiva, no Landesmuseum Oldenburg
- 1964 - Washington (Estados Unidos) - Coletiva, na Brazilian American Cultural Institute
- 1965 - Barcelona (Espanha) - Coletiva, na Galeria René Metras
- 1965 - Liubliana (Iugoslávia - atual Eslovênia) - 6ª Exposição Internacional de Gravura
- 1965 - Londres (Inglaterra) - Brazilian Art Today, no Royal Academy of Arts
- 1965 - Viena (Áustria) - Brazilian Art Today, no Museum für angewandte Kunst

- 1965 - Bonn (Alemanha) - Brazilian Art Today
- 1965 - México - Coletiva, na Casa de La Paz
- 1965 - São Paulo SP - 8ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1965 - Zielone Gora (Polônia) - 2ª Exposição e Simpósio de Artes Plásticas
- 1966 - Austin (Estados Unidos) - Art of Latin America since Independence, na Archer M. Huntington Art Gallery, The University of Texas at Austin
- 1966 - New Haven (Estados Unidos) - Art of Latin America since Independence, na The Yale University Art Gallery
- 1966 - San Diego (Estados Unidos) - Art of Latin America since Independence, no La Jolla Museum of Art
- 1966 - New Orleans (Estados Unidos) - Art of Latin America since Independence, no Isaac Delgado Museum of Art
- 1966 - San Francisco (Estados Unidos) - Art of Latin America since Independence, no San Francisco art Museum
- 1966 - Cracóvia (Polônia) - 1ª Biennale Internazionale della Grafica
- 1966 - Filadélfia (Estados Unidos) - Gravadores Brasileiros Contemporâneos
- 1966 - Japão - Coletiva, na Galeria Kaigado
- 1966 - Nova York (Estados Unidos) - Gravadores Brasileiros Contemporâneos, na Cornell University
- 1966 - Praga (Tchecoslováquia - atual República Tcheca) - Exposição Internacional de Gravura
- 1966 - Ribeirão Preto SP - 40 Gravuras Nacionais e Estrangeiras do Acervo do MAC, na Escola de Artes Plásticas de Ribeirão Preto
- 1966 - Rio de Janeiro RJ - O Artista e a Máquina, no MAM/RJ
- 1966 - Salvador BA - 1ª Bienal Nacional de Artes Plásticas
- 1966 - São Paulo SP - 2ª Exposição da Jovem Gravura Nacional, no MAC/USP
- 1966 - São Paulo SP - 40 Gravuras Nacionais e Estrangeiras do Acervo do MAC, no MAC/USP
- 1966 - São Paulo SP - O Artista e a Máquina, no Masp
- 1967 - Amsterdã (Holanda) - Coletiva, na Bols Taverne
- 1967 - Belgrado (Iugoslávia) - Coletiva, na Galeria Doma Omladine
- 1967 - Bristol (Inglaterra) - Coletiva, na City Art Gallery
- 1967 - Buenos Aires (Argentina) - 1ª Bienal Latino-americana de Xilogravura
- 1967 - Caracas (Venezuela) - 1ª Bienal de Caracas - prêmio em gravura
- 1967 - Cardiff (Inglaterra) - Coletiva, no National Museum of Wales
- 1967 - Edimburgo (Escócia) - Coletiva, na Scottish National Gallery of Modern Art
- 1967 - Leeds (Inglaterra) - Coletiva, na City Art Gallery
- 1967 - Liubliana (Iugoslávia - atual Eslovênia) - 7ª Exposição Internacional de Gravura, na Moderna Galerija Ljubljana
- 1967 - Manchester (Inglaterra) - Coletiva, na Whitworth Art Gallery
- 1967 - Munique (Alemanha) - Coletiva, na Galeria Buchholz
- 1967 - Rio de Janeiro RJ - 5º Resumo de Arte JB, no MAM/RJ
- 1967 - São Paulo SP - 9ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
- 1967 - Zielone Gora (Polônia) - 3ª Exposição e Simpósio de Artes Plásticas
- 1968 - Brasília DF - Coletiva, na Galeria Encontro
- 1968 - Caracas (Venezuela) - Exposição Latino-americana de Desenho e Gravura - prêmio em gravura
- 1968 - Como (Itália) - Exposição Internacional de Gravura Contemporânea
- 1968 - Cracóvia (Polônia) - 2ª Biennale Internazionale della Gráfica
- 1968 - Piracicaba SP - 40 Gravuras Nacionais e Estrangeiras do Acervo do MAC, na USP.

Esalq

- 1968 - Roma (Itália) - Exposição Primeiros Prêmios de Gravura das Bienais de Veneza
 1969 - Capri (Itália) - 1ª Trienal Internacional de Xilogravura Contemporânea - prêmio em gravura
 1969 - Nova York (Estados Unidos) - Coletiva, no Center for Inter American Relations
 1969 - Rio de Janeiro RJ - Salão dos Transportes, no MAM/RJ
 1969 - Rio de Janeiro RJ - 7º Resumo de Arte JB, no MAM/RJ
 1969 - São Paulo SP - 1º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
 1970 - Alemanha - Coletiva, no Kunstverein Wolfsburg
 1970 - Banská Bystrica (Tchecoslováquia - atual República Tcheca) - 1ª Bienal Internacional de Gravura
 1970 - Cracóvia (Polônia) - 3ª Biennale Internazionale della Grafica
 1970 - Florença (Itália) - 2ª Bienal Internacional de Gravura - prêmio em gravura
 1970 - Frankfurt (Alemanha) - Coletiva, na Galeria 66
 1970 - Genebra (Suíça) - Coletiva, no Museu de Arte e História
 1970 - Olinda PE - 40 Gravuras Nacionais e Estrangeiras do Acervo do MAC, no MAC/Olinda
 1970 - Penápolis SP - 40 Gravuras Nacionais e Estrangeiras do Acervo do MAC
 1970 - Roma (Bologna) - Coletiva, na Galeria d'Art Borgognona
 1970 - São Paulo SP - A Gravura Brasileira, no Paço das Artes
 1971 - Lausanne (Suíça) - Coletiva, no Musée des Arts de la Ville de Lausanne
 1971 - São Paulo SP - 3º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
 1972 - Belo Horizonte MG - 4º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, no MAP - prêmio em gravura
 1972 - Bremen (Alemanha) - Exposição Bienal Clube dos Laureados
 1972 - Cracóvia (Polônia) - Prize-Winners of International Biennales
 1972 - Curitiba PR - 29º Salão Paranaense, na Fundação Teatro Guairá
 1972 - Florença (Itália) - 3ª Bienal Internacional de Gravura, no Palazzo Strozzi
 1972 - Milão (Itália) - Mostra Internacional de Xilogravura
 1972 - Rio de Janeiro RJ - 10º Resumo de Arte JB, no MAM/RJ
 1972 - São Paulo SP - Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois, na Galeria da Collectio
 1972 - Veneza (Itália) - 36ª Bienal de Veneza
 1974 - Fredrikstad (Noruega) - Bienal Internacional de Gravura
 1974 - Madri (Espanha) - Coletiva, na Academia de Belas Artes
 1974 - Poznan (Polônia) - Exposição Bienal Clube dos Laureados
 1974 - Inglaterra - Exposição Bienal Clube dos Laureados
 1974 - Holanda - Exposição Bienal Clube dos Laureados
 1974 - Rio de Janeiro RJ - Coletiva, na Biblioteca Nacional
 1974 - São Paulo SP - 6º Panorama da Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
 1974 - Washington (Estados Unidos) - Coletiva, no Departamento Cultural da OEA
 1975 - Birmingham (Estados Unidos) - Birmingham Festival of Arts
 1975 - Paris (França) - Coletiva, no Musée Galliéra
 1975 - São Paulo SP - 13ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
 1976 - Frechen (Alemanha) - Exposição Internacional de Gravura
 1976 - Goiânia GO - 2º Concurso Nacional de Literatura e Artes Plásticas - prêmio em gravura
 1976 - Frechen (Alemanha) - Exposição Internacional de Gravura
 1976 - Rio de Janeiro RJ - Cariocas Honorários
 1976 - Veneza (Itália) - Coletiva, no Palácio Corner de la Regina
 1977 - Brescia (Itália) - Le Donne nella Pintura di Oggi, na Galeria Magenta

- 1977 - Leverkusen (Alemanha) - Forum Leverkusen
1977 - Recife PE - Coletiva, na Galeria de Arte Abelardo Rodrigues
1978 - Curitiba PR - 1ª Mostra Anual de Gravura da Cidade de Curitiba - prêmio em gravura
1978 - São Paulo SP - As Bienais e a Abstração: a década de 50, no Museu Lasar Segall
1979 - São José dos Campos SP - Salão de Arte Contemporânea de São José dos Campos
1979 - São Paulo SP - 15ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal
1980 - Buenos Aires (Argentina) - Salón ICARO
1980 - Cidade do México (México) - 2ª Bienal Iberoamericana de Arte
1980 - Rio de Janeiro RJ - Homenagem a Mário Pedrosa, na Galeria Jean Boghici
1980 - São Paulo SP - 12ª Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
1981 - Belo Horizonte MG - Destaques Hilton de Gravura, no Palácio das Artes
1981 - Brasília DF - Destaques Hilton de Gravura, na ECT Galeria de Arte
1981 - Curitiba PR - Destaques Hilton de Gravura, na Casa da Gravura Solar do Barão
1981 - Florianópolis SC - Destaques Hilton de Gravura, no Masc
1981 - Nova York (Estados Unidos) - A Gravura da Mulher Brasileira, na Brazilian Cultural Foundation
1981 - Porto Alegre RS - Destaques Hilton de Gravura, no Margs
1981 - Recife PE - Destaques Hilton de Gravura, no Mamam
1981 - Rio de Janeiro RJ - Destaques Hilton de Gravura, no MAM/RJ
1981 - Roma (Itália) - Gráfica Latino-americana, na Galerie Rive Gauche
1981 - Salvador BA - Destaques Hilton de Gravura, no Teatro Castro Alves
1981 - São Paulo SP - Destaques Hilton de Gravura, no MAM/SP
1982 - Bilbao (Espanha) - Muestra Internacional de Arte Gráfico
1982 - Curitiba PR - 5ª Mostra Anual de Gravura Cidade de Curitiba, na Casa da Gravura Solar do Barão
1982 - Fredrikstad (Noruega) - Bienal Internacional de Gravura
1982 - Penápolis SP - 5º Salão de Artes Plásticas da Noroeste, na Fundação Educacional de Penápolis. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
1983 - Olinda PE - 2ª Exposição da Coleção Abelardo Rodrigues de Artes Plásticas, no MAC/Olinda
1984 - Curitiba PR - 6ª Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, na Fundação Cultural
1984 - Curitiba PR - A Xilogravura na História da Arte Brasileira, na Casa Romário Martins
1984 - Porto Alegre RS - Gravuras: uma trajetória no tempo, no Cambona Centro de Artes
1984 - Ribeirão Preto SP - Gravadores Brasileiros Anos 50/60, na Galeria Campus-USP-Banespa
1984 - Rio de Janeiro RJ - 1ª Exposição Nacional de Arte Abstrata - Hotel Quitandinha 1953, na Galeria de Arte Banerj
1984 - Rio de Janeiro RJ - A Xilogravura na História da Arte Brasileira, na Galeria Sérgio Milliet
1984 - Rio de Janeiro RJ - Doações Recentes 82 - 84, no MNBA
1984 - São Paulo SP - 15º Panorama de Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
1984 - São Paulo SP - A Cor e o Desenho do Brasil, no MAM/SP
1984 - São Paulo SP - Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras, na Fundação Bienal
1985 - Penápolis SP - 6º Salão de Artes Plásticas da Noroeste, na Fundação Educacional de Penápolis. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras
1985 - Rio de Janeiro RJ - 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ
1985 - Rio de Janeiro RJ - Axl Leskoschek e seus Alunos: Brasil/1940-1948, na Galeria de Arte Banerj
1985 - Rio de Janeiro RJ - Encontros, na Petite Galeria

- 1985 - Rio de Janeiro RJ - 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ
- 1985 - São Paulo SP - 100 Obras Itaú, no Masp
- 1985 - São Paulo SP - Axl Leskoschek e seus Alunos: Brasil/1940-1948, no MAM/SP
- 1985 - São Paulo SP - Destaques da Arte Contemporânea Brasileira, no MAM/SP
- 1986 - Belo Horizonte MG - Aquarelistas Brasileiros, no Cemig Espaço Cultural Galeria de Arte
- 1987 - Campinas SP - 1ª Bienal Internacional de Gravura, no MACC
- 1987 - São Paulo SP - As Bienais no Acervo do MAC: 1951-1985, no MAC/USP
- 1987 - São Paulo SP - 20ª Exposição de Arte Contemporânea, na Chapel Art Show
- 1988 - Curitiba PR - 8ª Mostra de Gravura Cidade de Curitiba
- 1988 - Lisboa (Portugal) - Pioneiros e Discípulos, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão
- 1988 - São Paulo SP - 1º Salão Nacional de Aquarelas da FASM, na FASM
- 1988 - São Paulo SP - MAC 25 anos: destaques da coleção inicial, no MAC/USP
- 1989 - Rio de Janeiro RJ - Gravura Brasileira: 4 temas, na EAV/Parque Lage
- 1990 - Chicago (Estados Unidos) - Brazil: crossroads of modern art, na Randolph Gallery
- 1990 - Chicago (Estados Unidos) - Expressões Singulares da Arte Brasileira, na Chicago Cultural Center
- 1990 - Curitiba PR - 9ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, na Fundação Cultural
- 1990 - Lleida (Espanha) - Fayga Ostrower: retrospectiva, no Centro Cultural de Lleida
- 1990 - São Paulo SP - 21º Panorama da Arte Atual Brasileira, no MAM/SP
- 1991 - Belo Horizonte MG - Dois Retratos da Arte, no MAP
- 1991 - Brasília DF - Dois Retratos da Arte, no Museu Histórico e Diplomático - Palácio Itamaraty
- 1991 - Curitiba PR - Dois Retratos da Arte, na Fundação Cultural de Curitiba. Solar do Barão
- 1991 - Porto Alegre RS - Dois Retratos da Arte, no Margs
- 1991 - Recife PE - Dois Retratos da Arte, no Museu do Estado de Pernambuco
- 1991 - Rio de Janeiro RJ - Dois Retratos da Arte, no MAM/RJ
- 1991 - Salvador BA - Dois Retratos da Arte, no Museu de Arte da Bahia
- 1991 - São Paulo SP - Dois Retratos da Arte, no MAC/USP
- 1991 - São Paulo SP - O Que Faz Você agora Geração 60?: jovem arte contemporânea dos anos 60 revisitada, no MAC/USP
- 1992 - Curitiba PR - 10ª Mostra da Gravura Cidade de Curitiba/Mostra América, no Museu da Gravura
- 1992 - Rio de Janeiro RJ - Gravura de Arte no Brasil: proposta para um mapeamento, no CCBB
- 1993 - João Pessoa PB - Xilogravura: do cordel à galeria, na Funesc
- 1994 - São Paulo SP - Bienal Brasil Século XX, na Fundação Bienal
- 1994 - São Paulo SP - Poética da Resistência: aspectos da gravura brasileira, na Galeria de Arte do Sesi
- 1994 - São Paulo SP - Xilogravura: do cordel à galeria, no Metrô
- 1995 - Brasília DF - Coleções de Brasília, no Ministério das Relações Exteriores. Palácio do Itamaraty
- 1995 - San Juan (Porto Rico) - Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe
- 1996 - Nova Iguaçu RJ - 1º Salão Sesc de Gravura - Fayga Ostrower, no Sesc
- 1996 - Rio de Janeiro RJ - 4 Mestres da Gravura Brasileira, no Sesc Copacabana
- 1996 - São Paulo SP - Arte Brasileira: 50 anos de história no acervo MAC/USP: 1920-1970, no MAC/USP
- 1996 - São Paulo SP - Ex Libris/Home Page, no Paço das Artes
- 1996 - São Paulo SP - Mulheres Artistas no Acervo do MAC, no MAC/USP

- 1998 - Jacareí SP - Mulheres Gravadoras: uma homenagem a Edith Bering, na Vila Cultural - Pátio dos Trilhos
- 1998 - São Paulo SP - Impressões: a arte da gravura brasileira, no Espaço Cultural Banespa
- 1998 - São Paulo SP - Os Colecionadores - Guita e José Mindlin: matrizes e gravuras, na Galeria de Arte do Sesi
- 1999 - Niterói RJ - Mostra Rio Gravura. Acervo Banerj, no Museu do Ingá
- 1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura. Fayga Ostrower, no MNBA
- 1999 - Rio de Janeiro RJ - Mostra Rio Gravura. Gravura Moderna Brasileira: acervo Museu Nacional de Belas Artes, no MNBA
- 1999 - São Paulo SP - Cotidiano/Arte. O Consumo, no Itaú Cultural
- 2000 - São Paulo SP - Investigações. A Gravura Brasileira, no Itaú Cultural
- 2000 - São Paulo SP - O Papel da Arte, na Galeria de Arte do Sesi
- 2001 - Brasília DF - Investigações. A Gravura Brasileira, na Galeria Itaú Cultural
- 2001 - Penápolis SP - Investigações. A Gravura Brasileira, na Galeria Itaú Cultural
- 2001 - Rio de Janeiro RJ - Aquarela Brasileira, no Centro Cultural Light
- 2001 - São Paulo SP - Bienal 50 Anos: uma homenagem a Ciccillo Matarazzo, na Fundação Bienal
- 2001 - São Paulo SP - O Feminino na Arte, na Biblioteca Mário de Andrade
- 2001 - Uberlândia MG - Gravuras Brasileiras no Acervo do MUna: anos 60, 70 e 80, no MUna

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo das trajetórias e percursos das artistas brasileiras Ione Saldanha e Fayga Ostrower contribuem para a compreensão das transformações do mundo da arte brasileira. As obras de Saldanha vão se caracterizando inicialmente por uma pintura figurativa, que em meados da década de 1950 serão construídas a partir da abstração lírica, passando à experimentação de novos suportes e materiais não convencionais, como ripas, bambus e bobinas. Já Ostrower, inicia seu percurso criando obras periféricas, de figuração expressionista. Em pouco tempo, desenvolve sua prática pessoal, pautada na abstração informal/lírica, objetivando explorar as formas e as cores com suas experiências de vida.

Redimensionar o papel dessas artistas, no contexto da arte no qual foram protagonistas, da passagem do convencional ao experimental, do figurativo ao abstrato e do moderno ao contemporâneo, nos possibilitou apontar algumas interlocuções entre o trabalho artístico e a vida pessoal de ambas, no período compreendido entre as décadas de 1930 a 1960, na cidade do Rio de Janeiro. Cenário este que possibilitou a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, além das Bienais, que foram um dos mais importantes eventos do circuito artístico nacional e internacional.

As duas artistas traçaram um longo caminho antes de chegarem à abstração total de suas obras. Ao observar algumas de suas obras, podemos entender no que implica a abstração:

muito além do que um simples conhecimento das formas e técnicas, a abstração é um trabalho de autoconhecimento, que envolve o artista em dois segmentos: o mundo que o cerca e o mundo que está em sua mente. Abaixo vamos relatar a fala das duas artistas sobre seus trabalhos:

(...) me parece que o movimento informal na época arriscou mais que o Concretismo e o Neoconcretismo. As coisas eram muito menos certas, não se sabia todas as respostas, e era partindo mais da improvisação que o artista defrontava com uma segurança maior. (...)

A arte tachista não era apenas o acaso, este papel do acaso surgiu como um dos grandes problemas a serem indagados. O artista não se defronta com isso sempre, por mais que planeje o fazer? Ao executar uma obra sempre surge alguma coisa diferente da imaginação. Por exemplo o vermelho que você pinta será sempre diferente do vermelho imaginado. O fato físico é uma coisa surpreendente, e tem conotações que não existem na imaginação.

Certos críticos podem ter colocado essa surpresa como “vale-tudo”. Tiveram um certo medo da arte informal, como também o tiveram da gravura. Nem se deram conta de alguma coisa que estaria acontecendo debaixo dos seus narizes”. (OSTROWER apud GEIGER; COCCHIARALE, 1987, p. 174-175).

(...) um dia tive vontade de eliminar chassis e telas, sair do retângulo. Só me interessavam as verticais de cores. E mais e sobretudo ficar com o mínimo: uma ripinha e uma ripinha encostada na parede, apoiada no chão, eliminando o rodapé. (SALDANHA apud OSORIO, 2012, p. 17)

Finalizamos com o relato de dois críticos de arte. Luiz Camillo Osorio enfatiza como o estilo de Ione foi transformando, chegando a comparar sua obra com a de artistas contemporâneas. Ferreira Gullar expressa sobre Fayga toda admiração por seu trabalho:

Equacionando sua experimentação pictórica, sua dedicação à cor e seu destemor diante da potência decorativa da arte, podemos levar a obra de Ione Saldanha para perto de sua reverberação à geração 80 - penso em artistas como Cristina Canale, Beatriz Milhazes, Mônica Nador, Leda Catunda, para citar apenas alguns - no caso, curiosamente, algumas. Não se trata de uma influência direta ou evidente, mas de uma poética que soube articular pintura, experimentação, lirismo e prazer estético. Afirmar a retomada da pintura, o diálogo com uma tradição arraigada na conjunção entre o olho e mão, não a impede de produzir deslocamentos experimentais, de buscar articulações que envolvam práticas menos convencionais e mais contaminadas com o mundo da vida. (OSORIO, 2012, p. 17).

Podemos falar de Fayga como uma personalidade única e que, ao longo de sua vida, tanto no trabalho de criação quanto no campo da reflexão reuniu uma soma de conhecimento artístico e humano que não encontrou em qualquer artista brasileiro. Desconheço a existência, entre nós, de alguém igualmente equipado para o exercício do trabalho de arte e a transmissão de seu conhecimento. (GULLAR, 1995, p. 9)

Portanto, a vida e a trajetória artística de Saldanha e Ostrower nos reafirmam a preocupação com a arte como forma de transformação pessoal, social e original. Dedicaram suas vidas às artes plásticas brasileiras, deixando como legado suas obras para o patrimônio artístico e cultural. Cada uma com sua linguagem marcou a construção de uma liberdade criadora, em um cenário que iria desprender a arte brasileira da reprodução dos padrões europeus, que até então serviram de parâmetros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZUL, Carolina Serra; NUERNBERGER, Renan. Do cosmos ao chão: modernidade e pós-modernidade na crítica de Mário Pedrosa. *Revista ARA, [S. l.]*, v. 5, n. 5, p. 135-150, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistaara/article/view/148630>. Acesso em: 3 fev. 2021. DOI: 10.11606/issn.2525-8354.v5i5p135-150.

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

AMARAL, A. O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. *Revista USP, [S. l.]*, n. 94, p. 9-18, 2012. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i94p9-18. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45021>. Acesso em: 1 fev. 2021.

ARAÚJO, Pedro Luiz Correia de. **Madeleine**. 1930. 1 pintura. Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AGzztB/>>. Acesso em: 07 fev. 2021.

ARAÚJO, Pedro Luiz Correia de. **Musa no sofá**. 1940. 1 desenho. Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/PecPGz/>>. Acesso em: 07 fev. 2021.

BARRETO, César. [**Sem título**]. 1999. 1 fotografia. Linha do tempo: 1999. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/a-artista/linha-do-tempo/1999>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BOTELHO, Claudía. **Fayga Ostrower: quando a arte toca a teoria e a teoria toca arte**. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes) – Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufes.br/handle/10/8483>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

BRILL, Alice. **Flexor: do figurativismo ao abstracionismo**. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2005.

BTESHE, Rafael. Os cursos de André Lhote no Brasil, In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, MEMÓRIAS E INVENTAÇÕES, 26, 2017. *Anais [...]*. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017, p. 733-744. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S02/26encontro_____BTESHE_Rafael.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2021.

BUENO, Maria Lucia. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas/São Paulo: Editora da Unicamp: Imprensa Oficial: FAPESP, 2001.

CAMBIM, Francisco José Montalto. **1970 – O ano de Vieira da Silva em Portugal: A grande exposição retrospectiva na Fundação Calouste Gulbenkian**. 2017. Dissertação (Mestrado em História da Arte) Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/30533>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

CÉZANNE, Paul. **Cesta de maçãs**. 1895. 1 pintura. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/paul-cezanne/cesta-de-macas-1895>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

CÉZANNE, Paul. **Rochedos em L'Estaque**. 1882-85. 1 pintura. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/rochedos-em-lestaque>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

CHIARELLI, Tadeu. De Anita à Academia: para repensar a história da arte no Brasil. **Novos Estud.** - **CEBRAP**, São Paulo, n. 88, p. 113-132, dez. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002010000300007&script=sci_arttext> Acesso em: 01 fev. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002010000300007>.

CORRÊA, Dianaluz da Costa Leme; BRUMER, Anita. A contribuição dos refugiados alemães no Brasil no campo das artes plásticas. **Webmosaica: Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 25-49, jan.-jul., 2014. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/50396>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

COUTO, Maria de Fátima Morety. **Por uma vanguarda nacional: a crítica brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

FERREIRA, Glória (Org). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FRANÇA, George. A harpa, o a quadro e a sereia: Murilo Mendes, Vieira da Silva e Arpad Szenes. **Boletim de pesquisa NELIC**, Florianópolis, v. 3, Edição Especial, p. 12-27, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2010nosp3p14>>. Acesso em: 13 fev. 2021. <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2010nosp3p14>.

GEIGER, Anna Bella. COCCHIARALE, Fernando. **Abstracionismo geométrico e informal: vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

GEIGER, Anna Bella. COCCHIARALE, Fernando. **Aquarelas de Fayga Ostrower: poesia e expressão**. Rio de Janeiro: Catálogo da Exposição n°295, Galeria Bonino, 1983.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

HALL, Stuart. **A identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Modernismos em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 170-256.

INSTITUTO FAYGA OSTROWER. **Fayga em seu ateliê. Flamengo, 1982**. 1 fotografia. Linha do tempo. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/a-artista/homenagem-aos-90-anos?catid=2012&id=24:fayga-por-uiara-bartira&start=40>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

JANSON, H. W. **História da arte**. 6 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

JUSTINO, Maria José. **A modernidade em Ione Saldanha**: em busca da autonomia da arte. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 1991.

JUSTINO, Maria José. **A modernidade no Brasil a partir de Tarsila do Amaral, Ione Saldanha e Hélio Oiticica**. 1991. Tese (Doutorado em Estética ed Ciências das Artes) – Universidade Paris VIII, Paris, 1991.

KOLLWITZ, Käthe. **Conspiracy**. 1983-1897. 1 gravura. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/kathe-kollwitz/not_detected_235965>. Acesso em: 06 fev. 2021.

KOLLWITZ, Käthe. **The Prisoners**. 1908. 1 gravura. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/kathe-kollwitz/the-prisoners-1908>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

LESKOSCHEK, Axl. **O mestre gravador**: xilogravuras do período brasileiro: 1940-1948. Porto Alegre: Caixa Econômica Estadual, 1989. 14 p. , il. p&b.

LESKOSCHEK, Axl. [Sem título]. 1940. 1 gravura. Disponível em: <<http://ade-arte.blogspot.com/2013/08/axl-leskoschek-em-sp-e-historia-da.html>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

LHOTE, André. **Árvores de Avignon**. 1914. 1 pintura. Disponível em: <<https://pt.wahooart.com/@@/8YE5J6-Andre-Lhote-%C3%81rvores-no-Avignon>>. Acesso em: 07 fev. 2021.

LHOTE, André. **Sevilha**. 1922. 1 pintura. Disponível em: <<https://pt.wahooart.com/@@/8YDUBG-Andre-Lhote-Sevilha>>. Acesso em: 07 fev. 2021.

LHOTE, André. **Tratado Del Paisaje**. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943.

LUZ, Ângela Âncora da. **Uma breve história dos salões de arte**: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. A disputa pela arte abstrata no Brasil: revisitando o acervo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1952. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, Campinas, SP, v. 25, n. 1, p. 7–28, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/resgate/article/view/8648167>>. Acesso em: 3 fev. 2021. DOI: 10.20396/resgate.v25i1.8648167.

MARTINS, Carlos (org.). **Fayga Ostrower**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

MARTINS, Carlos. **Gravura e Modernidade**: gravura brasileira dos anos 1920 aos anos 1960 no acervo da Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro**: da Missão Artística à Geração 90: 1816-1994. Rio de Janeiro: TopBooks, 1995.

MORAIS, Frederico. In: OSORIO, Luiz Camillo. **Ione Saldanha**: o tempo e a cor. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

OSORIO, Luiz Camillo. **Ione Saldanha**: o tempo e a cor. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

OSTROWER, Fayga. **5401**. 1954. Acervo: gravuras. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=90>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **5610**. 1956. Acervo: gravuras. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=90>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **5738**. 1957. Acervo: gravuras. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=120>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **8011**. 1980. Acervo: gravuras. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=270>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

OSTROWER, Fayga. **Andenken Feiga Krakowski**. 1934. Acervo: desenhos. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/desenhos>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Bambus**. 1950. Acervo: tecidos. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/tecidos>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Cabeça de mulata**. 1951. Acervo: gravuras. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=60>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Cinzeiro**. 1955. Acervo: joias e objetos. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/joias-e-objetos>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. [**Composição Abstrata**]. 1996. Acervo: aquarelas. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/aquarelas?start=30>>. Acesso: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. In: FERREIRA, Heloisa; TÁVORA, Maria Luiza Luz. **Gravura Brasileira Hoje**: depoimentos. Vol. 3. Rio de Janeiro: SESC/ARRJ, 1997. Disponível em: <<http://www.opapeldaarte.com.br/fayga-ostrower-entrevista-historica/>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Ilustração para o álbum Caminho**. 1974a. Acervo: ilustrações. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/ilustracoes?start=150>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Ilustração para o álbum Caminho**. 1974b. Acervo: ilustrações. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/ilustracoes?start=150>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Ilustração para o livro O Cortiço**. 1944. Acervo: ilustrações. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/ilustracoes>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Itamaraty**. 1968. Acervo: gravuras. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=180>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. Käthe Kollwitz: uma vida e obra. **Palestra da exposição “Käthe Kollwitz: uma vida e obra”**. Paço Imperial, Rio de Janeiro, out. 1988. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/livros-e-videos/artigos-e-ensaios/kaethe-kollwitz-uma-vida-e-obra>>. Acesso em: 08 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Lavadeira**. 1953. Acervo gravuras. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=90>>. Acesso: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Mãe e filha**. 1948. Acervo: gravuras. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=30>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Poesia**. 1997. Acervo: aquarelas. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/aquarelas?start=30>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. **Retirantes**. 1952. Acervo: gravuras. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras?start=60>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSTROWER, Fayga. [Sem título]. 1947. Acervo: gravuras. Disponível em: <<https://faygaostrower.org.br/acervo/gravuras>>. Acesso em: 06 fev. 2021.

OSWALD, Carlos. **Um Bosque**. 1908. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra32595/um-bosque>>. Acesso em: 06 de fev. 2021.

PEDROSA, Mário. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. **O homem livre**, São Paulo, ano I, nº 9, 24 jul. 1933. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/tematica/jornais/homem/pdf/09_24-07-1933.pdf>. Acesso em: 06 fev. 2021.

PEDROSA, Mário. “A Bienal de cá para lá”. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

PEDROSA, Mário. In: IONE Saldanha: resumo de 45 anos de pintura. Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer, 1988.

PONTUAL, Roberto. **Entre dois séculos: arte brasileira do século 20 na coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1987.

PONTUAL, Roberto. In: **Ione Saldanha: resumo de 45 anos de pintura**. Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer, 1988.

PORTINARI, Candido. **Lavadeiras**. 1944. Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/lavadeiras/CgH0i6FsgpKKpA>>. Acesso: 06 fev. 2021.

REIS, Amélia Paes Vieira. **Design Concretista: um estudo das relações entre o design gráfico, a poesia e as artes plásticas concretas no Brasil, de 1950 a 1964**. 2005. Dissertação

(Mestrado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: < https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/7711/7711_1.PDF>. Acesso em: 03 de fev. 2021.

ROSSETTI, M. Modernismo. **Revista USP**, [S.l.], n. 94, p. 123-140, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/45185>. Acesso em: 20 de out. 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i94p123-140.

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

TÁVORA, Maria Luisa Luz. O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower. 1990. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990. Disponível em: < <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/6182>>. Acesso em 03 de fev. 2021.

VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (org.). **Oitocentos – Arte Brasileira do Império à República**. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ: Dezenove Vinte, 2010.

VENANCIO FILHO, Paulo (org.). **30 X Bienal**: transformações na arte brasileira da 1ª a 30ª edição. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2013.

VILLAS BÔAS, Gláucia Kruse. Os dois lados do concretismo. In: REINHEIMER, Patrícia; SANT'ANNA, Sabrina Parracho et al. (org.). **Manifestações artísticas e ciências sociais: reflexões sobre a arte e cultura material**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013, p. 73-88.

VISNADI, Débora Brombal. **Ritmo em abertura**: Desdobramentos abstratos de Mondrian, Calder e Oiticica. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

VOLPI, Alfredo. **Casario**. 1950. In: In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2811/casario>>. Acesso em: 07 de fev. 2021.

ZANINI, Walter et al. (org.). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles: Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.