

Universidade de Brasília
Instituto de Arte
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Dissertação de Mestrado em Artes Visuais

Vanessa Cristina Cavalcanti de Mendonça

As Estampas Modernas para
Tecidos na Década de 1950: e a
Alquimia entre Abstração e o
Acaso em Fayga Ostrower.

Brasília

2021

Vanessa Cristina Cavalcanti de Mendonça

As Estampas Modernas para Tecidos na Década de 1950: e a Alquimia entre Abstração e o Acaso em Fayga Ostrower.

Dissertação de Mestrado, em Artes Visuais, na linha de Arte, Imagem e Cultura, pelo Instituto de Artes, da Universidade de Brasília, com orientação do Prof^o. Dr^o. Marcelo Mari.

Brasília
2021

VANESSA CRISTINA CAVALCANTI DE MENDONÇA

As Estampas Modernas para Tecidos na Década de 1950:
e a Alquimia entre Abstração e o Acaso em Fayga
Ostrower.

Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, na
linha Arte, Imagem e Cultura pelo Instituto de
Artes, da Universidade de Brasília, com
orientação do Prof^o. Dr^o. Marcelo Mari.

Defesa em 18/08/2021

Banca examinadora:

Prof.^o Dr. Marcelo Mari (Orientador) - UNB

Prof.^a Dr.^a Priscila Rossinetti Rufinoni

Prof.^a Dr.^a Tatiana Fernández Méndez

Suplente | Prof.^o Dr. Biagio D'Angelo

DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa à minha avó Palmira Pereira de Lima, a minha Mãe e a todas as mulheres da minha família que são guerreiras e lutadoras como eu. Expando a todas as mulheres que todos os dias lutam para melhorarem e crescerem na vida, pois o corre não é fácil para quem é mulher!

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar a força cósmica que me rege e me fortalece. Minha Mãe, Maria da Conceição Cavalcanti de Mendonça, sem ela eu não teria terminado o Mestrado quando perdi minha Bolsa Capes, em novembro de 2020, em plena pandemia. Aos meus três filhos e cinco netos, sem eles nada sou. A minha filha, Maria Luiza que me inscreveu no vestibular da UFRJ em 2010, fizemos juntas, hoje ela é uma Psicóloga e eu uma Historiadora da Arte, meu sonho. Ao meu Filho Heitor e minha nora Larissa, sem eles esse Mestrado seria uma utopia, pois foi ele quem pagou minha inscrição e passagem para vir para Brasília fazer a seleção. Passei em segundo lugar e agradeço a mim. Foram dias, meses, anos difíceis. Pandemia, ficar longe dos meus pais e irmãos, mas consegui. Ao meu amor e companheiro que nunca me abandonou, passou muitas madrugadas acordado comigo me ajudando. Eu te amo Felipe Sales. Ao meu orientador sempre solícito, Prof^o.Dr^o. Marcelo Mari e ao PPGAV/ UNB. À CAPES pelos meses que tive bolsa e apoio financeiro, pois mudar de cidade e bancar uma pesquisa de humanas num país como o Brasil, não está fácil. Aos amigos da turma de Mestrado 2019.2, somos demais! Nunca vou esquecer vocês. E a amiga e Mestre Prof^a Dr^a Maria Luisa Luz Tavora por todo o apoio e a carinho dedicados a mim. É uma amizade sem fim. E a Noni Ostrower por ter me apoiado nos primeiros passos como pesquisadora.

RESUMO

Mendonça, Vanessa. Universidade de Brasília. A presente pesquisa tem como objeto principal o levantamento e estudo do acervo de estampas para tecidos desenhados por Fayga Ostrower nas décadas de 1950 e 1960. Fayga iniciou esta empreitada em 1951 com sociedade com o também artista Decio Vieira que ficou responsável pela parte administrativa e comercial da sociedade. Em conjunto, os artistas abriram uma loja que funcionou como lugar de expor e comercializar não só os tecidos como também obras de arte de diversos artistas.

O trabalho está dividido em 03 capítulos e seus subitens. No primeiro capítulo, tratamos dos cursos livres que funcionaram naquele momento e que foram importantes na formação da artista como uma artista múltipla e moderna.

No Segundo Capítulo trazemos as influências artísticas, a movelaria, a arquitetura modernista e como todas essas atividades foram tocadas pelas criações abstratas de Fayga Ostrower.

Já no terceiro e último capítulo apresentamos parte do acervo e fazemos uma contextualização sobre os grupos de tecidos que denominamos de sintetizantes, no que tange às formas, uma vez que não são mais figurativos ou os abstratos informais ou líricos.

Nesse estudo, utilizamos o acervo doado à pesquisa pela família de Decio Vieira, na figura da D. Dulce, sua esposa o qual denominamos de acervo D&D.

Palavras-Chave: tecidos; Fayga Ostrower; têxteis; design; modernismo.

ABSTRACT

Mendonça, Vanessa. University of Brasília. The main object of this research is to survey and study the collection of prints for fabrics designed by Fayga Ostrower in the 1950s and 1960s. Fayga started this project in 1951 in partnership with the artist Decio Vieira, who was more responsible for the administrative and commercial company. Both artists opened a store that served as a place to exhibit and sell not only fabrics but also works of art by various artists.

The work is divided into 03 chapters and their sub-items. In the first chapter we deal with the open courses that worked at that time and that were important in the formation of the artist as a multiple and modern artist.

In the Second Chapter we bring artistic influences, furniture, modernist architecture and how all these activities were touched by the abstract creations of Fayga Ostrower.

In the third and last chapter, we present the collection and contextualize the groups of fabrics that we call symbolic or allegorical, as they are no longer figurative and abstracts, are informal or lyrical. In this study, we used the collection donated to the research by Decio Vieira's family, in the figure of Mrs. Dulce, his wife, who we called the D&D collection.

Keywords: fabrics; Fayga Ostrower; textiles; design; modernism.



Fayga Ostrower 1955 | Fonte IFO

“A fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver. Todos os conteúdos expressivos na arte, quer sejam obras figurativas ou abstratas, são conteúdos essencialmente vivenciais e existenciais.”
(OSTROWER, 2013).

SUMÁRIO

1 FAYGA OSTROWER E O CAMPO ARTÍSTICO	13
1.1 O Curso de Desenho, Propaganda e Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas.....	13
1.2 A Escola de Artesanato em São Paulo com Lívio Abramo/ MASP.....	30
1.3 As Artes Aplicadas e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)	33
2 INTERIORES MODERNOS TECIDOS LTDA, A SIMBIOSE ENTRE FAYGA OSTROWER E DECIO VIEIRA	40
2.1 O Olhar de Anna Bella Geiger e suas Impressões	47
2.2 Estampas Modernas e seus usos na Moveleira e Arquitetura Modernas	52
2.3 A Colaboração de Wladimir Murtinho	67
2.4 Os Caminhos dos Tecidos	70
3 OS RITMOS DE FAYGA OSTROWER	80
3.1 As Similitudes na Criação das Estampas de Fayga Ostrower, no Papel como no Tecido.....	84
3.2 Ritmos, Tensões, Cores e Transparências – Alquimia entre Fayga Ostrower e o Acaso.....	90
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
ANEXOS	107

INTRODUÇÃO

Iniciamos esta dissertação, *As Estampas Modernas para Tecidos na Década de 1950 – e a Alquimia entre Abstração e o Acaso em Fayga Ostrower*, com dois acervos. O primeiro pertencia ao Instituto Fayga Ostrower (IFO) e foi doado ao Museu D. João VI, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. O segundo pertencia à família do sócio e amigo de Fayga Ostrower, Decio Vieira. Este acervo nos foi doado em 2019.

Optamos por usar o acervo: Decio Vieira e Dulce Holzmeister (D&D) que está sob nossa guarda para grande parte dos estudos durante o Mestrado, face às dificuldades geradas à pesquisa presencial no referido Instituto pela pandemia de Covid 19, que se estende desde março de 2019.

Há cinco anos estudamos os tecidos de Fayga, tendo coletado uma significativa quantidade de material e dados, entre imagens, periódicos, entre outros. No futuro pretendemos construir um site espécie de um banco de dados da pesquisa, oferecendo elementos para outros pesquisadores interessados sobre o assunto. Uma vez que nesse período coletamos uma significativa quantidade de material e dados, entre imagens, periódicos, cartas, entre outros, que sempre compartilhamos com o IFO.

As estampas são um marco importante na carreira da artista Fayga Ostrower, pois nortearam a passagem dos seus meios de criação da figuração para abstração informal ou lírica, no caso de Fayga a chamada abstração lírica.

Segundo o crítico e poeta Ferreira Gullar, “a gravura, por razões quaisquer, tornou-se o primeiro plano de nossa vida artística e se tornou objeto de discussão”.

Gullar procurou apreender esse momento privilegiado dessa arte nos anos de 1950, principalmente a relação próxima entre o ensino e a

prática artística, ponto que tocava a gravura como a criação e ampliação dos grupos de ensino, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Situamos os anos de 1950 como um período de surto de produção de gravura, estimulado pelos ateliês coletivos, que proporcionaram sua apropriação expressiva nos termos colocados pela arte moderna.

Nesse cenário a gravura informal é constituída por experiências de interesse público para o quadro histórico das realizações desse meio expressivo. A Bienal de 1959 foi chamada de Bienal do Informalismo.

A problematização da atuação de gravadores na arte informal tangencia o dilema vivido por grande parte da crítica que, mesmo acolhendo e apoiando a inserção da gravura na arte moderna como instrumento de criação, permanece presa à valorização da tradição do *métier* a ser mantida.

No século XX, a gravura teve uma etapa de valorização como obra de arte, alargando o conceito de originalidade, atribuídos aos desenhos e as pinturas pelas diferentes instâncias do campo artístico. Assim vai-se desprender da questão da unicidade.

Nos anos de 1950 e 1960, trabalhando a expressão nos limites da experiência individual, deu-se a contribuição dos artistas gravadores no campo da arte informal no Brasil.

O Experimentalismo provocou a reformulação e a ampliação dos meios e fins da gravura, problematizando a tradicional função da matriz e do papel – suporte.

Propõe-se a comunicação a partir do registro do gestual livre do artista, da exploração de possibilidades da cor e da materialidade do meio. Com Fayga Ostrower não foi diferente nem no papel nem como nos tecidos.

Diante das obras abstratas de Ostrower (1958), ano da sua premiação em Veneza, Aníbal Machado, escritor (1894-1964), destacou que se

tratava de um “novo espaço plástico”, definido por Machado, como resultado da procura de outros métodos ou modos de criação.

Walter Zanini, entre outras, crítico de arte (1925 – 2013) analisa as gravuras no campo da gestualidade estruturante da arte informal e revela entendimento da obra como lugar de mobilidade do ser, inserindo-se nos fluxos de sentidos que atravessam essa tendência.

Em texto escrito por Antônio Bento (1843 – 1988), em 1959, como defensor da abstração informal, situando o “novo espaço plástico”, como resultado da procura de outros métodos ou modos de criação.

Outra questão de interesse para a gravura informal tangencia o uso de procedimentos técnicos, conhecidos ou criados pelo artista na estrutura de sua poética. Antônio Pedro, a definia como a “arte do espírito”.

iniciamos a pesquisa sem muitos dados e muitas eram as perguntas. Que acervo era aquele? Por que imprimir tanto no papel como no tecido.? Como essas estampas modernas abriram caminho pelo mundo tanto na decoração como para o vestuário que entraram no processo em 1958? Essas questões nos trouxeram ao mestrado.

Estruturamos a dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo, **Fayga Ostrower e o Campo Artístico**, apresentamos o clima que pairava nas artes com a criação de diversos núcleos de ensino e que afirmavam a necessidade da formação de um artista múltiplo nas suas criações e ações dentro das artes. Trouxemos algumas experiências realizadas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, momento no qual podemos sentir a importância das artes gráficas assim como nossa gravura já nasceu moderna.

No segundo capítulo, **A Interiores Modernos Tecidos Ltda – a simbiose de Fayga Ostrower e Decio Vieira**, apresentamos algumas estampas e tratamos dos tecidos, suas comercializações e criações, assim como da sociedade entre Fayga e Decio Vieira, na

loja Interiores Modernos. Damos destaque à participação de Wladimir Murtinho e todo trânsito que essas estampas fizeram pelo mundo com a sua interferência.

No terceiro capítulo, **Os Ritmos de Fayga Ostrower**, analisamos as obras Ritmos, da artista, identificando, a partir delas, transformações nas suas gravuras assim como também nos tecidos. Comparamos a criação de estampas para gravura e para tecidos. A própria artista afirmava não fazer distinção entre elas e só no momento da impressão decidia qual seria o suporte.

Esta dissertação pretende uma contribuição para a historiografia da arte brasileira, ao conduzir Fayga Ostrower e sua produção têxtil a um lugar de interesse crescente na arte e cultura brasileiras. Fayga foi integrante valiosa no nosso movimento modernista, principalmente nas artes gráficas. Atuou como docente, teórica da arte e intelectual, autora de livros que refletem sobre o papel da arte. Uma artista ímpar que nos deixou um legado valioso, uma extensa produção que ainda demanda estudos.

1 Fayga Ostrower e o Campo Artístico:

1.1 O Curso de Desenho, Propaganda e Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas:

Fayga Ostrower, autodidata, emigrada da Polônia, em 1934, após passar por diversos países na Europa (KRAKOWSKI, 2001). No navio que a trouxe ao exílio, Fayga Ostrower iniciou-se na prática de desenho. Em troca de chocolates criou diversos desenhos da tripulação do navio (Fig1), como constatamos no relato de seu irmão a um periódico:



Fig.1 |1934|Carvão sobre papel |23,0 x 34,0 cm | Fonte: IFO

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

As palavras de seu irmão só nos demonstram como a artista foi autodidata e ligada ao desenho como sua primeira prática artística partindo para ilustração após chegar ao Brasil.

Chegando ao Rio de Janeiro, Fayga Ostrower e sua família, após rápida passagem pelo bairro do Rio Comprido, instalaram-se no município de Nilópolis, na Baixada Fluminense, onde havia uma comunidade judaica de exilados já constituída, inclusive com uma sinagoga.

Fayga era trilingue e começou a trabalhar muito cedo, com seus 14 anos. Deixava sua casa ainda na madrugada onde o azul profundo e transparente do céu a impactou e se revelou em parte das suas futuras criações artísticas. Esse encantamento de Fayga com o azul do céu carioca nos leva a observar como o lírico e o poético faziam parte da sua essência. Até o centro do Rio de Janeiro, de “maria fumaça” somente após duas horas de viagem chegava ao seu destino.

O primeiro emprego na livraria *Will*, que se situava na rua da Alfândega, e tinha patrão alemão. (Braga, 2016). Fayga trabalhou na livraria alemã durante um ano como auxiliar de serviços gerais. Após um ano a menina poliglota e autodidata saiu de auxiliar de serviços gerais à secretária executiva na multinacional General Eletric.

Em 1937, toda família retorna ao Rio Comprido, onde Fayga conhece seu marido e parceiro, Alberto Ostrower, na livraria *Kosmos*, onde passam a frequentar para ler livros e namorar. (Braga,2016).

No ano de 1938, a artista, frequenta o curso de desenho e modelo vivo, na Sociedade de Belas Artes¹. Aos 18 anos, dando vazão ao seu "vício secreto" como gostava de chamar, Fayga, entra para o Liceu de Artes e Ofícios, entretanto, não se demora ali, pois entendia ser o curso extremamente tradicional e não valia os sacrifícios para estar ali. (BRAGA, 1966)

A artista inicia suas experiências pelos desenhos e ilustrações, principalmente no linóleo. Criou em 1944, ilustrações que viriam a ser da edição especial de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1857 - 1913), que foi lançado em 1948. (Fig.2 e 3).

¹ Sociedade de Belas Artes: ficava na rua Araújo Porto Alegre, e tinha como foco o estudo de modelo vivo. In: BRAGA, Rubem. (1913 – 1990), os segredos todos de Djanira & outras crônicas sobre arte e artistas. Org. André Seffrin. Belo Horizonte. Autêntica Editora. 2016.



Fig.2 | Linóleo em preto sobre papel de arroz|15,5 x 11,0 cm |Ilustração de 1944 para o livro "O Cortiço" de Aluísio Azevedo. Rio de Janeiro: Editora Zélio Valverde SA. 1948 | Fonte: IFO.



Fig.3 | Linóleo em preto sobre papel de arroz | 19,2 x 10,8 cm | Ilustração de 1944 para o livro "O Cortiço" de Aluísio Azevedo. Rio de Janeiro: Editora Zélio Valverde SA. 1948 | Fonte: IFO

Fayga Ilustrou diversos livros e periódicos durante as décadas de 1940 e 1950, tais como: Sombra, Rio Magazine, Jornal de Letras, Suplemento Literário de O Jornal etc. Era uma prática recorrente entre os artistas da época que pedia ao artista versátil que atuasse em frentes diferentes e que levassem o componente artístico à indústria gráfica entre outras.

Em 1943, Fayga Ostrower conhece aquele que seria seu mestre na xilogravura anos depois, *Axl Lescoscheck* (1889 – 1975), o gravador fez parte de um grupo de artistas que veio refugiar-se no Rio de Janeiro, assim com Lasar Segall (1889 – 1957), por exemplo, vindo da Lituânia.

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

Fayga Ostrower teve uma preferência pelo pensamento gráfico, entretanto isto não a impediu de experimentar diversos suportes e técnicas na sua vivência nos diversos campos das artes.

Artista plural, Fayga dedicou-se à ilustração, desenho, pintura, gravura em metal, xilogravura, tapeçaria, estampas para tecidos, ourivesaria, cerâmica e projetos de interiores. A artista articula com maestria diversos campos do conhecimento humano em prol da arte, da educação e da vida. Como teórica da arte escreveu diversos livros onde deixou para as futuras gerações valiosos ensinamentos sobre a arte e seus processos criativos. (ALMEIDA, 2006). (Fig. 4, 5, 6).



Fig. 4 | Broche | metal esmaltado | 5.2x4.7 cm | ca. 1955 | Fonte: IFO

Fig.5 | Lagoa | aquarela sobre papel Archés | 56.5x 76.0 cm | 1993 | Fonte: IFO



Fig.6 | Cinzeiro | metal esmaltado | 12.0x10.5 cm | ca. 1955 | fonte: IFO

Uma artista completa e uma mulher cheia de inquietações que se alinhou com os conceitos da pedagogia da Bauhaus de Gropius, que nesse primeiro momento formava artistas que assim como Fayga Ostrower acionava seus aprendizados artísticos em prol da vida e da sociedade. O objetivo era formar artistas que levassem à indústria o

componente artístico. Alinhar a arte com a funcionalidade do objeto. Quando inicia seu uso da arquitetura modernista para suas estampas, Fayga aproxima-se do pensamento francês de Le Corbusier.

Este é um capítulo da historiografia da arte brasileira que precisa de estudos que nos desvendem o campo das artes nessas primeiras décadas do século XX.

Em 1946, a artista abandonou suas atividades laborais “normais” e resolveu dedicar-se somente a “ser artista”, como ela gostava de contar. A decisão veio após o término do curso de Propaganda, Desenho e Artes Gráficas², da Fundação Getúlio Vargas (FGV), no Rio de Janeiro. Dirigido pelo cenógrafo, entre outras atividades, Tomás Santa Rosa (1909 – 1956), o curso teve grande repercussão no cenário artístico do Rio de Janeiro. O curso que acontecia em tempo integral, pelas manhãs e tardes, e teve como professores: Axl Lescoscheck, na xilogravura; Annah Levy³ (1912 – 1984), na história da arte e aspectos das artes gráficas e Carlos Osvald (1882 – 1971), na gravura em metal. (Fig. 7, 8 e 9).

O objetivo do curso era atender a “profissionais em atividade para empresas gráficas particulares e em institutos oficiais ou paraestatais que mantêm serviços nesse ramo de desenho técnico”, como ocorria com alguns dos matriculados, mas não com um Decio Vieira⁴ que mal se iniciava no aprendizado. Objetivava ainda a “dar aos conhecedores do desenho básico o domínio seguro do desenho de propaganda e artes gráficas, especialização que dia a dia se torna mais necessária, em face do avanço da técnica de publicidade”. O curso, em tempo integral, estendeu-se de 29 de junho a 19 de dezembro e chegou a ter 39 alunos inscritos. Fundação Getúlio Vargas.

² Fayga deixa o trabalho e passa a viver só da arte. Grifo da autora.

³ - Grafia do nome da professora e pesquisadora alemã utilizada no folheto de divulgação do curso. Outras grafias Hanna Levy e, posteriormente em NY, Hannah Levy Deinhardt.ana Sanajotti: Por uma identidade Nacional: a arte brasileira por Hanna Levy e Mario Pedrosa. Anais do XXX Colóquio do CBHA, 2009.

⁴ A grafia do nome de Decio Vieira não possui acento agudo.

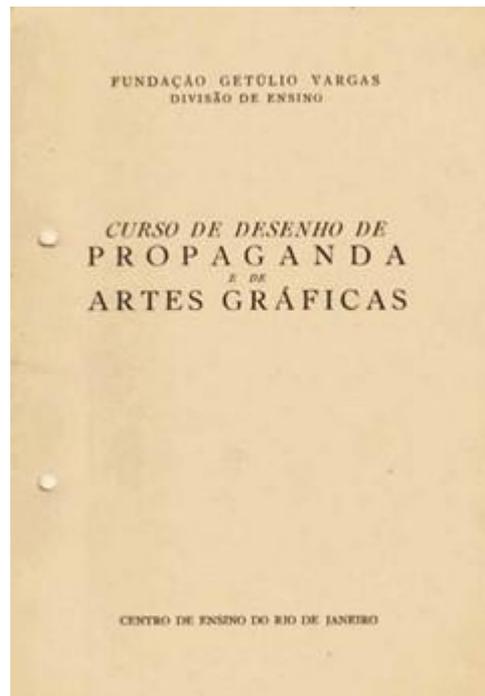


Fig. 7 | Capa do Curso da FGV em 1946 | Fonte: FGV

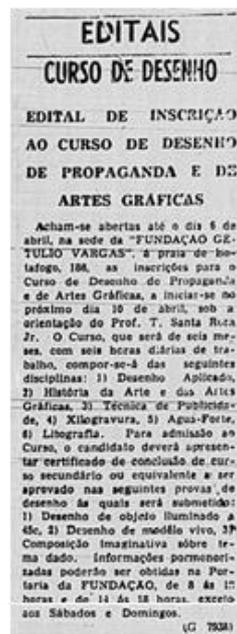


Fig. 8 | Edital de inscrição no curso da FGV publicado no Correio da Manhã em 3 de abril de 1946. Fonte: BCN

Segundo Fontana (2018), Santa Rosa explicou que o curso visava “capacitar os seus alunos à solução dos problemas gráficos, criando uma mentalidade ágil, à altura das solicitações do trabalho”.

Em 1945, a Fundação anunciou o plano de realizar, no ano seguinte, cinco “cursos de desenho”, entre eles o de “desenho de cartazes e artes gráficas”. Todos os cursos de desenho teriam caráter prático, baseados no princípio de se aprender fazendo, e o de artes gráficas deveria promover “a formação do profissional que, com as noções de arte e de psicologia e técnica de propaganda, queira se especializar na execução de cartazes e outras composições gráficas de publicidade, podendo candidatar-se ao serviço nas empresas de artes gráficas; propaganda; imprensa, etc.”. Os outros cursos de desenho planejados para o ano de 1946 eram de desenho básico, de desenho cartográfico e topográfico, de desenho de órgãos de máquinas e ferramentas e de desenho aplicado às ciências naturais, mas o único efetivamente ministrado foi o de artes gráficas. (FONTANA, 2019).

A gravura brasileira estava sendo reativada nesse clima moderno que buscava o artista que atuasse em diversas frentes, principalmente no campo das artes gráficas. Era a busca pela autonomia na criação artística.⁵

Em 1947, Carlos Oswald relatou que “Nunca na vida inteira me ocupei da gravura. [...]. Foi um ano esplêndido para a gravura, o melhor que tive - terei saudades [...]” em seu folheto de divulgação, encontram-se definidos clientela e objetivos do curso: profissionais em atividade em empresas gráficas particulares em institutos oficiais ou paraestatais que mantêm serviços nesse ramo de desenho técnico. Colocava-se a oportunidade também para artistas, estudantes de desenho e pintura.

⁵ Carlos Oswald (1882-1971), artista que implantou o ensino da gravura artística, em 1914, no Liceu de Artes e Ofícios/ RJ foi convidado por Tomás Santa Rosa (1909-1956), então diretor do Estúdio de Desenho Técnico da Fundação, para participar do curso por ele organizado. Carlos Oswald funcionou como "espinha dorsal" dos dois cursos importantes na década de 40, o da Fundação e o do Liceu que estava em sua segunda fase. Entusiasmado com o ressurgimento do interesse pela gravura em metal naquele ano de 1946.

O curso visava dar aos conhecedores do desenho básico, o domínio seguro do desenho de propaganda e artes gráficas, especialização que, dia a dia, se torna mais necessária.

Os periódicos, nos anos 40, ganhavam peso na formulação e estruturação do campo artístico e cultural, refletindo a urgência de um mercado editorial interessado na arte da publicidade e da ilustração.

Estas questões foram importantes na constituição dos grupos Santa Helena e Núcleo Bernardelli, nos anos 30. O curso da Fundação se inseria nesta realidade, aproveitando da presença no Rio de Janeiro, de Axl Leskoscheck (1889- 1975), com larga experiência de ilustração na Europa.

A estrutura do curso foi constituída do Desenho Aplicado voltado para a quatro áreas de atuação: Xilogravura, com Axl Leskoschek; Água-forte com Carlos Oswald; Litografia com Silvio Signorelli e Composição Decorativa com Thomas Santa Rosa, responsável pelo curso de Técnica de Publicidade.

A História da Arte e as Artes aplicadas, novidade na formação do gravador profissional, deve oferecer um panorama geral da arte ocidental, desde a Pré história até a atualidade, incluindo estudo da arte dos grupos ditos “primitivos” e das crianças, conteúdo básico para a compreensão das propostas das questões da arte moderna.

. A orientação de História da Arte foi feita por Annah Levy (1912-1984), historiadora da arte, com formação no Instituto Warburg e cursos na Sorbonne, alemã refugiada da guerra e pesquisadora interessada pela arte brasileira do período colonial”. Atuou no Brasil de 1937 a 1947, com pesquisa respeitável para o então SPHAN (1940-1947). Com sua orientação moderna atuou junto ao Grupo Guignard, em 1943.

No que diz respeito ao Desenho Aplicado, a programação incluía o estudo de conceitos de desenho, forma, linha, arabesco e espaço; a exploração das relações entre natureza, arte e realidade; o estudo da figura humana e da composição complementam os tópicos de estudo.

A ilustração deveria ser abordada em sua história e natureza plural, abrangendo sua aplicação e questões no livro, na revista, na prosa, na poesia e na caricatura. Não podemos deixar de lembrar que muitas vezes o uso final eram os periódicos.

O conhecimento dos modos de impressão, técnicas e instrumental de trabalho complementam a extensa programação proposta pelo curso: horário integral em seis meses. Por esse motivo Fayga largou seu trabalho, mas na intenção de voltar após os 6 meses de curso, entretanto não conseguiu e passou a viver somente para a arte.

Axel Leskoschek fazia parte de grupo de refugiados no período da guerra que, como Annah Levy, atuaram no campo cultural e artístico, contribuindo fortemente para o processo de estabilização de nossa arte moderna. Destacam-se nesse processo, os artistas Emeric Marcier, Arpad Zenes e Maria Helena Vieira da Silva.

“Estes europeus estabeleceram-se no bairro de Santa Teresa, dividindo-se entre o Hotel Internacional e a Pensão Mauá.” O ateliê de Maria Helena Vieira, por exemplo, tornou-se ponto de encontro constante entre intelectuais e artistas do Rio de Janeiro. Leskoschek possuía um estilo próprio de ensino questão valorizada por sua aluna Fayga Ostrower (1920-2001), em depoimento Fayga destacou:

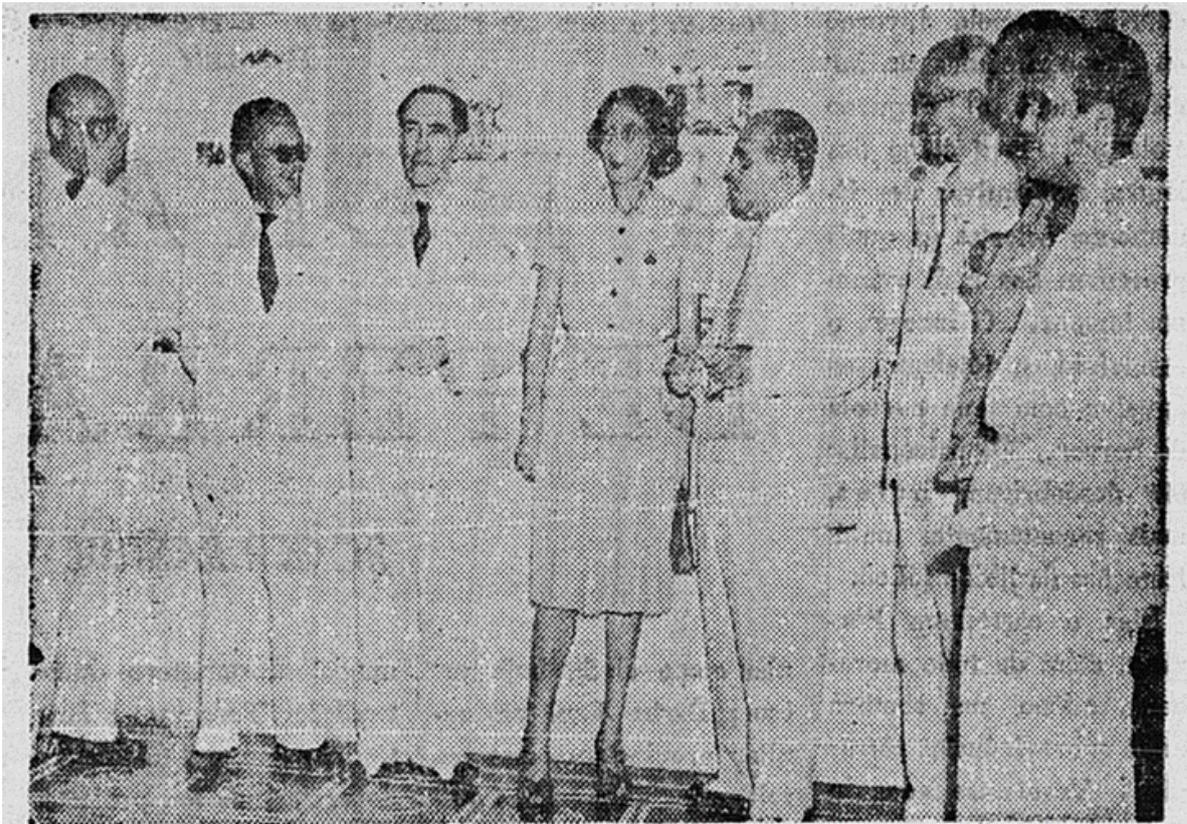
“Como professor, levava os alunos a participarem da crítica de seu próprio trabalho. Esta é das melhores coisas que pode haver no ensino. Sua metodologia era simples e eficaz: dava informações técnicas, ao mesmo tempo em que incentivava o jovem a compreender e avaliar aquilo que estava fazendo”. (FAYGA, 1992)

O caminho escolhido, a arte, foi sem volta. “Assim que terminei o curso, resolvi que nunca mais em minha vida poria os pés em um escritório. Nada daquele mundo me interessava. Queria ser artista” (SAMPAIO, 2001, p.163).

Santa Rosa, articulador do curso de artes gráficas da Fundação Getúlio Vargas (FGV) logo tornou-se mentor e admirador das criações de Fayga e se referiu à fase figurativa da artista:

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

Ao final do curso foi feita uma exposição, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), onde os alunos expuseram suas obras. A exposição teve uma excelente aceitação, mas infelizmente, ainda assim o curso não teve outras edições nos anos seguintes. (Fig. 9).



"EXPOSIÇÃO DE DESENHO E DE ARTES GRÁFICAS" — Tem alcançado o mais vivo interesse a exposição dos trabalhos dos alunos do "Curso de Desenho e de Artes Gráficas", da Fundação Getúlio Vargas e cuja inauguração se fez quarta-feira última com a presença de figuras mais representativas do nosso mundo cultural, artístico e social. Esse Curso, cujos excelentes resultados se traduzem nessa primeira exposição é dirigido, superiormente, pelo professor Tomas Santa Rosa Jr., com a colaboração dos professores Carlos Oswald, Hannah Levy e Axel de Leskoschek. A exposição permanecerá aberta, à Praia de Botafogo, 186, das 14 às 22 horas, até o dia 20 do corrente. No flagrante acima, tomado no ato da inauguração, vemos os srs. Lucio Rangel, diretor de "Sombra", Consul Roberto Assunção, pintor Raul Pedrosa, Prof. Santa Rosa, professora Hannah Levy, prof. Otto Maria Carpeaux, dr. Simeão Leal, diretor do Serviço de Documentação do Ministério da Educação

Fig. 9 | Exposição de Desenho e de Artes Gráficas | 1947 | Fonte; FGV

Nos anos de 1940, não havia um mercado de arte consolidado no Brasil. Os Museus começaram a ser criados. As exposições de arte aconteciam principalmente em pequenas galerias e lojas de móveis para decoração que funcionavam como salões de arte e espaços expositivos.

A sociedade brasileira vinha passando por transformações desde o fim do século XIX, início do século XX. As comercializações das obras eram feitas diretamente pelos artistas em seus *ateliês* e exposições. Poucos eram os que tinham a presença do *marchand*, que iniciava sua atuação junto ao mercado de arte e intermediava as transações comerciais que envolviam as obras de arte em geral. (AMARAL, 2003). Sobre esta época Fayga relembra:

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

Industrialização, guerras, e expansão da vida nas cidades em detrimento do campo. Lutas de classe, fomentadas pelos ideais socialistas em expansão global.

A arte não ficou apartada dessas transformações e, por diversas vezes, a arte foi o meio de propagação de ideais políticos e sociais. Nesse quesito a gravura foi utilizada como meio de expressão. Fosse pela facilidade na portabilidade ou pela capacidade de reprodutibilidade elevada, a gravura era vista como um meio que se aproximava dos ideais socialistas. Essa agenda política e social vinha sendo moldada desde os anos de 1930.

Os ideais socialistas e comunistas ganhavam cada vez mais espaço no meio artístico, não só no Brasil, mas igualmente no exterior, e vinham conquistando artistas e intelectuais. Muitos dos artistas de

vanguarda foram também comunistas, como Oswald de Andrade (1890 -1954), Picasso (1881-1973), Diego Rivera (1886-1957), entre outros. No Brasil, os Clubes de Gravura foram pioneiros na aplicação das xilogravuras para a panfletagem política. Contudo, essas ações eram restritas, e aconteciam somente entre os membros dos clubes de gravura ativos no Brasil. Fayga Ostrower foi sensível no que tange a questões sociais, mas com uma forma particular, sua arte não foi panfletária, mas deu aula de artes a operários de uma gráfica durante dez (10) anos, por exemplo.⁶

A gravura era vista nesse momento como “arte menor” (AMARAL, 1963). Não era aclamada pelos articulistas da época e tinha pouco valor mercadológico. Comum eram as trocas de gravuras entre artistas e o meio intelectual sem que houvesse uma monetização por isso.

Segundo Fayga, viver da arte nunca foi fácil, as tintas e materiais eram todos importados e demoravam meses para chegar ao Brasil.

A historiadora, Aracy do Amaral (2003), esclarece a importância da gravura, no Brasil, fundamentando-se na experiência mexicana. Divergindo somente no que tange à circulação que foi ampla e irrestrita, no México, enquanto no Brasil foi limitada aos membros dos Clubes de Gravuras⁷.

Como exemplo dessa gravura mexicana a que Aracy do Amaral refere-se, trazemos o pioneiro, *José Guadalupe Posada* (1852 –

⁶ Durante dez anos Fayga ministrou aulas de desenho, composição e história da arte aos operários de uma gráfica. Ver mais no livro *Universos da Arte*, escrito pela artista como um relato dessa experiência.

⁷ As décadas de 1930 e 1940 são marcadas, no contexto da arte brasileira, pela emergência das temáticas de cunho social. Isso se manifesta em particular entre os gravadores – e muito particularmente na técnica da xilogravura –, que se reúnem em “clubes” e atuam no sentido de representar trabalhadores em suas mais variadas funções. Influenciada pelo gravurista Axl Leskoschek, a paulista ficou conhecida por uma produção orientada pela denúncia da condição precária das camadas mais pobres da sociedade brasileira, evidente em obras como *Retirantes* (1948-1956), que registra o impacto do êxodo nordestino em direção ao sul do país e *Favela* (1948-1956), que apresenta, em tom melancólico, a simplicidade e dificuldade do cotidiano dessas comunidades.

1913), gravurista que revolucionou a imprensa mexicana através das suas *Calaveras*, que traziam uma crítica à sociedade mexicana. Uma crítica social construída de maneira irônica contra o governo de Porfírio Díaz, resgatando sentimentos nacionais da tradição mexicana que estavam adormecidos naquele momento.⁸ (Fig. 10,11)

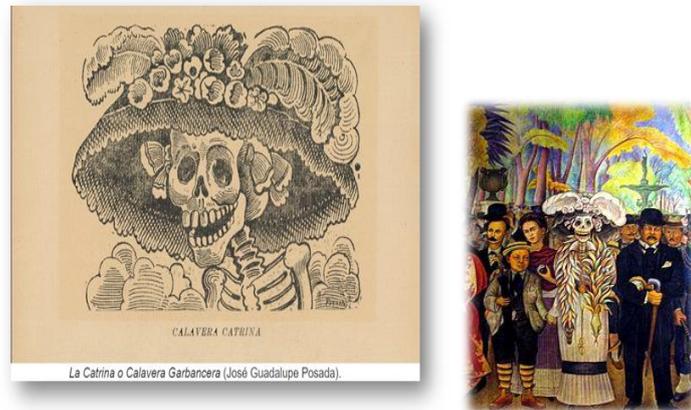


Fig. 10 | Calavera Catrina | |rebatizada por Diego Rivera | México | Fonte: Internet

Fig. 11 | Detalhe do mural de Diego Rivera | 1947 | México | fonte: internet

A gravadora *Käthe Kollwitz* (1867 – 1945) constituiu fonte de inspiração no nosso meio artístico com seus traços expressionistas e tão ligados aos sofrimentos humanos. Fayga Ostrower não se

⁸ Chamada de La Calavera Garbancera, originalmente, é uma gravura, em metal, criada pelo, José Guadalupe Posada, famoso por apresentar em suas criações cenas de costumes, folclóricas e críticas sociopolíticas. A história de La Catrina (1910), inicia-se nos governos de Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada e Porfirio Díaz. Nesse período, começaram a popularizar-se textos escritos por intelectuais mexicanos que criticavam tanto a situação do país quanto a das classes privilegiadas. Os textos redigidos de maneira irônica e acompanhados de gravuras de crânios e esqueletos começaram a ser reproduzidos em jornais chamados de combate. As caveiras eram apresentadas usando roupas de gala, tomando pulque, montadas a cavalos, em festas da alta sociedade ou de um bairro. O objetivo era denunciar a miséria e a hipocrisia da sociedade mexicana. A palavra "catrín" definia um homem elegante e bem-vestido, acompanhado de alguma dama com as mesmas características. Este estilo foi uma imagem clássica da aristocracia do fim do século XIX e início do século XX, no México. Garbancera é a palavra pela qual se conheciam as pessoas que vendiam garbanza, que tendo sangue indígena pretendiam parecer europeus e renegavam sua própria raça, herança e cultura. Fruto de uma transculturação que aconteceu não só no México, mas em toda a América Latina enquanto colônias exploradas pelos europeus. Por tudo isso, Diego Rivera, muralista mexicano, transformou a Calavera Garbancera, de Posada, em La Catrina, em 1947.

esquivou dessa influência e nos relata como foi importante a estética de *Kollwitz*, fig. 12, em sua obra nos primeiros anos. Diz Fayga:



Fig. 12 | As Mães (Die Mütter) | Käthe Kollwitz | 1923 | fonte: MOMA

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

O expressionismo das obras de Fayga, significava não somente uma forte tendência, mas uma atitude. Esta forma de sentir e de se colocar na arte tornara-se bastante eficaz, sobretudo em momentos de maior comoção social, como nas Guerras Mundiais, ou na Revolução Russa. Principalmente para artistas cujas motivações não se firmavam apenas em questões puramente estéticas, mas por aspectos sociais e humanos, principalmente. “O Expressionismo era a linguagem daqueles tempos.” (GEIGER.2006)

O final da década de 1940 e início da de 1950, foi marcado pela transformação dos processos criativos de Fayga Ostrower. Anteriormente voltada ao realismo social, figurativo, e expressivo,

com uma paleta composta de pretos e brancos (fig. 13), a artista foi se voltando para as formas abstratas informais com uma tendência lírica. Os sentimentos estavam presentes na abstração que Fayga gostava de chamar de Lírica.



Fig.13 | Mulher com Criança | Fayga Ostrower | água tinta em preto sobre papel | 23.7X 19.5 | 1947 | fonte: IFO

Após seu contato com a obra de Cézanne (1839 – 1906), através do livro *Cézanne's Compositions*, de Erle Loran, Fayga identificou novas formas de tratamento do espaço e do uso da cor. Essas descobertas fizeram uma revolução no seu trabalho como artista. (fig.14).

Fayga dizia ter aprendido com Cézanne que a linguagem não é somente o fato de ser reproduzir o semblante de um objeto, mas o traço em si, tem uma qualidade expressiva, e essa qualidade tem a ver com a linguagem visual. Ela chamava de expressividade das formas. Foi com Cézanne que a artista compreendeu o que é o espaço na arte. Como ela dizia, não se tornou cubista, mas desejou, aos poucos, acentuar o controle expressivo nos seus trabalhos. “O criativo precisa da sensibilidade, e a sensibilidade precisa da objetividade.” (OSTROWER, 1988) Fayga relata:

Qualquer expressão contém o elemento estético e ético, como a própria vida. Os artistas que praticavam o Cubismo, tinham uma visão de espaço que queriam formular e articular. Eu mesma não me tornei cubista. Mas fui aos poucos querendo

o controle expressivo do meu trabalho. Esse processo foi lento e levei uns quatro anos desde a primeira tentativa de abstração. (OSTROWER, 1988).



Fig. 14 | Paisagem | aquarela sobre papel | 24.5x 31.5cm | 1947 | fonte: IFO

Após a exposição do Ministério da Educação e Saúde (MEC), em 1951, o nome de Fayga passa a ter destaque na gravura, principalmente. Em 1954, completa-se o processo de deixar a figuração e criar sobre as bases da abstração que ela chamava de “*abstração expressionista*”, *mas atualmente tratada de abstração informal ou lírica*”.

Qualquer expressão contém o elemento estético e ético, como a própria vida. Os artistas que praticam o Cubismo, tinham uma visão de espaço que queriam formular e articular. Eu mesma não me tornei cubista. Mas fui aos poucos querendo o controle expressivo do meu trabalho. Esse processo foi lento e levei uns quatro anos desde as primeiras tentativas de abstração. (OSTROWER,1988).

Mesmo respeitando a obra de *Käthe Kollwitz*, que admirou por toda a vida, Fayga declarou que, quanto mais estudava as questões de percepção, de estrutura, mais se colocavam em primeiro plano os problemas específicos da arte. A teoria sem a prática não a interessava.

Em 1955, Fayga ganha a bolsa *Fulbright*⁹ e teve a oportunidade de ter contato direto com as grandes obras dos mestres das artes visuais, assim como convivência profícua com os meios de criação artística nos EUA que, naquele momento, estava voltado principalmente para o expressionismo abstrato.

Essa experiência repercutiu na sua criação e abriu um outro campo para sua arte, inclusive nas estampas para tecidos que eram produzidas e comercializadas desde 1951, em sociedade com o amigo e artista Decio Vieira.

[...] os museus daqui são mesmo fabulosos, tanto no sentido das coleções que possuem, como nas atividades artísticas exercidas, e principalmente nas cidades menores são, como você diz, lugares de pesquisa. [...] (FAYGA, 1955)

⁹ Apesar de muitos colocarem como 01 ano de permanência de Fayga nos EUA, na verdade a artista passou 6 meses no país. Grifo da autora.

1.2 A Escola de Artesanato em São Paulo com Lívio Abramo/ MASP:

Entre os anos 1950-1960, houve a ampliação da produção de gravuras artísticas e diversificação de seu ensino e circulação. No Rio de Janeiro, o papel dos cursos e de vários ateliês de formação foram importantes para a ativação e consolidação deste meio expressivo.

Em São Paulo, Poty Lazzarotto (1950) e Renina Katz (1952/55) ministraram gravura, na Escola Livre de Artes Plásticas, no Museu de Arte de São Paulo (MASP/SP).

Lívio Abramo participou da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) (1953-59), fundando após sua saída da Escola juntamente com Maria Bonomi e José Luis Chaves, em 1960, o Estúdio Gravura.

Darel Valença e Marcelo Grassmann eram os instrutores na Oficina de Gravura, em 1961, na Escola de Arte da FAAP. Juntamente a esta formação, as ações de Moacyr Rocha, em 1966, na Escola de Belas Artes de São Paulo e as oficinas do Liceu de Artes e Ofícios. Essa profusão de núcleos de ensino no Rio e em São Paulo foram a base para a ativação da gravura naquele momento.

A ação dos pioneiros deste ensino no Rio de Janeiro se repete em São Paulo pelas mãos de seus alunos. Poty Lazzarotto e Renina Katz, ex-alunos de Carlos Oswald no Liceu do Rio de Janeiro. Renina Katz também aprendiz da xilogravura com Axl Leskoscheck, no curso da Fundação Getúlio Vargas (1946).

Ambos, ex-alunos de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, ele em 1942 e ela, entre 1947-1950. Maria Bonomi, participante do curso inaugural (1959) de Johny Friedlaender e seus assistentes Edith Behring e Rossini Perez, no Ateliê do MAM, em 1959. (TÁVORA, 2012.)

Foram alunos de Lívio Abramo, no Rio de Janeiro entre 1948 e 1950. Yllen Kerr no curso de especialização oferecido por Goeldi na ENBA.

Darel Valença, ao comandar o ateliê da FAAP (1961), dominava a gravura em metal, premiada em 1953 com Viagem ao País (SNAM), vivenciada, em 1946, com Henrique Oswald (1918-1965), filho de Carlos Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

Orientou o ensino de gravura em metal na Escolinha de Arte do Brasil (1951). Introduzida, em 1957, o ensino livre da litografia artística na ENBA, usando o espaço da sala do Diretório Acadêmico. Aprendeu com litogravadores profissionais de gráficas antigas.

Marcelo Grassmann aprendeu gravura no Liceu carioca com Henrique Oswald e xilogravura com Poty Lazzarotto. Moacyr Rocha, ex-aluno de Lívio Abramo e de Maria Bonomi, ensinou gravura na Escola de Belas Artes de São Paulo, em 1966. Mário Gruber, aluno de Poty Lazzarotto no MASP, em 1953, ensinou gravura em metal na FAAP, entre 1961-1964.

Em entrevista a Leonor Amarante,

Renina Katz reforçou as aproximações aqui descritas entre artistas, ao afirmar seu contato com Maria Bonomi: [...] uma vez demos um curso juntas. Ela dizia uma coisa e eu outra, e nós chegamos ao mesmo lugar. Os alunos ficaram surpresos, não entendiam como era possível. Quer dizer, nas coisas fundamentais, a gente está inteiramente de acordo; agora, o modo como chegar lá, cada uma tinha o seu. (KATZ, 1997, p. 15)

A Escola do Artesanato tinha o objetivo de qualificar os artistas para a concepção de novas formas de atuação desses artistas que fossem capazes de fazer uma junção de interesses da indústria nascente, no Brasil, nos anos 1950. Com este projeto de educação, colocamos em prática a proposta de Walter Gropius, criador da Bauhaus, e sua pedagogia.

Nossa ambição consistia em arrancar o artista criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho, assim como relaxar e humanizar, ao mesmo tempo, a atitude rígida, quase exclusivamente material, do homem de negócios. (GROPIUS, 1972, p.32)

A presença de Lívio Abramo na Escola de Artesanato, interessada que a criação artística informasse com “qualidade sensível” o uso das formas industriais, favorece a compreensão do que Gaston Bachelard destaca sobre o gravador. Para o autor, “o artista gravador [...] é um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário.” (BACHELARD, 1986, p.52) Sua definição permite-nos compreender a integração moderna proposta entre o artesão e o artista, ao afirmar:

“Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação do ofício do gravador [...] pois a imagem visual é associada a uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o seu ativo. Toda mão é consciência de ação.” (BACHELARD, 1986, p.53)

Percebemos assim que esse transitar de técnicas, obras, e estudos aplicados pelos núcleos de ensino entre as duas cidades foi de suma importância para que a gravura participasse dos eventos e premiações da época, aumentando assim o valor das obras gráficas. Nesse momento a criação das estampas para tecidos estava sendo feita não só por Fayga Ostrower, mas por diversos outros artistas da época como: Lívio Abramo (Fig.15), Renina Katz, Manabu Mabe.



Fig15 | Vestido Coleção MASP/ Rhodia de Lívio Abramo|1962| Fonte: MASP

A estamparia era uma das cadeiras dos núcleos de ensino e no caso de São Paulo houve uma parceria de comercialização dessas estampas em lojas como a Sears.

1.3 As Artes Aplicadas e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA):

As artes aplicadas e decorativas eram vistas como de menor importância no campo das artes. Foi nesse panorama que aconteceu a conferência com todo corpo docente da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde os docentes falariam de suas disciplinas respondendo a três questões, “O que é?”, “Por que deve ser ensinada?” e “Como seria ensinada?”.

Prof. Quirino Campofiorito foi responsável por falar aos colegas sobre a disciplina Artes Aplicadas ou Decorativas. No início, assim define a disciplina:

Denominando-se ARTE DECORATIVA, a cátedra que nos cabe exercer na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, endereça-se realmente ao ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA, como aliás futuramente deverá chamar-se. O ensino da COMPOSIÇÃO DECORATIVA, implica no tratamento, embora de maneira empírica, de todos os ofícios referentes às artes decorativas.

Não seria possível ensinar esta matéria sem ligá-la à prática das seguintes especializações conhecidas como: vitral, tapeçaria, mosaico, cenografia, cerâmica, artes gráficas (incluindo a estampagem de tecidos) mobiliário, vidro, decoração de interiores etc. “Teremos que incluir também a pintura e a escultura murais ou diretamente destinadas à ornamentação, isto é, incorporadas a conjunto arquitetônico”. (CAMPOFIORITO, 1959).

Segundo Campofiorito, múltiplas são as técnicas e o emprego dos mais variados materiais. A indústria moderna oferece sempre novas oportunidades a conhecer, para que delas se possa tirar o melhor partido artístico possível. Cada técnica, de acordo com o material ou materiais que emprega, necessita de um partido formal conveniente,

sem o que não atingirá uma total expressão artística nem tampouco superará o simples ofício para se tornar criação artística.

Como exemplo, o cartão de um vitral não se ajusta ao mosaico. Este tem recursos de expressão diferentes do vitral, uma vez que os materiais em uso são totalmente diferentes.

O vitral, diferentemente, vale-se da luz que interfere pela transparência. Duas técnicas servindo a dois materiais diferentes e colhendo efeitos totalmente diferentes. Em uma, as partículas das pedras ou dos "*smaltos*" construindo a forma; em outra, a matéria que vai deixar passar a luz.

Campofiorito acreditava que na contramão do que se imaginava após o século XIX, estabeleceu-se uma hierarquia para as artes. As possibilidades tornaram-se tão diversas como em qualquer outro campo artístico. A Composição Decorativa assumia máxima importância, principalmente para indústria que aumentava sua participação no mercado brasileiro.

Chegou-se a pensar em certo tempo que os gregos e os romanos eram os inventores do que se compreendia por estilos decorativos, já que a partir do Renascimento se assiste uma readaptação constante de todos os elementos decorativos conhecidos apenas no mundo greco-romano. (CAMPOFIORITO,1959).

Uma das questões era: como obter essa independência dos moldes convencionais e dar à arte decorativa uma posição ativa no presente? Isto poderia ser feito, cortando de vez a prática esterilizante que constitui o aprendizado convencional dos velhos elementos dados por clássicos, como os únicos realmente belos, racionalmente estéticos. Ou seja, deixando de lado o mito do Bom, Belo e Verdadeiro.

Aprender, sim, a lição que todos os tempos e todos os povos nos dão, sobretudo nos períodos arcaicos ou "primitivos". É sempre possível criar quando se pode seguir aquelas forças imponderáveis do sentimento e aquelas leis imutáveis que não pertencem

particularmente a este ou aquele estilo, que não são privilégios desta ou daquela civilização. É um patrimônio humano.

A Composição Decorativa é matéria, pois possui finalidade e limites próprios. Para que o estudo da composição, endereçada aos objetos ornamentais, tenha o seu proveito prático, é possível ao professor chegar às especializações, como o vitral, mosaico, tapeçaria, artes gráficas etc., sem responsabilizar-se além de uma necessária orientação que possa melhor ajustar a devida compreensão do sentido formal que a composição deve conter para não se tornar inadequada em relação à sua funcionalidade.

Razão por que o professor de Composição Decorativa deveria ser muito bem-informado sobre todos os detalhes e usos ligados às artes decorativas, de modo a sempre poder corresponder à curiosidade do aluno.

Segundo Campofiorito (1959), “Está deste modo explicado em que consiste a matéria que no currículo da Escola Nacional de Belas Artes, tem o nome de ARTE DECORATIVA, e devia ser COMPOSIÇÃO DECORATIVA.”

Não seria possível, hoje em dia, faltar a Composição Decorativa no currículo de uma Escola de Artes Plásticas. E não só a Composição Decorativa, mas também toda esta complementação de um ensinamento das artes decorativas que felizmente já aparece com peso considerável na Escola Nacional de Belas Artes. (CAMPOFIORITO,1959.)

Tirava-se a umas a fortuna de criar, e dava-se tudo às quatro preferidas. As Escolas de Belas Artes envergonhavam-se de ensinar o que não pudesse dar ao artista o grande poder de criar. Por isto as artes decorativas decaíram. E decaíram conseqüentemente, pouco a pouco, todas as outras, as ditas maiores. (CAMPOFIORITO, 1959.)

Nas palavras do professor, o sentido decorativo está na origem de “toda a manifestação plástica”. Foi pela forma de decoração, mesmo que fosse funcional, começaram todas as artes plásticas.” Só quando assim se apresentaram os desejos com relação aos objetos e à

habitação, o homem começou a fazer arte visual". (CAMPOFIORITO, 1959)

A cadeira de Composição Decorativa foi criada na reforma de 1931, com o nome de Artes Aplicadas, Tecnologia, Composição Decorativa. Somente em 1933 teve sua denominação mudada para Composição Decorativa.

Seu objetivo principal era ensinar os fundamentos das artes decorativas, estimular o sentido criativo "sem o qual o mister artístico não passa de um modesto ofício"; preparar convenientemente o estudante para a vida artística moderna, onde a criação decorativa melhor se situa na convivência das demais artes, sobretudo a arquitetura, perfazendo um todo harmônico.

A arte decorativa concorreu de maneira convincente para uma compreensão exata, e a aceitação sincera da abstração artística. Razão por que tanto a pintura como a escultura moderna receberam sua influência.

Tem mais significação para um pintor moderno o que ele percebe e aprende num mosaico de Ravenna, num vitral gótico, ou numa tapeçaria oriental, que tudo aquilo que até o século XIX era decorrência de uma tela Renascentista. Para um escultor moderno, serão os exemplos arcaicos, os modelos etruscos a escultura pré-colombiana das Américas que os baixos relevos assírios e egípcios, vão tomar o lugar antes ocupado pela escultura helenística ou o naturalismo barroco. (CAMPOFIORITO, 1959.)

O arquiteto com novas técnicas e novos materiais de construção se afastou das formas convencionais e ergueu audaciosas formas, criando espaços e novo ambiente para o homem. Não é difícil acreditar que as artes decorativas retomam, no mundo moderno, uma imponência como outrora teve.

Entregues ao artesanato, foram relegadas ao desprezo, embora hoje constatemos a validade sentimental que existe numa peça de arte popular enquanto isso escapa a muita arte erudita.

A nossa civilização industrial que, a princípio, perdeu para o artesanato, começou a exigir a contribuição artística em todo o seu potencial. O homem moderno vivia rodeado de objetos que a indústria lhe fornecia.

À arte decorativa compete suprir a indústria nesse desejo de corresponder à exigência estética do consumidor.

Não nos afastamos inteiramente dos velhos métodos. Apenas aproveitá-los na medida em que os reconhecemos úteis ainda, e não impeçam as novas conquistas de compreensão artística, naquilo em que como compreensão devemos entender um novo gosto, fenômeno resultante de tudo o que a vida moderna oferece ao homem para a sua comodidade e vai naturalmente afetar os seus sentimentos estéticos. (CAMPOFIORITO,1959.)

O Prof. Temístocles Cavalcanti colocou:

Será que todo esse sistema econômico, social e político, que chamamos de a nossa civilização ou de civilização ocidental, vai sobreviver à grande evolução tecnológica em pleno movimento?

Será que os princípios econômicos que conhecemos poderão sobreviver a essa revolução, ou o mundo vai impor-nos novas formas de consciência com reflexos inevitáveis da vida econômica?

O ilustre jurista falou visando a sua seara, mas podemos fazer com a devida adaptação, semelhantes indagações, e fica ria-nos o dever de dar-lhes respostas adequadas.

A grande experiência que não podemos deixar de citar, e que foi realizada no nosso século XX e dá diretrizes de absoluta importância para as artes decorativas, é a escola conhecida por *Bauhaus*.¹⁰

Grandes nomes das artes plásticas ligaram-se ao ensino da *Bauhaus*, como *Kandinsky, Klee, Moholy Nagy, Schlemmer, Feininger, Itten e Muche*. Suas obras traçam para o professor de arte decorativa, apesar dos outros interesses de ordem estética que possam suscitar, um caminho largo e reto para as mais sérias cogitações estético-ornamentais, *Ludwig Grote* disse sobre este grupo de artistas, "foi o sentimento de responsabilidade e a controvérsia séria e profunda sobre os elementos e a essência da arte", que os uniu.

Gropius quando diz que:

Os artistas da *Bauhaus* souberam levar em consideração a evolução da técnica e das ciências, de tão decisiva influência nas atuais correntes do pensamento e procuraram uma nova e viva identidade, com todas as demais manifestações do espírito humano em nossa época. Desejaram romper com as visões artísticas da criação isolada que levaram à arte dos "salões".

¹⁰Nome que conserva na língua do país em que foi fundada e cuja tradução poderá ser "Casa Construída". Palavra composta de duas outras, que o dicionário traduz assim: *BAU* - Construção, fábrica, arquitetura, edifício e organização; *HAUS* – casa. Fundada em 1919 (*Weimar, Alemanha*) a *BAUHAUS* jamais deixou de orientar o melhor ensino da decoração e lhe indicar os aspectos da vida moderna. Desaparecida depois dos tristes acontecimentos que todos conhecem, a partir de 1933 na Alemanha, o seu exemplo vai frutificando. Os trechos seguintes, da autoria do arquiteto *Walter Gropius*, fundador da escola *BAUHAUS*, podem servir como uma base do que serve ao ensino atual das artes figurativas (ou plásticas) em geral e particularmente a decoração. "Tive o desejo de substituir a academia e a escola de arte aplicada por um instituto que partia da forma artística como ponto de um todo no qual a pintura e a escultura não vivessem separadas da arquitetura nem da forma do objeto"; "A configuração de todo o ambiente que cerca o homem"; "O método de educação criadora". As citações tiradas de alguns textos do famoso arquiteto, dão-nos bem a ideia de como se deve tomar rumo diferente no ensino da arte decorativa. Embora a *BAUHAUS* tenha terminado por se firmar mais como uma escola de arquitetura, e assim contribuiu essencialmente para a nova arquitetura, é flagrante o estímulo decisivo às novas formas que vão definir uma diretriz para a decoração e os objetos que se ligam aos amplos setores da indústria em geral e da construção, A partir de 1923, aquele instituto de arte desenvolve programas exatos com relação à — "construção de moradias de estilo moderno" (*Gropius*). *Hannes Meyer* (a partir de 1928) e *Swing Mies van der Rohe* (a partir de 1930) tomam a direção da Escola, porém o seu programa não esmorece, até que a loucura política que passou a exercer o poder na Alemanha, em 1933, encontrar pretextos para fechá-la.

Tirar as diferentes artes do isolamento em que as relegaram no século XIX, com sua especialização, suas academias, sua separação entre artes e ofícios, deixando estes últimos nas mãos da indústria e do comércio.

A arte nunca foi uma cópia da natureza, pois nunca teria tido força suficiente para evocar a emoção humana. A beleza vivente da natureza não se pode copiar, só se pode expressar. (GROPIOS)

As atividades e trocas dos núcleos de ensino tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo foram imprescindíveis para as mudanças que ocorreram tanto no campo das artes gráficas, quanto no campo das artes de uma maneira geral. Esse processo foi fundamental para as transformações da indústria e da sociedade e dos estudos relativos à indústria têxtil nacional, embrionária naquela época.

2. Interiores Modernos Tecidos Ltda. – a simbiose entre arte de Fayga Ostrower e de Decio Vieira

A Interiores Modernos Tecidos Ltda. Inaugurada em 24 de maio de 1957, na rua Djalma Ulrich, 346, em Copacabana, Rio de Janeiro, foi a loja de Fayga e Decio que comercializou as estampas criadas pelos dois artistas. Entretanto, as estampas já eram comercializadas antes mesmo da criação da loja, não só no ateliê de Fayga Ostrower assim como por vários países, através da do Itamaraty, em parceria e amizade que esta mantinha com o embaixador Wladimir Murtinho e Tuni Murtinho, sua esposa, que residiam em Berne, na Suíça. (Fig. 16, 17).

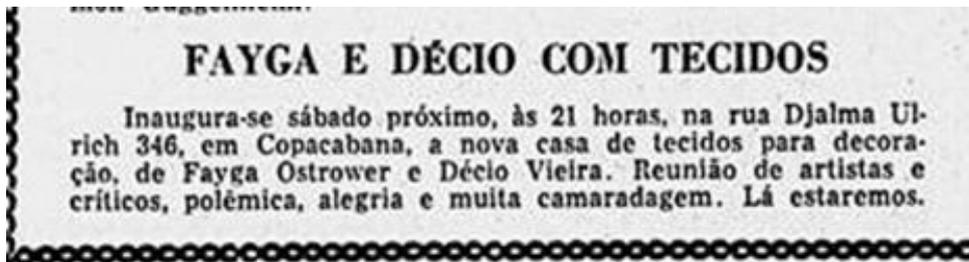


Figura 16 | Fragmento do Jornal da Manhã | 1957 | fonte: Hemeroteca Digital



Fig. 17 | Cartão Interiores Modernos| 1957 | acervo D&D| fonte: autora

Nas artes visuais, segundo Amaral, iniciar o trabalho de artista gráfico, principalmente, com obras figurativas, de temática realista social, foi comum nas produções modernistas.

Na literatura, isso também aconteceu: a pobreza, os retirantes, a guerra e seus martírios, a degradação do ser humano tornaram-se temáticas recorrentes nas obras. Tempos de muita turbulência política e social, não só no Brasil, como no mundo (FABRIS, 2010).

Quanto à Fayga, a representação da miséria humana já não satisfazia a sua criação e a sensibilidade que a acompanhou. Para ela, tratava-se de “estetizar a pobreza” (OSTROWER, 1993) conforme relata:

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

Fayga Ostrower, denominou de “beleza essencial” (OSTROWER, 2013) sua procura incessante e essa busca a levou aos caminhos da abstração. O processo de Fayga de abandono da figuração, acontece simultaneamente à polêmica que dominava a cena artística nacional, entre o realismo social e os abstracionismos nas artes.

A partir de 1948, com a politização do meio artístico em decorrência da abertura política propiciada pela redemocratização do país, após a queda do governo de Getúlio Vargas, contribui para o acalorado debate.

Duas mostras de 1948, "Duas exposições capitais" (PEDROSA, 1975), Calder (1898-1976) e Max Bill (1908-1994), mostraram aos artistas nacionais que Paris não era mais o centro das artes, como havia sido anteriormente.

Nesse momento, de turbulento debate sobre a arte figurativa e a arte abstrata, Fayga iniciou suas incursões no mundo dos têxteis (1951). “Ao fazer estamparia, queria aplicar os conhecimentos da linha da

gravura aos tecidos de arte ao mesmo tempo, através da produção industrial levar o bom gosto a um público maior.” (OSTROWER, 1952).

Os cursos livres de arte buscavam implementar um artista múltiplo em suas técnicas e produções. Era uma necessidade real de mais ilustradores, gravadores, artesãos no melhor sentido da palavra, abandonando o preconceito quanto à separação da arte e o ofício ou artesanato, abandonando a hierarquização entre eles. É um tempo de retorno à arte e vida. Em sincronicidade e com a mesma sinergia juntaram-se Fayga e Decio associaram-se para a produção de estampas e venda dos tecidos “modernos”. Fayga relata:

Esses artistas estavam imbuídos nos conceitos da *Bauhaus*, onde arte e utilidade poderiam caminhar juntos sem qualquer objeção ou demérito para quaisquer dos lados envolvidos. Em consonância com essa questão, (OSTROWER, 1954).

Era o mundo da fotografia, da imagem, cinema, televisão, revistas, discos e da ascensão de uma moda genuinamente brasileira, que demandava tecidos pensados para nossa realidade, clima, modo de viver. Até então, importava-se tecido europeu e, muitas vezes, inapropriado para a realidade dos trópicos.

Como resultado da guerra, o centro cultural mundial, deixa de ser Paris, e passa a Nova York. migraram para Nova York, fugindo da guerra e das perseguições nazistas. (SAUNDERS, 2008).

Nesta caldeira em ebulição, Fayga Ostrower, inicia suas experiências criativas, usando o tecido como meio, como ela gostava de chamar. Fayga, já circulava no meio cultural do Rio de Janeiro, principalmente aproximando-se dos artistas exilados que emigraram para o Brasil, fugindo da guerra.

O artista e amigo de Fayga, Decio Vieira¹¹ (1922-1988), participou desde o início deste processo com os tecidos. Anteriormente, acreditava-se que a parceria teria acontecido somente após a inauguração da loja, Interiores Modernos Tecidos Ltda.

A artista e Decio participaram e se conheceram no curso da Fundação Getúlio Vargas, anteriormente tratado. Após o término do curso, Fayga montou um curso de arte em sua casa, situada no bairro de Santa Tereza, do qual participaram, entre outros, Rossini Perez, Lygia Pape, Anna Bella Geiger e o próprio Decio Vieira. Foi durante esse curso que iniciaram as estampas para tecidos, interesse anterior de Fayga e Decio como artistas plurais que eram.

A sociedade funcionou durante quase onze anos. Fayga criava os padrões e Décio se encarregava da parte comercial, de impressão e venda. Inúmeras foram as casas de decoração, móveis e roupas que firmaram parceria com a loja, conforme depoimento de Dulce Holzmeister, esposa de Décio. (HOLZMEISTER, 2017). (Fig.18)

¹¹Decio Vieira, artista petropolitano que talvez por sua timidez seja pouco conhecido do grande público, mas que teve uma destacada atuação entre seus pares, tendo assumido a liderança do Grupo Frente, criado em 1954. a trajetória artística de Decio Vieira se iniciou no Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas oferecido pela FGV, na cidade do Rio de Janeiro, no segundo semestre de 1946, no qual teve contato com professores como Axl Leskoschek, Carlos Oswald, Hanna Levy e com colegas como Ivan Serpa, Fayga Ostrower, Renina Katz, Edith Behring e Almir Mavignier.



Fig.18 | Dulce com tecidos “Interiores Modernos” | Rio de Janeiro | 2017| fonte: autora.

A loja funcionava ainda como o ateliê de Decio Vieira, de Milton da Costa e de Alfredo Volpi, quando estavam no Rio de Janeiro. A parceria com Decio Vieira durou de 1951 até 1962. Muitos comentários celebravam o sucesso da loja:

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

Fayga enfrentou resistência das tecelagens para usarem estampas tão modernas, embora o público das exposições e lojas de amigos moveleiros as aceitassem prontamente. Viu-se então obrigada a produzir suas próprias estampas, na Fábrica Petropolitana, que ficava na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Decio possuía grande conhecimento nesta cidade. Compravam a lona em São Paulo e imprimiam em Petrópolis / Rio de Janeiro. A princípio, as estampas eram voltadas para decoração, somente com o tempo seu uso foi estendido às vestimentas.

A artista Anna Bella Geiger, aluna e amiga de Fayga Ostrower, era uma consumidora de seus tecidos, assim como a própria Fayga e

outras personalidades femininas da sociedade carioca. (Fig. 19, 20, 21, 22).



Fig. 19 | Ethel¹², usando saias com tecidos Fayga Ostrower | década de 1950 | fonte: acervo da família /IFO

Fig. 20 Ethel A Saia com estampa teias de Fayga | Fonte: IFO

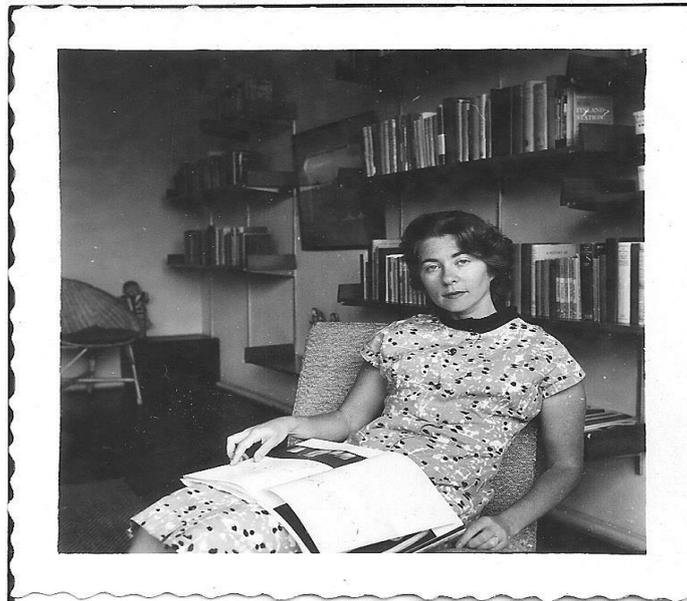


Fig. 21 | Fayga Ostrower com um dos seus tecidos | fonte: IFO

¹² Essas fotos chegaram ao IFO através de e-mail de uma sobrinha da senhora Ethel e ainda não chegamos ao sobrenome da família.



Fig. 22 | Fayga Ostrower e Tuni Murtinho usam estampas Fayga Ostrower | década de 1950 | fonte: MAM -RJ



Fig23| Anna Bella Geiger veste estampa Fayga Ostrower, Frisos | década de 1950 | fonte: IFO.

2.1 O Olhar de Anna Bella Geiger e suas impressões:

Anna Bella Geiger, artista muito próxima de Fayga Ostrower por questões familiares e, tendo-a como professora que a iniciou na arte, contribui com relato concedido à autora, para situar as experiências artísticas nas décadas aqui tratadas, sobretudo como se deram as experiências da arte informal, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Na cidade do Rio de Janeiro, a artista manteve desde 1949, um curso de arte que funcionava no seu ateliê, em sua residência, no Curvelo, em Santa Tereza. Anna Bella relembra de tudo com detalhes, pois participou do curso como aprendiz¹³. Em 1951 “*Decio Vieira apareceu por lá*”, relata Geiger e no fim no mesmo ano Lygia Pape. Todos os alunos da mestra Fayga e que levaram sua marca pela vida de artistas.

Segundo Geiger, naqueles anos Fayga ainda estava envolvida em um processo individual, fortemente ligado ao expressionismo figurativo alemão, tanto pelos conceitos e “princípios de ordem” ética e estática, como pelo protesto de cunho social e artístico,” uma forma de resistência baseada numa crença utópica – a da influência da arte sobre o social.” (GEIGER,2018).

Era uma ideia que envolvia e sensibilizava de certa forma os artistas e intelectuais, nos momentos de maior comoção social, moral e humana, como a Primeira Grande Guerra e suas consequências: desigualdades sociais, crise econômica, a Revolução Russa e a Segunda Guerra Mundial.

Fayga Ostrower indicava em suas aulas, de uma maneira quase transgressora, o “estudo de exercícios cubistas”, após algumas explicações sobre os conceitos fundamentais – suprematistas e construtivistas. (GEIGER,2018).

¹³ Voltamos a falar do curso, pois foi de suma importância para a formação de Fayga e de outros artista por toda a experimentação permitida pela mestra Fayga. grifo da autora.

Os estudantes tinham acesso à tipografia e gráfica publicitária da Bauhaus, na direção das relações entre publicidade e propaganda, entre forma e função do objeto de uso da vida cotidiana, além da colagem na fotografia, dos diversos significados de uma ilustração, fosse um livro de poesia ou um tema político panfletário ligado ao “significado ideológico” da arte na Europa, dos anos 1930. E tudo que fosse objeto de uma análise crítica da História da Arte. Como relembra Geiger:

Havia uma exigência e um rigor de ordem artística em si, e técnica, no uso da gravura em madeira, linóleo, metal, no desenho, na aquarela, na pintura a óleo e na colagem. (GEIGER,2018).

Contudo, esse também foi um momento em que Fayga Ostrower passou a questionar alguns conteúdos da estética expressionista, “como o campo de concentração, a fome, a miséria e a bomba atômica.” (Geiger,2018).

A artista concluiu que o universo da arte, querendo contribuir para abrir a consciência das pessoas e ao abordar problemas sociais sob forma de crítica social ou política, estava fora de seu domínio ou intenção. (GEIGER. 2018)

Esse grupo de estudantes expôs em 1952 e receberam diversos prêmios, como o III Salão das Naturezas Mortas do SAPS, onde apresentaram xilografias e linóleos em cor. Naquelas gravuras já se notavam as tendências abstratas individuais. Apresentei, por exemplo, uma natureza morta com cortes talhados, muito rarefeitos, indicando dobraduras de um tecido e a impressão em cor de pequenos formatos quadrados, significando a matéria. (GEIGER. 2018).

A obra de Fayga já se apresentava quase numa abstração, como relata Geiger. Com cortes diagonais talhados na madeira atravessando a composição.¹⁴. Exemplo, anos mais tarde das “xilografuras de Fayga da Bienal de Veneza, e as formas trapezoidais nas linhas abstratas.” (GEIGER. 2018).

¹⁴ Já a de Lygia Pape, que em uma matriz de superfície de madeira quadrada começava a abrir espaços (os brancos) cada vez mais largos, e a cruzá-los, numa trama como um mínimo de elementos onde já se configurava os seus “Tecelares” (GEIGER.2018).

Com um processo pessoal, individual e absolutamente original dentro do abstracionismo informal daqueles primeiros anos de 1950 a 1954, os artistas daquele núcleo de Fayga iriam segui-la, até um certo ponto, por meio de suas obras. Cada um marcaria o abstracionismo informal ao seu jeito de 1953 a 1965.

Decio Vieira, sócio de Fayga na produção dos tecidos, morando em Petrópolis conhecia os donos de uma indústria de estamperia de tecidos na cidade onde Fayga produziu estampas abstratas para lonas de cortina, que também foram usadas em poltronas por *designers* de mobiliário, como Joaquim Tenreiro. Aliás usei vários vestidos com estas lonas estampadas. (GEIGER. 2018).

Se podemos em poucas palavras resumir a questão abstrata dentro do informal, ela lida sobretudo com a estrutura de espaço e sua relação com o conteúdo expressivo, onde o artista só poderá falar de experiências vividas em sua própria época e tempo. E por isso não poderá nunca antecipar outras décadas.”. (GEIGER. 2018).

Enquanto no Rio de Janeiro a abstração começava a se intensificar no campo das artes, em São Paulo tínhamos o Atelier Abstração, de *Samson Flexor*. Mestre de vários artistas que viriam a ter uma trajetória com o abstracionismo informal, como Maria Alicia Milliet que traçou para esse grupo um panorama paralelo ao concretistas ligados a *Max Bill*. (Aracy Amaral. 1998.)

Na cidade de São Paulo o movimento aconteceu de maneira mais abrangente: artes gráficas, paisagismo, articulação entre a arquitetura moderna e as artes visuais, pelo interesse dos arquitetos da época.¹⁵

Ambas as capitais, estavam afastadas enquanto espírito de seu meio artístico, enquanto comportamento e informação.

No que tange ao *design*, o seu desenvolvimento no Brasil é, portanto, consequência direta da evolução cultural em relação ao seu crescimento social, político, econômico e tecnológico que vinha acontecendo, desde o início dos anos de 1950.

¹⁵ Designer- experiência de trabalho em forma cooperativa, como no caso na UNILABOR, de Geraldo Barros. Grifo da autora.

Segundo Alexandre Wollner (1928 – 2018, designer gráfico, com a primeira Revolução Industrial, deu-se o aprimoramento do artesanato diante de uma nova realidade, que se iniciou a partir de 1875, com o movimento *Arts & Crafts*¹⁶ seguindo o *Jugendstil*.¹⁷

O artista com formação em artes e ofícios era solicitado a se colocar através de produtos, cartazes, jornais, revistas, folhetos (*Stijl, Bauhaus, Merz, Dada, Construtivistas*.)

Neste processo, segundo Wollner, o artista, além de criar elementos visuais, agregava a sua expressão conhecimentos da percepção (GESTALT) e da Semiótica, ciências que se desenvolveram, a partir da década de 1930.

Nos anos de 1950, portanto no pós-guerra, na Suíça, na Inglaterra e na Alemanha, tem-se a denominação programador visual, relativa ao artista com treinamento de *designer*, planejador de meios de comunicação visual (ULM), com uma formação altamente técnica, científica e social - econômica - política.

O artista sofreu uma metamorfose que parte do artesanato essencialmente inspirado e intuitivo passando aos poucos a integrar a tecnologia (gráfica, tipologia) e a ciência (Gestalt, Semiótica), nas redes de comunicação e, hoje, a estruturar e organizar todo um sistema de informações, via multimídia.

¹⁶ *Arts and Crafts* é um movimento estético e social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Reunindo teóricos e artistas, o movimento busca revalorizar o trabalho manual e recupera a dimensão estética dos objetos produzidos industrialmente para uso cotidiano.

¹⁷ Em termos de ideias, outras revistas que Jugend apresentou correntes reformistas e modernistas na arte em geral, como *Pan*, *Simplicissimus*, *Deutsche-Kunst* e *Dekoration* ou *Dekorative Kunst* lançados pelo arquiteto Hermann Muthesius e Julius Meier-Graefe. Ia abrir em Paris, em 1900, uma loja especializada em decoração e móveis, *La Maison Moderne*. Essas revistas defendiam novos conceitos de arquitetura, desenho, decoração, objetos do cotidiano. Jovens artistas como *Otto Fischerthey* fizeram sua estreia, e suas maiores penas foram Hermann Obrist e *August Endel*. *Muthesius*, promotor das ideias de William Morris, iniciou em 1907 o *Deutscher Werkbund* com *Peter Behrens*; sua influência foi sentida no momento do surgimento da *Bauhaus*.

O artista desenvolve um equilíbrio entre a sua inspiração/intuição e o seu conhecimento técnico científico.

Alguns artistas a partir dos movimentos dos anos de 1950, transformaram-se em designers visuais e auxiliaram a implantar uma consciência da interpretação do artista com atividades comunitárias, através dos meios de sua criatividade funcional, com alta qualidade técnica. Nova forma pública de arte. (WOLLNER. 1998.)

Assim, Fayga Ostrower estava ligada ao que acontecia no mundo e com as novas necessidades da sociedade modernista.

2.2 Estampas modernas e seus usos na movelaria e arquitetura moderna no Brasil:

As estampas criadas por Fayga Ostrower, como dito, foram amplamente utilizadas na decoração de interiores e se valia firmemente dos preceitos de *Le Corbusier*¹⁸ e da arquitetura moderna que ele trouxe ao Brasil. Nessa questão, ela pensava suas estampas sempre com o entendimento de que a estampa não deveria interferir na vida das pessoas que frequentavam o local. Tudo deveria estar interligado para o bem-estar das pessoas, era a arte, sendo usada na arquitetura em prol do bem-estar humano. *Le Corbusier* transformara o problema do urbanismo e da arquitetura em um dos grandes dilemas da cultura do século XX. Com fundamento cartesiano, para ele o horizonte é o mundo. Todavia o centro da cultura mundial, para ele, continuava sendo a França.

Le Corbusier encontrará a fórmula, pitagórica: o homem como medida de todas as coisas, a medida humana, o *Modulor*. O edifício não atrapalha a natureza aberta colocando-se como um bloco hermético; a natureza não se deterá à soleira, entrará na casa. O espaço é contínuo, a forma deve se inserir, como espaço da civilização, no espaço da natureza. (ARGAN.1992).

¹⁸ O arquiteto franco-suíço *Charles-Edouard Jeanneret-Gris*, mais conhecido pelo pseudônimo de *Le Corbusier*, além de ter revolucionado a arquitetura, inaugurando a chamada fase moderna, influenciou também o projeto de Brasília.

Lúcio Costa, o urbanista de Brasília, teria se inspirado no projeto de *Le Corbusier* para a Universidade do Brasil (atual UFRJ), em 1936, que também continha um eixo monumental, que era o eixo ferroviário. A praça da reitoria se assemelha a atual praça dos três poderes na capital federal. Os dois profissionais passaram a se relacionar quando o francês veio ao Brasil em 1936 incumbido de ser consultor da construção do novo prédio para o Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. A obra estava sob responsabilidade de Lucio Costa.

A grande contribuição da arquitetura de *Le Corbusier* é muito mais urbanística do que estética, afirma o professor Rodrigo Queiroz da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Costa teria, então, utilizando essa influência, desenhado o que se tornaria Brasília sozinho em uma viagem de navio. Na cidade, ainda segundo o professor, há uma sutil relação entre urbanismo e arquitetura uma tênue linha de até onde vai o plano urbanístico e onde começa o desenho arquitetônico. Porém, só um arquiteto poderia dar sentido a tudo isso. Nesse ponto entra o talento de Niemeyer. O arquiteto, que foi estagiário no escritório do urbanista, ficou encarregado durante a visita de *Le Corbusier* de acompanhá-lo enquanto desenhava.

Edificações como volume rígido sobre pilares (pilotis), de forma que se circule por baixo da construção, sem que com isso se interrompa o fluxo constante da cidade com blocos maciços de construção.

Fayga promoveu uma alquimia entre a Pedagogia da Bauhaus e os conceitos arquitetônicos de Le Corbusier. Criou suas estampas em perfeita harmonia com os ambientes em que estariam e com suas funções como objeto e como arte.

A artista estava intimamente ligada à Pedagogia da Bauhaus quando inicia suas experiências no campo das artes, principalmente quando se aproxima da arte abstrata. Uma similaridade nas técnicas e métodos de criação tanto quando o meio é o tecido como quando é o papel. Fayga nos relata:

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

Um dos propulsores da comercialização dos tecidos de Fayga, foi a necessidade crescente de tecidos e padrões modernos, que dialogassem com a vida moderna, da mesma forma que se adaptasse ao clima do Brasil (OSTROWER, 1958).

Os tecidos para decoração à disposição naquele momento eram pesados e cheios de brocados, usava-se muito o veludo, como afirmado, inadequados para trópicos. Esses tecidos eram encontrados nas poucas lojas de móveis que havia na rua do Catete. Eram quentes, escuros e pesados, totalmente impróprios à vida da cidade e à vida moderna. Tratava-se de época em que artistas de variadas vertentes voltavam-se às formas ameríndias, às origens humanas e essas produções influenciaram e muito nas estampas de Fayga, entre as de outros artistas.

A estampa em tecido criado por Fayga, de nome “Umbanda”, foi utilizada pelo designer e artista, Joaquim Tenreiro (1906 - 1992), importante figura do design

de móveis modernos da época. Anteriormente acreditava-se ser Macumba o nome da estampa, mas não. A da Cadeira Leve é Umbanda e uma outra estampa chama-se Macumba, ambas sob influência da cultura do candomblé, umbanda e outros ícones da nossa cultura. Buscava-se a construção de uma identidade nacional, interesse que vinha sendo construído desde a Semana de Arte Moderna de 1922. O historiador da arte Walter Zanini destaca esta busca:

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

A cadeira Leve teve duas edições, a primeira em 1942, em tecido coco ralado. Em 1952, fez uma edição especial para a estampa Umbanda de Fayga Ostrower. (Fig. 24,25).



Fig. 24 | Cadeira Leve | Joaquim Tenreiro | Ed. especial 1952 | fonte: internet

Fig. 25 | Cadeira Leve Tenreiro | tecido coco ralado | 1942 | fonte: internet

O designer e arquiteto, Zanine Caldas (1919 - 2001), interessado em tudo o que envolvia o artesanal, iniciou sua atuação no design de mobiliário, com a linha de Móveis Artísticos Z, que ficou ativa de 1949

a 1953. Seu objetivo era produzir móveis industrializados em larga escala, de bom desenho e a preços acessíveis, com base no uso racional de chapas de compensado. (PONTUAL, 1999).

Em 1954, uma poltrona de linhas retas foi amplamente divulgada em revistas internacionais nos anos 1950. Com o traço inconfundível de Zanine e com dimensões reduzidas, características da época. Foi forrada com tecido Fayga, chamada de “Poltrona N”, essa poltrona foi reeditada em 2009¹⁹. (Fig. 26).



Fig. 26 | Poltrona N | Zanine Caldas | Tecido Fayga Ostrower Inédito | 1954 | fonte: Revista Módulo.

Vejamos a similitude das estampas, a cadeira N e um sofá de Tenreiro também com tecidos de Fayga que ainda não foi nomeado, esse sofá²⁰ foi vendido pela Renome à Itália. (Fig.27).

¹⁹ Não chegamos ao nome do tecido ainda, mas certamente é uma criação de Fayga, como dito em uma revista de decoração encontrada na pesquisa. (Módulo).

²⁰ Outro exemplar deste sofá foi vendido pelo, Levy Leiloeiro, por R\$12.000,00.



Fig.27. Sofá Tenreiro com tecido Fayga Ostrower. | Anos 1950, Fonte:IFO

Sérgio Rodrigues (1927-2014), arquiteto e designer que desconstruiu o mobiliário nacional e as formas de sentar-se, quebrando a rigidez do estilo de pé ao criar em, 1955, a Oca. A Oca funcionava como loja, ateliê e galeria de arte. Situava-se à Praça General Osório, em Ipanema, Rio de Janeiro. No espaço encontrávamos luminárias Dominici, tecidos de Fayga Ostrower, móveis da Forma e peças assinadas por Sérgio Rodrigues. A Oca transformou-se em ponto de encontro e referência entre os intelectuais da época, assim como aconteceu com a Interiores Modernos, anos mais tarde.

A famosa loja de móveis Flama, também usou em suas criações os tecidos de Fayga Ostrower. (Fig.28, 29). As persianas verticais estavam em moda nos anos de 1950 e 1960, como podemos constatar nas revistas de decoração da época, como a Casa e Jardim ou a Casa Cláudia, por exemplo. Assim tivemos as persianas PanAmerican, com tecido, Sayonara, de Fayga Ostrower (fig.30).



Fig.28| Poltrona Flama com tecido Gótico|. Ca.1950| Fonte: IFO



Fig.29| Cortina Flama com tecido Fayga | 1950| Fonte: IFO



Viva Com Arte
Escolha para sua Janela o Painel Pan Am



A luz do sol é suavemente filtrada numa gama de cores bellissimas, cu em um só tom, o que permite que se observe melhor as gradações do dia e da noite. Os painéis protegem sem ocultar a luz do dia.

O Painel Pan Am é feito em tecido 100% polyester.

É leve de manejar e desliza um atrás do outro sobre finissimas parafusos de alumínio inox e nylon.

O fecho magnético permite que sejam retraidos os painéis com a maior facilidade e lavados em casa com água e sabão, quantas vezes você quiser.

Apesar da qualidade superior, seu preço é quase igual ao das demais cortinas. O que faz o Painel Pan Am ser diferente e considerado verdadeira obra-prima são os desenhos de Fayga Ostrower.

Sede de Exposição e Venda:

PERSIANAS
"PanAmerican"SM

Rio: Rua Frei Caneca, 89 - Tel.: (21) 244-1077; 244-1237; 232-2410
 São Paulo: Rua Augusta, 287 - Tel.: (11) 255-2641; 256-5215; 256-2450
 Belo Horizonte: Rua Tomás de Sousa, 1191, Savassi - Tel.: (31) 222-4420
 Brasília: S. D. 6, Edifício Verano IV - sala 411 - Tel.: (51) 226-3388



Fig. 30 | Persiana Vertical! Década de 1950 | Estampa Sayonara| Fonte: BN

Fayga relata:

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

(OSTROWER, 1958)

Uma crônica de Gilberto Braga, na revista Visão, em 1956, informa que a princípio, os tecidos eram impressos em rolos de 200 a 300m. Mas logo em seguida eram quilômetros e quilômetros vendidos na discreta loja da rua Djalma Ulrich onde as senhoras da sociedade passaram a consumir os tecidos também para fazer vestidos modernos. (BRAGA, 2016).

“A partir de 1951, (...) Fayga foi industrial. Associada ao pintor Décio Vieira, fez padronagens de tecidos para decoração. Não há exagero em dizer que sua influência foi poderosa na melhoria do nível artístico dos estofados e vestimentas dos lares cariocas.” (BRAGA, 1966).

O público que se interessava pelos tecidos era o mais variado possível. Fayga, em entrevista, relatou que era comum ser procurada pelos porteiros, ascensoristas das exposições, interessados em adquirir um corte de tecido:

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

Na primeira fase do projeto com as estampas para tecidos, a artista utilizou pequenas matrizes de madeira, como carimbos²¹ onde estampava toda a superfície do tecido, presa a uma racionalização do espaço e a um padrão de repetição para compor o plano. (Fig.31,32). Essa solução não satisfaz à artista, que logo encontrou limitações no método, faltando-lhe dinamismo. Passou às formas abertas que se fundiam na sua repetição e assim tornavam essas repetições imperceptíveis. (Fig.33).

²¹ Sem datas muito precisas, pode se falar que o carimbo talhado em madeira e pressionado sobre o tecido é a técnica mais antiga de impressão em tecido. Culturas milenares como a Indiana e a Chinesa já utilizavam estas formas de estampar o tecido tal qual faziam com os pergaminhos e escritos em outros materiais. Outra técnica até mais complexa, o *“Batik”* já existia quando o Comércio das Índias foi apresentado a Europa. As técnicas de impressão eram bem diferentes das que existem hoje, mas basicamente partem do mesmo princípio que é de imprimir com pressão um desenho, sobre a superfície de um tecido.



Fig.31 e 32| Tecidos Fetiches e Macumba| ca.1950 | Fonte Acervo D&D.

A artista deu explicações sobre o processo e as mudanças que integrou na impressão, afirmando:

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

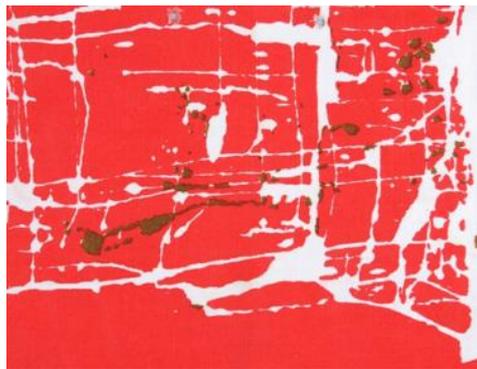


Fig.33 | Tecido Jazz| Ac.1950 | acervo: D&D

Contudo, logo estaria completamente envolvida na pesquisa formal por uma construção de espacialidades criadas pelas linhas, pontos e cores, e transparências, construindo assim um ritmo aberto que tomava toda a “extensão do plano” (OSTROWER, 1956).

Fayga estava envolvida nas questões de sua época, estavam presentes em seus modos de perceber e fazer arte. Sobre o utilitarismo nas artes, o *Jornal da Manhã* coloca:

As linhas divisórias entre a arte e a indústria residem exatamente nisso. Enquanto as artes são “desinteressadas” agindo em função dos ideais estéticos, as indústrias visam a fins econômicos e seus produtos baseiam-se nas possibilidades não só do uso. Quem pinta um quadro não pensa na sua destinação e o quadro poderá ficar toda a vida sem que ninguém lance um olhar sobre ele. Mas quem fabrica um objeto, cuida logo de ver como se coloca no mercado, quais as exigências do público... está perfeitamente delineada a divisão entre os dos gêneros de atividade. (Mendes. 1954)

A arquitetura modernista foi um dos pontos comuns entre os estudos dos planos, a sensibilidade artística e a funcionalidade que a obra deveria proporcionar ao sujeito, como dito anteriormente em harmonia com a Pedagogia da *Bauhaus*. No Brasil, a arquitetura modernista estava em acordo com os conceitos de *Le Corbusier*, dito anteriormente, no que tange a plantas abertas, grandes cortinas de vidro, o uso de pilotis que deixavam grandes vãos para a passagem dos transeuntes e ventilação. A arquitetura não deveria interferir na vida da cidade e sim integrar-se a ela, uma arquitetura funcional e não só estética.

Fayga pensava seus tecidos como mais um dos planos arquitetônicos na construção. Grandes planos que eram criados com uma visão de todo, de um ritmo intenso e sensível que se prolonga por toda extensão do desenho, onde os vazios e a não cor, também faziam parte dessas composições espaciais (Fig.35 e 36). Quando na vida das pessoas, aquela obra não deveria cansar ou interferir demais no ambiente.

Após seus sucessos no Brasil, Fayga vê seu nome ocupar o noticiário artístico internacional.



Fig.35 | Sofá tecido Fayga Ostrower | 1958 | Acervo: IFO



Fig. 36 | Fayga Com Cortina com tecido Macumba | ac.1953 | Fonte: Jornal de Petrópolis.

Sua concepção dos projetos para as estampas de tecidos está revelada por ela, por ocasião da sua exposição no Ministério da Educação, em 1953.

Um dos aspectos da arquitetura moderna que considerei importante para o desenho de tecidos é a junção dos planos internos da casa como solução de um problema especial. É, portanto, o ponto de partida procurar reconhecer a função do plano e identificar o tecido usado na decoração interior como mais um plano móvel sempre funcionando nas suas características exóticas. Fora disto é um plano que deverá agir como parte integrante do conjunto como tantos outros existentes na casa. Contribuindo com sua ornamentação sem predominar, porém, sem chamar a atenção isoladamente para si. (OSTROWER, 1953)

Falando sobre seu trabalho nesse campo de criação, Fayga, diz ter considerado importante para o desenvolvimento de tecidos a função do plano interno da habitação, paredes internas, como solução de um problema espacial. (Fig. 37,38,39 e 40).

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



Fig.37 | Sala com poltrona tecido Umbanda rosa e cortina bambus| Fonte: Casa e Jardim.

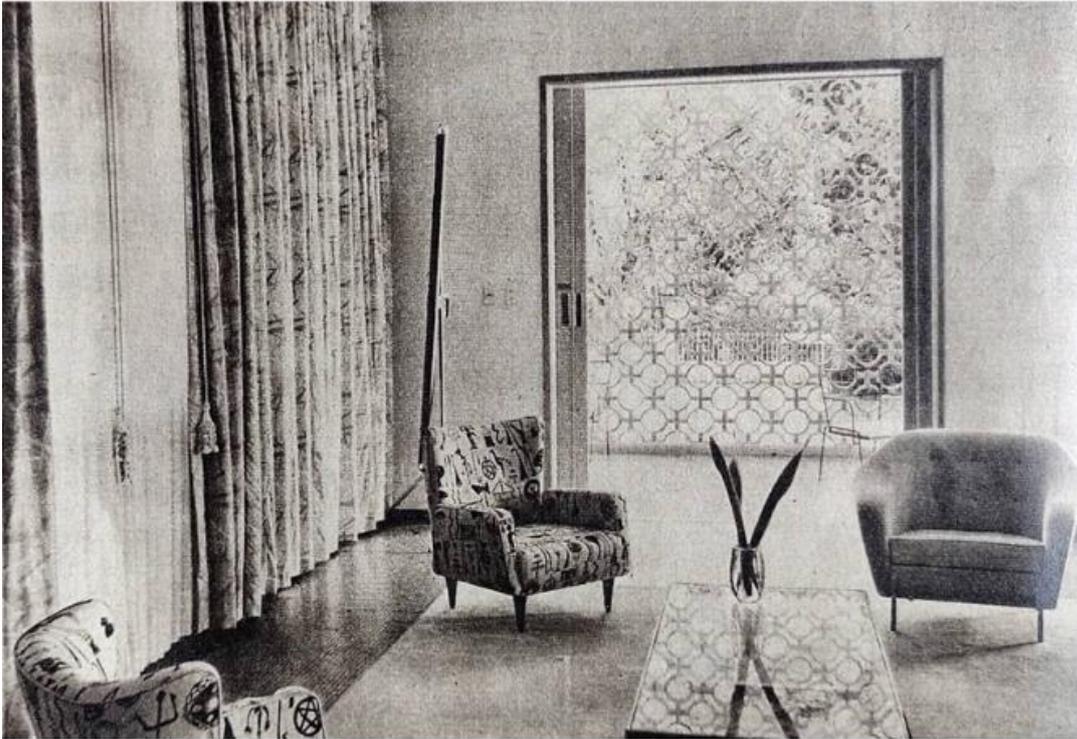


Fig38 | Poltronas Joaquim Tenreiro, com tecido Umbanda, para uma casa na Bahia
| fonte: revista Casa e Jardim

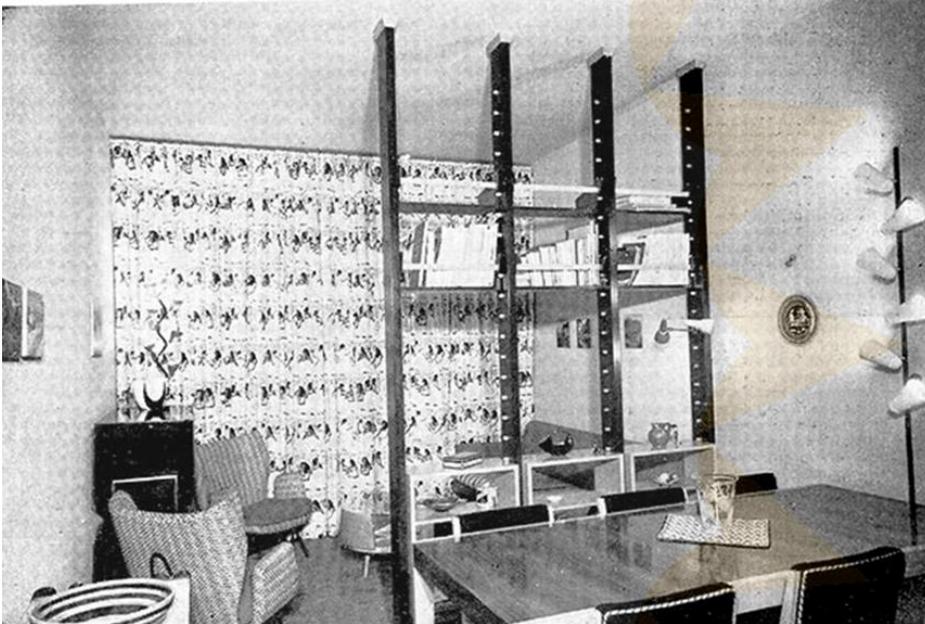


Fig. 39 | Loja Forma, cortina e estofado com tecidos Interiores Modernos | 1956 |
Fonte: revista Acrópole.



Fig. 40 | Conjunto Tenreiro com tecido Fayga| Fonte: BN

2.3 A colaboração de Wladimir Murtinho:

Em 1954, Fayga inicia uma troca de correspondências constante com o amigo e embaixador brasileiro na Suíça, Wladimir Murtinho²² (1919 - 2003).

Nessas correspondências foram concretizadas diversas negociações de exposições e venda, não só dos tecidos, mas de obras de arte brasileiras, em geral. Em 1954, alguns padrões foram enviados a Berne, para exposições e comercialização.

No mesmo ano, Wladimir Murtinho, indica à Fayga Ostrower, procurar Pietro Maria Bardi (1900-1999) e Flávio Mota (1923-2016), no Museu de Arte Moderna, de São Paulo, para conseguir apoio institucional e assim facilitar o envio das obras para a Europa.

Em 1955, por ocasião de sua bolsa *Fulbright*²³ Fayga leva aos Estados Unidos, sua obra gráfica. Fayga relata o interesse dos arquitetos modernos americanos nos tecidos e o acerto de algumas vendas. Neste mesmo ano, enviou à Europa 16 padrões de tecidos e 1 tapeçaria.²⁴

Havia uma preocupação de Fayga no tocante à comercialização dos padrões no exterior. Foi pedido ao amigo, Wladimir Murtinho, que não vendesse fazendas prontas das exposições, mas sim o padrão e a própria pessoa se encarregam da impressão.

²² Esse processo durou até 1956, segundo dados que foram levantados nas cartas originais a que tivemos acesso no Instituto Fayga Ostrower.

²³ A Fulbright faz parte da mais prestigiada rede de ensino superior e pesquisa do mundo. Oferecemos uma variedade de bolsas e programas para atender às necessidades de formação de estudantes e pesquisadores brasileiros em estreita coordenação com os governos do Brasil e EUA.

²⁴ No Brasil, os tecidos eram comercializados com a largura de 1,40m, em até 02 cores, ao valor de CR\$165,00 cruzeiros, moeda da época (OSTROWER, 1956).

Ela explica que essa sua precaução devia -se ao fato de ter encontrado em uma revista parisiense um padrão seu como sendo de outra autoria.

Fayga volta para o Rio e sua carreira estava consolidada. Foi um período de muitas premiações, dentre elas, a da Bienal de Veneza (1958). Ao contrário do que se coloca em muitas publicações, Fayga passou somente seis meses nos Estados Unidos e não um ano.

Nas correspondências com Wladimir e Tuni Murtinho, podemos atestar o êxito alcançado pelos padrões de tecidos de Fayga no exterior. Muitas foram as exposições em várias cidades da Europa e Estados Unidos, que integravam gravuras e tecidos.

Anteriormente, em 02/05/55, Wladimir, relatara que havia dois interessados pelos tecidos e que poderia incluí-los numa exposição sobre o Brasil, em *Neuchatel*, em 15 de novembro do mesmo ano.

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

Em carta de 27/07/1955, Fayga solicita ao amigo vender os tecidos enviados, 16 padrões diretamente às fábricas europeias com exclusividade, com quantas variações de cores desejassem.

Em dezembro de 1955, Fayga, relata em carta, o grande interesse dos arquitetos modernos brasileiros e norte-americanos, em suas criações para tecidos. E assim segue a troca de cartas durante esses anos tão positivos não só para a arte de Fayga, mas para a arte brasileira em geral.

Wladimir Murtinho foi um verdadeiro embaixador da arte brasileira por todos os países por onde passou. Nesse período, houve interesse de várias casas Suíças, nas estampas de Fayga.²⁵

Em 1954, o *Kunstgewer*, importante casa de decoração Suíça, se mostrou interessada. Precisava de peças de 5 a 6m e em outros tamanhos menores e solicitava ainda um ensaio fotográfico com a utilização dos tecidos, para exposição no Instituto Veneza. Realizada tempos depois.

Ainda em 1955, os tecidos foram expostos no *Womberdarf*, a melhor casa de móveis da Suíça, segundo relata Wladimir em carta.

Em 1956, uma casa de Zurique encomendou três padrões a serem produzidos na Suíça. A revista *Graphis* fotografou a primeira exposição e publicou na Europa e Estados Unidos.

Em 1956, no mercado americano para grandes tiragens, cobrava-se o valor de \$250 contos(sic) por padrão. No Brasil, uma grande casa de São Paulo pretendia abrir filial em Milão e levaria padrões exclusivos de Fayga Ostrower.

A figura do embaixador Wladimir Murtinho foi de suma importância para a divulgação e comercialização das estampas de Fayga Ostrower, mundo afora.

²⁵ Dados coletados em diversas cartas entre Fayga Ostrower e Wladimir Murtinho que constam nos anexos.

2.4 Os caminhos dos tecidos:

Em 1951, Fayga mergulha nos caminhos da arte aliada à indústria. Começa sua experimentação pelo campo dos têxteis e pelo empreendedorismo, juntamente com Decio Vieira, como vimos anteriormente.

Diversas foram as exposições onde seus padrões para tecidos também participaram. Entretanto foi em 1954, que a artista fez a primeira exposição onde só havia os padrões para tecidos, como obras de arte, em exposição. Esta mostra aconteceu na Associação Brasileira de Imprensa, ABI. (Fig. 41).

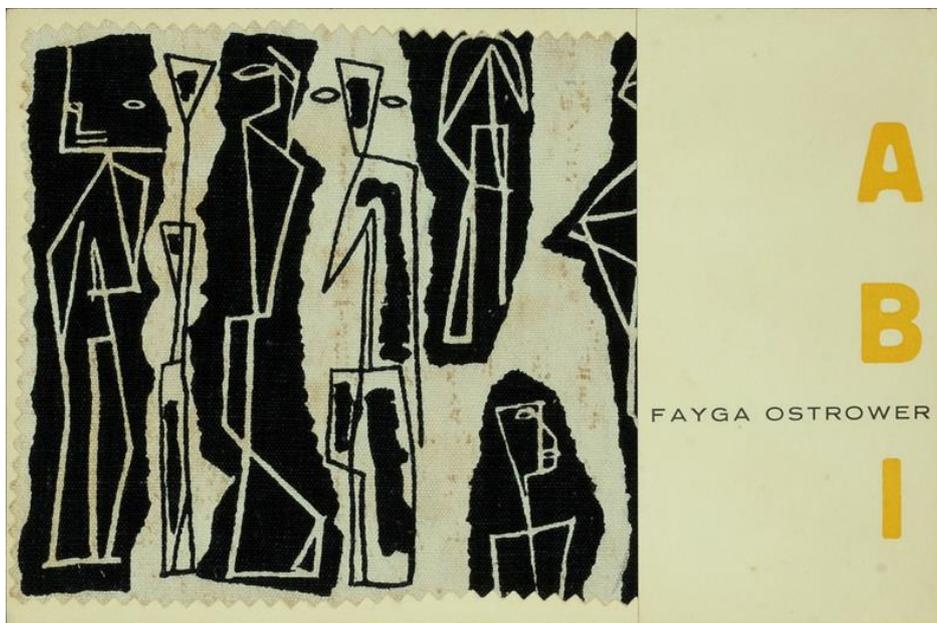


Fig.41 | Convite da exposição na ABI | fonte: IFO

A aceitação dos padrões deu-se ampla e irrestritamente. Na arte, foram inúmeras as exposições, inclusive fora do Brasil, onde as críticas foram unânimes em aclamar a arte aplicada como mais uma das facetas competentes de Fayga Ostrower. (Fig.42)

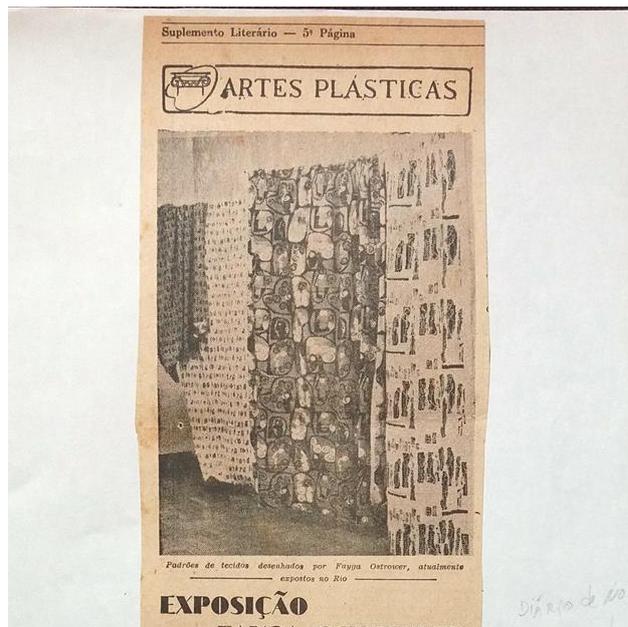


Fig. 42 | Exposição Tecidos de Fayga Ostrower | Fonte: IFO

Podemos ver com algumas de suas estampas para foto publicitária. No início, Fayga tentou interessar algumas fábricas em comprar as estampas. Entretanto não conseguiu. Assim ela e Decio resolveram comprar o tecido e repassaram a um impressor, que era a Fábrica Petropolitana, na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Fayga esclarece:

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

Uma estampa especial foi criada para a Companhia Linotipo, usando o alfabeto. (Fig. 43.) Essas estampas só puderam ser identificadas

por nós, quando tivemos contato com o acervo que pertencia ao Decio Vieira e Dulce.



Fig. 43 | Estampa criada sob encomenda da Linotipo| Fonte: Acervo D & D.

Fayga criou tecidos para diversos hotéis, bem como diretamente para arquitetos. Mas a maior parte do crescimento da empresa, ela afirma, "vêm de vendas individuais ". (OSTROWER, 1958)

Em 1953, Fayga Ostrower, expôs no Ministério de Educação e Cultura, MEC. (Fig. 44.) Nesta mostra tivemos gravuras, desenhos e tecidos que deram visibilidade ao início da produção de Fayga.



Fig.45 | Fayga Com seus tecidos na exposição do MEC | 1953 | Fonte: BN

Constam nesta mostra no MEC, em 1953, os seguintes tecidos: Fetiche(fig.46), Pedras(fig.47), Folhas(fig.48), Ondas(fig.49), Macumba(fig.50), Sereias(fig.51), Quadrados Brancos(fig.52), Raízes (fig.53), Ramos(fig.54), Bambus (fig.55), Bonecos(fig.56) e Máscaras (Fig. 57).

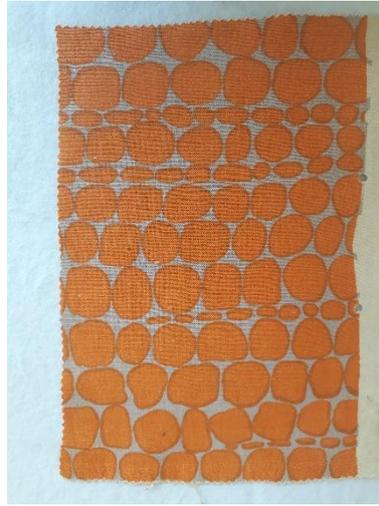


Fig 46 Tecido Fetiche|1953|Fonte:D&D Fig.47 |Tecido Pedras |1953 |Fonte: D&D



Fig48| Tecido Folhas| 1953|Fonte: IFO Fig.49| Tecido Ondas| 1953| Fonte: D&D



Fig50| Tecido Macumba|1953|Fonte: D&D Fig51| Tecido Sereia| 1953| Fonte: D&D



Fig52|Tecidos Quadrados Brancos|1953|Fonte:D&D Fig53|Tecidos Raízes|1953|
Fonte:D&D



Fig54|Tecido Ramos| 1953| Fonte: D&D Fig55| Tecido Bambu| 1953| Fonte: D&D



Fig56| Tecido Bonecos|1953|Fonte:D&D Fig57|Tecido Máscaras! 1953|Fonte: JM

No mesmo ano, a mostra foi montada no Museu de Arte Moderna, de São Paulo, MAM/SP. A exposição repetiu o mesmo sucesso da mostra feita no Rio de Janeiro. (Fig58)

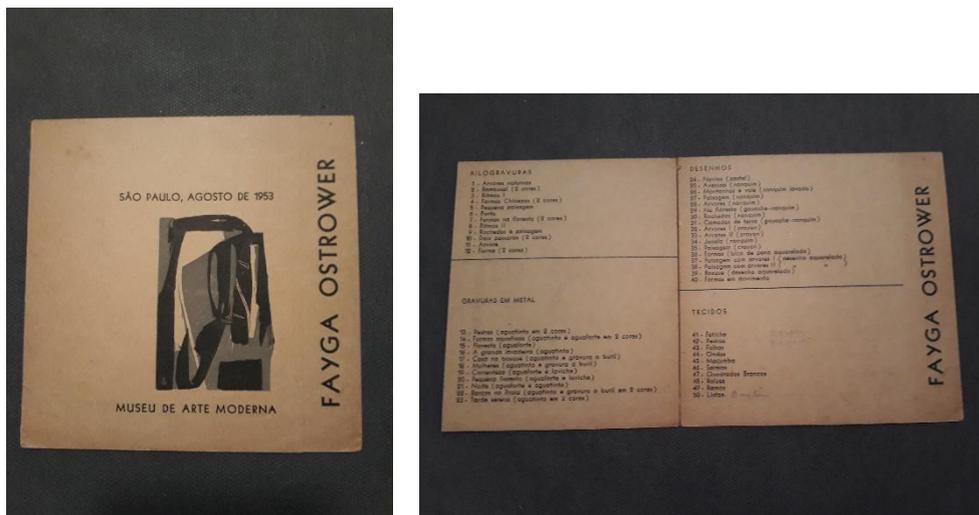


Fig.58 | Convite Exposição MAM/ SP | 1953 | Fonte: IFO

O mercado consumidor crescente requisitava produtos de qualidade e de acordo as novas aspirações de consumo. Essa demanda impulsionou toda uma produção artística que criava em consonância com os desejos do novo sujeito e suas necessidades.

Muitos foram os artistas que se mobilizaram nesta fase, estendendo os conceitos modernistas, muito além da produção imagética para as paredes dos museus e galerias. Entre eles, além de Fayga Ostrower, Alfredo Volpi (1896 - 1988), Djanira (1914 - 1979), Isabel Pons (1912 -2002), Iberê Camargo (1914 -1994), Lívio Abramo (1903 - 1993),

Dacosta (1915 - 1988), Nelson Leirner (1932 - 2020), Tomie Ohtake (1913 - 2015), entre outros.

As obras saíram dos ateliês para o cotidiano das pessoas sem, contudo, perder seu coeficiente artístico. Era a simbiose entre arte e vida. (OSTROWER, 1957).

Alguns dos meus primeiros tecidos não eram bons, depois eu comecei a entender a função da parede na arquitetura moderna, a mobilidade do plano que guarda a bidimensionalidade, e mesmo assim é algo que pode se mover, mesmo opticamente, como quando a parede é transparente. Isto influenciou muito o meu trabalho. (OSTROWER 1958).

A artista procurava corresponder cada cor a um clichê separado, por esta razão se impõe a necessidade de fazer funcionar o branco, a ausência de cor, como cor adicional na combinação. (Fig. 59).

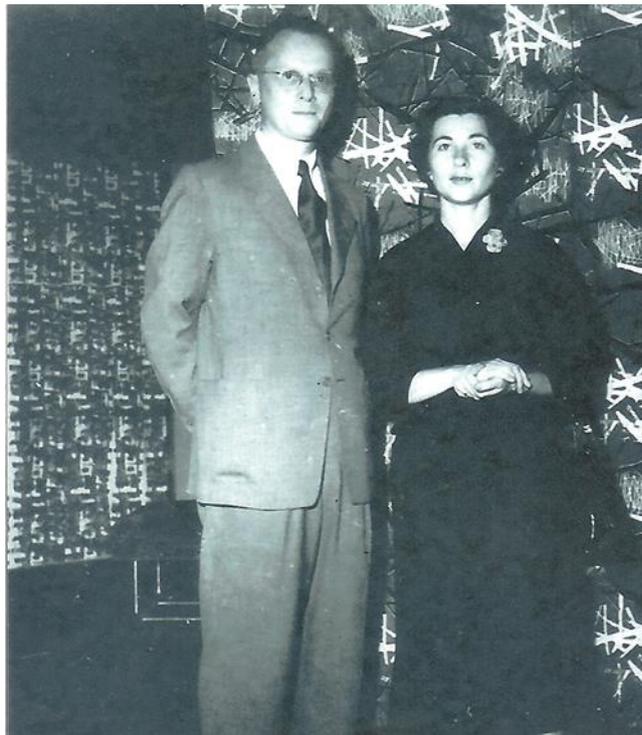


Fig59 | Fayga Ostrower e seu esposo em exposição! 1955| Fonte: IFO

Após 1957, as estampas começaram a ser utilizadas nas vestimentas, inclusive participando da Coleção “Tecidos de Artistas” da companhia

Rhodia no Brasil. Esses modelos idealizados pelos artistas e estilistas que atuavam no país. (Fig.60,61,62).

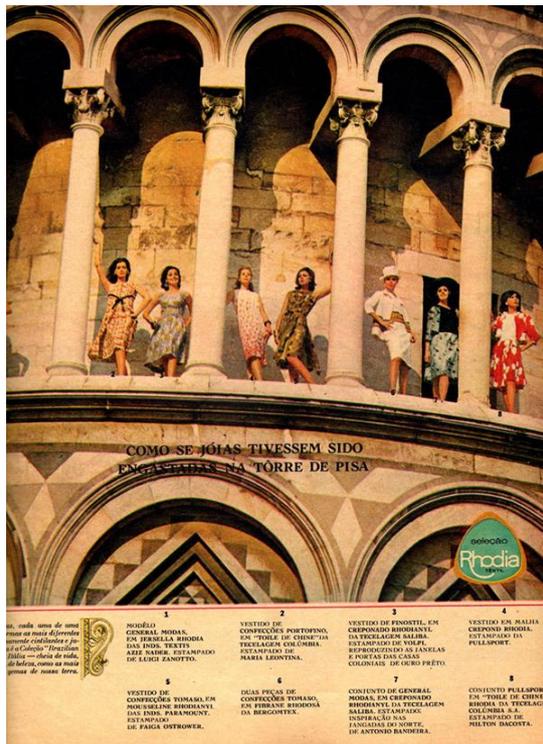


Fig.60 e 61 | Coleção Brazilian Look, em ensaio fotográfico na Itália | coleção Café vestido com estampa Fayga |1963 |fonte: BN



Fig.62. | Desfile Show Rhodia | Fonte: BN

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

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

Após 1962, as coleções passaram a ter nomes objetivando divulgar o nome do Brasil para o mundo da moda internacional. Foram concebidas Sobre essa química foram concebidas algumas coleções: “*Brazilian Nature*” (1962), “*Brazilian Look*” (1963), “*Brazilian Style*” (1964), “*Brazilian Primitive*” (1965), “*Brazilian Fashion Team*” (1966). O objetivo das campanhas dessas coleções era difundir a imagem de uma terra repleta de riqueza naturais, de natureza próspera e exuberante questões afirmadas de várias maneiras, durante toda a campanha. Para tal, havia apoio institucional do Itamaraty, por meio de suas embaixadas no exterior de países como: França, Itália, Líbano, Suíça, Estados Unidos, entre outros. A Coleção “*Brazilian Look*” foi fotografada na Itália, Portugal e Líbano. Divulgada na edição de 14/09/ 1963, da revista O Cruzeiro. Nela foram apresentados três modelos de costureiros internacionais, e trinta e cinco de costureiros brasileiros, entre outros, Denner, Fernando José, Guilherme Guimarães, João Miranda, José Nunes, José Ronaldo, Marcílio Menezes e Rui Sphor. Uma conjugação de esforços a favor de uma nova moda brasileira. (BONADIO. 2009).

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

As coleções e viagens recebiam patrocínio e apoio de diversas empresas como: *Panair* Companhia Aérea, Varig, Instituto Brasileiro do Café, *Air France*, Cruzeiro Companhia Aérea, entre outras. Em comentário, o articulista da Revista Cruzeiro reforça o interesse na identidade nacional.

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

Fayga esclarece:

Ao fazer estamparia, queria aplicar os conhecimentos de linha da gravura ao tecido decorativo e ao mesmo tempo através da produção industrial levar o bom gosto a um público maior. (OSTROWER, 1956)

“Ora aproveitemos a indústria de tecidos para decoração. Há sete anos, as indústrias em tecidos muitos se riam delas e não tinham coragem de lançar aqueles padrões modernos e tão abstratos.”

(OSTROWER, 1958)

Hoje há 58 das ideias de Fayga realizadas e os modernos padrões de tecidos estão sendo produzidos em grande escala pela indústria têxtil. (Jornal Última Hora, SP. 27/6/1958)

3 OS RITMOS DE FAYGA OSTROWER:

Dentro de um universo de mais de 181 tecidos criados, somando-se a esta conta, mais cinco não identificados, até o momento, escolhemos um grupo para uma análise mais detalhada, neste capítulo.

Analisando os padrões percebemos que foi acontecendo uma mudança gradativa nos modos de criação de Fayga e sua relação com a arte gráfica e suas temáticas. Pouco a pouco, afastando-se de referências objetivas da realidade resultando em estruturas de formas sintetizadas. O que ainda da produção se denominava “figurativo” não afirmava representações.

Com a série Ritmos, de 1953 (Fig.63,64,65,66), a artista abandonou a figuração realista, preocupada com a autonomia das formas na estruturação do espaço gravado. Seleciona títulos abstratos, reduzindo-os ao essencial a ser captado em sua gravura. Numa gestualidade livre, Fayga explora o movimento de linhas e formas, os contrastes de áreas claras e escuras. Toda a superfície da gravura vibra de maneira equilibrada, expansões do espaço. Uma gestualidade expressiva, onde havia lugar para o aproveitamento do acaso.

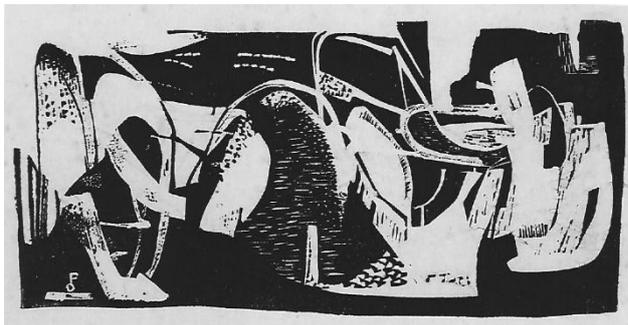


Fig.63 | Linóleo em preto Ritmos I | Fayga Ostrower| 1954 | Fonte: Os Caminhos de Fayga Ostrower.

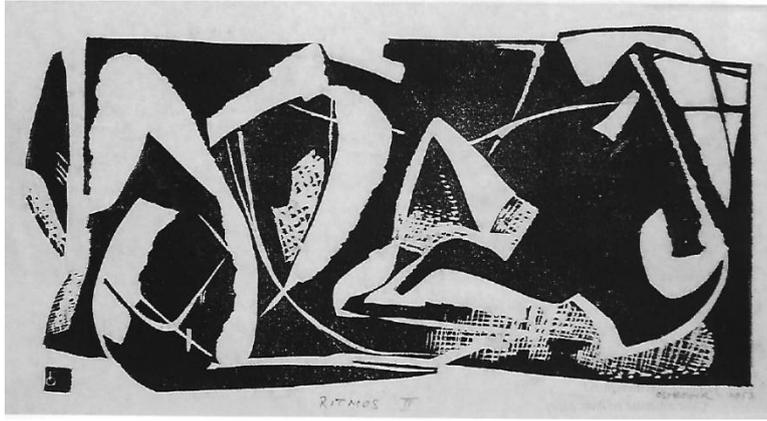


Fig.64. | Linóleo em preto Ritmos II | Fayga Ostrower | 1954 | Fonte: Os Caminhos de Fayga Ostrower.

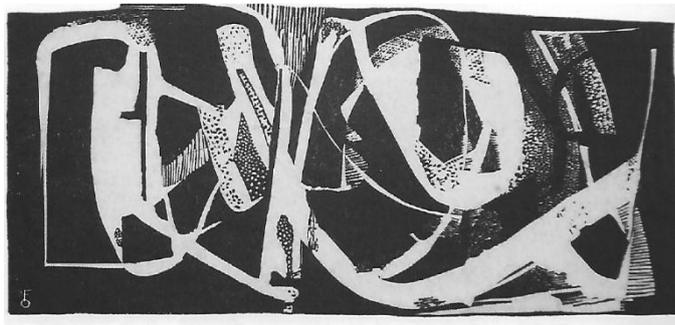


Fig.65. | Linóleo preto | Ritmos III | 1954 | Fonte: Os Caminhos de Fayga Ostrower.



Fig. 66 | Linóleo em cores |Ritmos IV |1954 |Fonte: Os Caminhos de Fayga Ostrower.

Em entrevista à revista, cuja matéria foi nominada Arte é Ação, Fayga Ostrower, a primeira artista abstrata no Brasil, fala sobre a importância da técnica nas criações artísticas e da influência de *Cézanne* no seu

modo de criar. Na entrevista, Fayga relata sobre o cenário do início de sua carreira, uma época complicada para as artes, não havia mercado de arte. Escolher sobreviver da arte era uma decisão difícil e trabalhar com a arte abstrata, mais ainda.

Com *Cézanne* Fayga percebeu que linguagem não é só o fato de se reproduzir um semblante de um objeto, mas o traço em si, que tem uma qualidade expressiva, e essa qualidade tem a ver com a linguagem visual. Seria a expressividade das formas.” Com *Cézanne* compreendi que espaço é arte” (OSTROWER, p.107-112).

Fayga afirma que em qualquer expressão existe o elemento ético e o estético, como na vida. Pode-se ensinar a técnica, mas não se ensina arte. É preciso conhecer as possibilidades técnicas para que se possa formular uma expressão.

Para a artista, a gravura é claramente um artesanato. O aspecto criativo precisa da sensibilidade e, esta sensibilidade precisa de articulações objetivas.

Assim Fayga enveredou pelo caminho da abstração voltada para um sentido do lírico, possibilidade que criou com a arte informal. Onde se fez Mestra.

Articulando ainda sobre os técnicas e meios utilizados por Fayga recorreremos ao entendimento de Luiz Alberto Oliveira²⁶, Fayga estava convencida de que havia uma raiz comum, profunda, que unia as duas – a criatividade.

A criatividade, como potencial, e a criação, como realização do potencial, se manifestam de modo idêntico, independente dos rumos específicos que depois seguirão nas duas grandes vias do conhecimento. (OSTROWER, 1998, p.285.)

²⁶ Entrevista concedida à Carla Almeida em 19/01/2006. Carla pertence ao Centro de Estudos do Museu da Vida, Casa de Oswaldo Cruz/ FIOCRUZ. Ver mais em: Fayga Ostrower, uma vida aberta à sensibilidade e o intelecto. Outubro de 2006.

Para a artista o movimento criativo, tanto na arte como na ciência, é marcado pela mistura de razão e intuição, de medidas friamente calculadas e acasos.

Fayga Ostrower defendia que o processo criador também é, embora imaginativo, concreto. O artista, assim como o cientista sempre parte das suas vivências para chegar ao novo conhecimento. E assim vai expandindo seu domínio sobre a linguagem e o material que utiliza, de modo que o conhecimento intelectual nunca precisa inibir a verdadeira criatividade, ao contrário.

O sensível e o intelectual reforçando-se mutuamente, a sensibilidade abrindo caminho para novos pensamentos e o pensamento estruturando as emoções. (OSTROWER, 1998, p.248.)

3.2 As similitudes na criação das estampas de Fayga Ostrower, no papel como no tecido:

As gravuras intituladas *Ritmos*, anteriormente tratadas, foram realizadas com soluções estéticas que a artista utilizou posteriormente nas suas criações. Era como um estudo do espaço e de como compô-lo, seja por linhas diagonais, transversais, formas ou cores. Fayga, muitas vezes, estruturou esse espaço pela sensibilidade das cores, alcançando tonalidades e transparências que remetem ao componente lírico nos seus desenhos.

Essa preocupação com os ritmos no espaço plástico remete às experiências cubistas. Fayga afirmava ter sido impactada pelos processos cubistas, assim como por *Cézanne*, todavia nunca se colocou como cubista.

No caso dos tecidos, ela restringia o número de cores usadas, pois um dos problemas a ser perseguido por ela, foi a não interferência do padrão (Fig. 67), no restante do ambiente que ele iria compor. Ou seja, sempre a preocupação com o espaço, fosse o espaço plástico matérico (tecido, papel, acetato, ...) ou o espaço onde a obra (tecido) seria estabelecida.

Os estudos seguiram perseguindo esse problema da estruturação do espaço em verticais, horizontais e diagonais, onde um grande ritmo definiria qual seria o motivo criado pela composição espacial. As cores entraram como parte dessa construção, a depender da cor escolhida, os modos de percepção eram modificados.

Fayga, como conhecedora da ciência das cores e seus resultados ópticos, usava a cor com inteligência e sensibilidade na construção espacial de suas obras. Criando tensões, caminhos por onde o olhar do fruidor passearia.



Fig. 67 | Ambiente Móveis Flama. |Década de 1950. Móveis Tenreiro |Fonte: IFO

O equilíbrio do processo de criação vinha da adequada ligação entre razão e emoção em suas obras. Percebemos que esse fato acontece tanto nas impressões no papel, as gravuras, como nos padrões de estampados têxteis. (Fig. 68,69.70.71)



Fig.68 | “Algas”. Amostra de tecido| Fonte: Acervo D&D.

Fig. 69 | “Muralhas” | Amostra de tecido | Fonte: Acervo D&D.

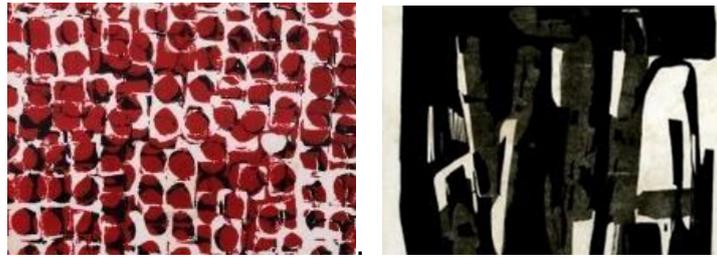


Fig. 70 | “Riviera” Amostra de tecido| Fonte: Acervo D&D
 Fig. 71| Composição Abstrata, Xilogravura | Fonte: D&D

No caso o uso do branco, como cor ativa nas criações de Fayga. Algumas vezes pintada em outra o próprio fundo da tela sem tinta participando ativamente da composição, como *Cézanne* fazia. O branco é pensado como equilíbrio do espaço compositivo, tanto nas gravuras como nos padrões de estampas para tecidos.

Esse fato nos leva a acreditar que sua criação artística era concebida simultaneamente por diversos suportes. Todas as matérias, ou meios como ela gostava de denominar, sob o mesmo processo de criação. Seguem algumas gravuras onde são aplicadas as soluções citadas anteriormente para os tecidos. (Fig.72,73).

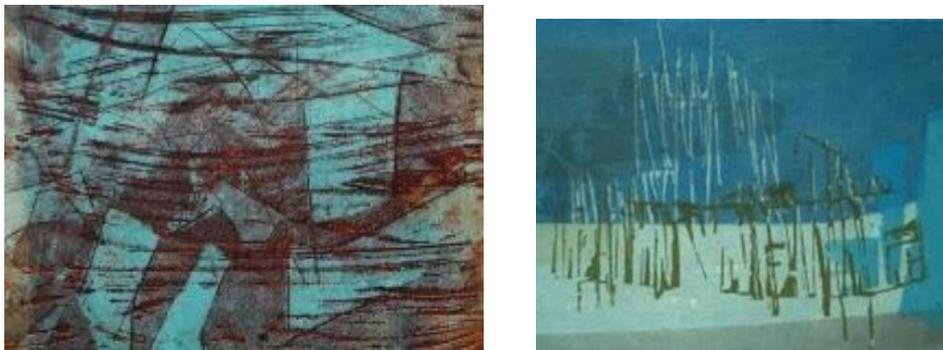


Fig.72. Gravura em metal. 1958 | Fonte: IFO.
 Fig. 73. Gravura em metal| 1965 | Fonte: IFO.

O padrão de tecido, “Gótico” (Fig.74), é um exemplo de como as pesquisas eram únicas e independentes da matéria usada para sua impressão. Nele revela-se a linha da gravura (Fig. 75), assim como o contraste claro/ escuro tão presente na gravura moderna, como as de

Goeldi, por exemplo. A tensão pelas linhas horizontais e diagonais é outro ponto em comum.

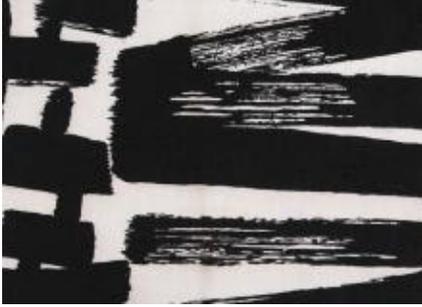


Fig.74 | “Gótico” Amostra de tecido | Fonte: Acervo D&D tecido.
Fig. 75 | Gravura em metal| 1958 | Fonte: IFO

A exploração da transparência através do uso da cor no espaço, é um componente lírico presente nas estampas de tecidos assim como nas gravuras, uma marca de Fayga Ostrower e suas criações. Quem não se apaixona e logo reconhece uma obra fayguiana pela potência das formas em transparência? (76,77,78,79).



Fig.76 Estudo para tecido. sem nomenclatura | Fonte: IFO
Fig. 77|. “Composição Abstrata” padrão para tecido. | Fonte: IFO



Fig.78| Xilogravura. 6701| 1967 | Fonte: IFO
Fig. 79| Gravura em metal. 1965. |Fonte: IFO

Nas imagens acima observa-se que a linha da gravura foi levada ao tecido, a transparência do tecido foi levada à gravura. Essa ocorrência se faz presente em várias de suas obras, seja no tecido, como na gravura, cria uma intercessão de uma técnica com a outra.

Ainda que os padrões para estampagem de tecidos não estejam datados ainda com exatidão é possível situar alguns tecidos com soluções mais ligadas ao traço oriental a uma proximidade com a década de 1960., uma vez que se relacionam com soluções gráficas de gravuras tratadas após 1960.

Na década de 1960, Fayga Ostrower estava envolvida na criação lírica, ligada a soluções artísticas orientais de equilíbrio, cor, e o gestual. O Vazio que faz parte da composição. A aplicação dessas soluções é simultânea nos padrões de tecidos, tanto quanto nas gravuras e serigrafias. (Fig. 80,81,82,83).

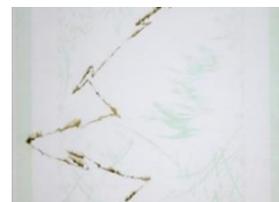


Fig.80 | Tecido "Sayonara" | ac.1958 Fonte:IFO

Fig. 81 Tecido "Sonata" | ac 1958| Fonte: IFO



Fig. 82|. Xilografia|. 1961 | Fonte: IFO



Fig. 83| Serigrafia 741| Fonte: IFO

Nesses conjuntos de tecidos e gravuras que possuem a estética mais oriental e com o gestual tão presente, marca possivelmente uma fase de nova pesquisa das formas de Fayga nas suas criações. Acreditamos que esta fase se deu mais próxima aos anos de 1960.

3.2 Ritmos, tensões, cores e transparências – Uma breve análise da alquimia entre Fayga e o acaso:

Como dito anteriormente, lidamos com as obras separadas em 2 grupos: trabalhos temáticos, todavia não realistas figurativos: obras Fetiches (fig.84), Macumba(fig.85), Umbanda (fig. 86) e Café (fig.87).

O segundo grupo composto de composições abstratas ou que já estavam bem na transição, são os tecidos: Fuji – Yama (fig.88), Cavernas (fig. 89), Jazz (fig,90), Muralha (fig. 91), Brussels (fig. 92).

Temos confirmação documental das datas dos seguintes padrões: Fetiche, Pedras, Folhas, Ondas, Macumba, Umbanda, Sereias, Quadrados Brancos, Máscaras, todos entre 1951 e 1953. Fuji Yama, 1959, *Brussels*, 1959, Muralha, 1959. Tudo nos leva a acreditar, até o presente momento, que os tecidos foram feitos em grande parte na década de 1950 e alguns no início dos anos de 1960²⁷.

Deixamos claro que o conceito de acaso usado na dissertação é o mesmo que Fayga acreditava e não o mero acaso sem sentido ou propósito.

Segundo Fayga Ostrower, é um conjunto de percepções ou experiências que vamos acumulando em nossa memória durante nossa vida. Um dia percebemos algo que faz todo sentido e que parece ter vindo do nada ou do cosmos, como alguns diriam. Mas não, esse bem-vindo acaso que soluciona um problema que estávamos enfrentando, seria fatos, imagens, sons, percebidos por nós durante nossa existência e que aflora em algum momento. Isso é o acaso Fayguiano e é com ele que vamos trabalhar. Como disse Fayga: “Os *acazos acontecem em estranhas coincidências. Eles nos acenam. E nós já sabemos do que se trata: uma nova compreensão de coisas que no fundo sempre existiram em nós.*” OSTROWER, 1995.

²⁷ No processo de levantamento das informações destes tecidos, identificamos equívocos de datação em alguns sites e artigos.

Para encerramos esse trabalho faremos uma breve e livre análise de algumas estampas do acervo D&D que foram listadas no início deste subcapítulo.

As Análises de alguns tecidos citados acima:



Fig.84| tecido Fetiches | 22x28 cm| ca.1953| Fonte: D&D

Amostra de tecido em lonita, nomeada como e que traz pequenas figuras como motivos, mas usando características diferenciadas. Não mais uma figuração realista tradicional.

Fayga caminhava para a abstração das formas. Por esse motivo, não chamamos mais de figurativos esses desenhos, pois há uma depuração subjetiva das formas.

Esses tecidos foram primeiramente usados na decoração de interiores e movelaria, para o que a lona ou lonita de algodão se prestava muito bem ao uso. A impressão era feita como se fossem

grandes carimbos onde ela preenchia a superfície usando uma para preocupação que o tema fizesse sentido.

Nesse primeiro momento, eram usadas no máximo 3 cores diferentes para não “pesar” na estampa e no seu uso.



Fig.85 | tecido Macumba²⁸ | 22X27 cm | Ionita | Fonte: D&D

Foi uma estampa muito utilizada em cortinas e cobertura de estofados. Alguns podem pensar como tecidos com nomes tão ligados às religiões afro-brasileiras eram tão bem aceitos pela classe média da época. O fato é que passávamos por um processo de brasilidade e de valorização da nossa cultura original ameríndia ou à cultura africana.

Os motivos simples, mas impregnados de significados foi um dos mais conhecidos do acervo da Interiores Modernos. Pois se prestava ao

²⁸ Estampa muito utilizada em cortinas e cobertura de estofados. A Cadeira Leve edição especial de Joaquim Tenreiro, de 1952, foi feita com o tecido Umbanda, mas antes da pesquisa se colocava o tecido macumba equivocadamente.

uso em moveis e em cortinas, sempre ligados à estética modernista da época. Não foram poucas as casas que possuíram algum objeto feito do tecido, segundo podemos atestar nos periódicos pesquisados que colocavam os tecidos da Interiores Modernos como “Absoluto Sucesso”.



Fig. 86 | tecido Umbanda| 1952 | Fonte: BN

Tecido Umbanda²⁹ que foi utilizado amplamente na forração de móveis por grandes moveleiros. Joaquim Tenreiro, em edição especial de 1952, forrou sua Cadeira Leve com o tecido de Fayga. Anteriormente, acreditava-se que esse tecido fosse o tecido Macumba, mas se trata do padrão Umbanda. Não encontramos ainda uma amostra física deste tecido. Nele temos as armas dos orixás em preto e branco. Os motivos estão postos verticalmente no plano,

²⁹ Durante a pesquisa, através de uma reportagem na revista Acrópole, especializada na época em decoração, pode ser feita a identificação correta do nome do padrão: Umbanda.

levando nosso olhar nessa direção. O ritmo está nos intervalos entre esses desenhos ao longo do plano. Tudo nos leva a pensar que esse padrão ainda era aplicado como carimbo pelo tecido. O preto e branco criando contraste, claro e escuro, sem muitas nuances que confunda a percepção do fruidor.

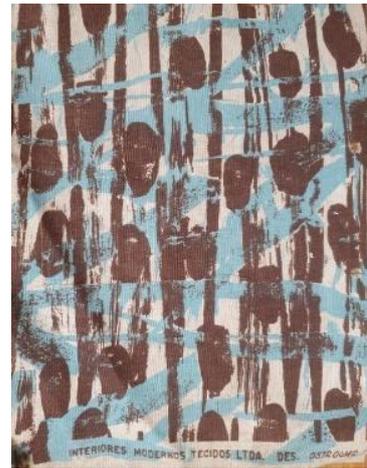


Fig. 87| tecido Café | 24 x 31 cm | Fonte: D&D

Estampa Café. No acervo temos em duas variações. A Primeira com 23 x 30 cm e a segunda em azul, 24 X 31 cm com o registro da loja Interiores Modernos Tecidos Ltda, por Fayga Ostrower, na barra da amostra. Essas amostras já foram impressas na indústria petropolitana e não mais manualmente.

Esteticamente a artista usa seus estudos abstratos e a influência “*cézanneana*” na composição do plano chapado. Constitui um dos padrões mais importantes entre os tecidos na divulgação do produto nacional. Rodou o mundo levando o nome da arte brasileira. Os grãos não são simétricos, são livres ao acaso, mas ao mesmo tempo estruturados pelas diagonais quase transparentes que caracterizam o

lirismo das obras “*fayguianas*”. A estampa café participou da Coleção Café, na parceria com a Rhodia com os “tecidos de artistas”.

Nessa estampa Fayga também lança mão do uso da própria tela como cor na composição. Os grãos seguem uma linha de força vertical, mas temos um azul para tirar a rigidez que essa linha de força pudesse causar à composição. Sem dúvida mais uma de suas estampas mais significativas. O azul ou o cinza entram como componente lírico na composição. Quebram o suposto sistema cartesiano de horizontais e verticais, tornado a composição mais dinâmica. Nas palavras de Fayga temos:

Na imagem, as tensões psíquicas são traduzidas para tensões espaciais. Além de incorporarem a carga expressiva do conteúdo, essas tensões espaciais também garantem a unidade e a autonomia (espacial) da configuração. (OSTROWER, 1995)



Fig.88|tecido Jazz em amarelo e em azul | ac 1959| 30X47 | Fonte: Museu Vitória & Albert | Reino Unido.

Fayga Ostrower criou diversos tecidos com temáticas musicais. Jazz, Samba, Maracatu, entre outros. A música e suas cadências era algo que fascinava a artista.

Nessa estampa temos praticamente uma partitura simbolizada pelas linhas brancas verticais e horizontais onde o preto e o amarelo entrariam dando a cadência. Há movimento, principalmente no exemplar azul. Vemos os “sentimos” as linhas brancas nas extremidades como se um leve soprar batesse ali. São os ritmos, que

entraram nas obras de Fayga no início dos anos de 1950. Ela colocava que os ritmos eram presentes pelos intervalos entre as cores. Fayga era apaixonada pela matemática e a música remetia muito a isso.

A amostra azul encontramos no *Victoria and Albert Museum*, no Reino Unido, com datação de 1959. Este Museu possui 12 peças têxteis de Fayga Ostrower, que aguardam uma pesquisa para a identificação e análise deste seu acervo.



Fig.89 | tecido Muralha| 21X27cm |ac 1959 Fonte: Acervo D&D

A amostra Muralha, que também se encontra no Museu Britânico com datação de 1959, trata-se de uma composição bem complexa onde o tecido da tela, branca, participa ativamente da composição visual. Ao mesmo tempo temos elementos mais líricos, de traços leves e delicados contrastando com essa estrutura marrom mais robusta, que funciona como se fosse uma muralha mesmo a proteger os elementos mãos delicados e leves. Mesmo nelas o branco aparece. Uma obra Faguiana com toda certeza. Esta estampa foi criada em várias cores diferentes.

Fayga reata sobre suas criações: “Mas, nas obras de arte, as técnicas acabam se tornando “invisíveis”, sendo absorvidas inteiramente pelas formas expressivas.”

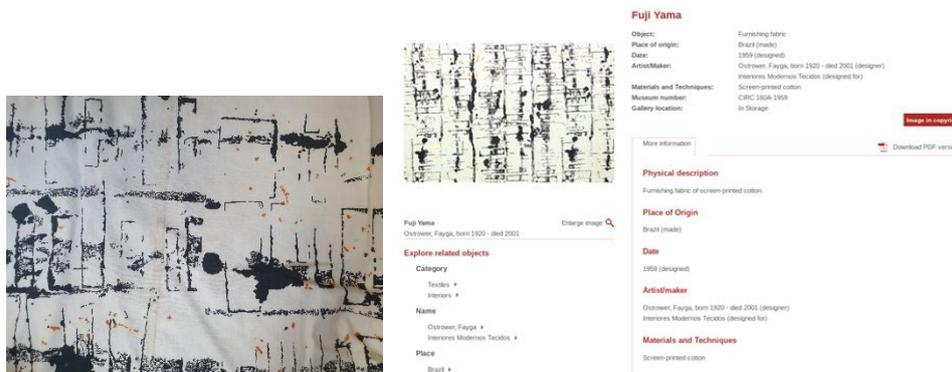


Fig.90 | tecido *Fuji Yama* |59X1,35cm| ac 1959 | Fonte: acervo D&D

Fig.91 | ficha catalográfica no Museu Vitória & Albert | Reino Unido| fonte: MVA

Fuji Yama é uma das estampas que suspeitamos fazer parte da fase mais ligada ao Oriente. O tecido já fazia parte do acervo D&D, mas não sabíamos seu nome. Encontramos no Museu no Reino Unido, uma amostra e assim pudemos nomeá-la. Nele percebemos o plano todo tomado pelas linhas, por pequenas manchas e traços. Foi muito utilizado na decoração principalmente em cortinas, pois sua composição com linhas de força nas verticais e nas horizontais se prestam perfeitamente ao plano de uma cortina, onde precisamos dessas duas forças em equilíbrio. O branco, fundo da composição, mais uma vez não é pintado, mas sim a própria matéria do tecido. Os intervalos imprimem os ritmos, mesclados com os salpicados de amarelo. Ao lado da figura trazemos a ficha catalográfica do Museu. Nada nos impede de lembrarmos de uma partitura musical também nessa estampa. Fayga diz: “É a beleza da plena significação das formas, da harmonia de ordenação e da coerência expressiva, como a beleza da matemática.”



fig. 92| tecido *Brussels* | Ac 1959 | Fonte: MVA

O tecido *Brussels* encontrado no *Victoria and Albert Museum*, datado de 1959, e ainda não conseguimos exemplar no Brasil. Ele é todo em vermelho e branco formando uma trama, uma grade. A figura vem chapada, sem passar profundidade. O branco é a própria matéria, o tecido da tela e junto com o vermelho formam uma trama fechada com horizontais e verticais, quase não há espaço entre as linhas dando pouco ritmo a composição. Fomos procurar o significado do nome e encontramos alguns: Bruxelas, Couve de Bruxelas, com mais pesquisas acreditamos chegarmos a uma conclusão.

O fato é que a maioria das estampas estavam ligadas à elementos da cultura fossem do nosso país ou de outros lugares. As estampas marcaram uma época, como vemos nos periódicos e revistas de decoração e fizeram parte da imagética cultural do nosso país no exterior. Encerramos com as palavras de Fayga sobre a composição e sobre o acaso.

Sim, toda nova imaginação passa pela experiência espacial. A fonte da criatividade artística, assim como de qualquer experiência criativa, é o próprio viver. Todos os conteúdos expressivos na arte, quer sejam obras figurativas ou abstratas, são conteúdos essencialmente vivenciais e existenciais. Os acasos ocorrem em grandes coincidências. Eles nos acenam. E nós já sabemos do que se trata: uma nova compreensão de coisas que no fundo sempre existiram em nós. (OSTROWER, 1995).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Fayga Ostrower nas décadas de 1950 e início de 1960, durante 11 anos em parceria com o amigo e artista visual Decio Vieira, dedicou-se a criar estampas para tecidos.

A princípio, essas estampas foram direcionadas à decoração de Interiores e serviram a diversos moveleiros e arquitetos modernistas como: Joaquim Tenreiro, Sérgio Rodrigues, Walter Zanini, entre outros.

Nesta dissertação, foi explorado o acervo de amostras de tecidos que pertenceu à família de Décio Vieira, doado à pesquisa por sua viúva, Sra. Dulce Holzmeister.

O outro acervo conhecido é o que pertenceu ao Instituto Fayga Ostrower, no Rio de Janeiro. Este foi doado pelo Instituto ao Museu D. João VI, que pertence à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Essa doação fez parte de uma grande comemoração dos 100 anos de Fayga Ostrower em 2020. No âmbito destes festejos, limitados pela pandemia da Covid 19, foram doadas obras, matrizes publicações, objetos e mobiliários a diversos museus do Brasil. Estas doações constituíram um dos desdobramentos da pesquisa que vem sendo feita há cinco anos, iniciada com uma monografia de conclusão de nossa graduação em História da Arte, na Escola de Belas Artes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Nos três capítulos em que estruturamos esta dissertação, importa destacar o interesse que nos norteou de apresentar como a criação de Fayga Ostrower, no caso das estampas ou padrões de tecidos, participou de momentos singulares na nossa História da Arte, como a transição da figuração realista com preocupações sociais para abstração informal ou lírica.

No primeiro momento, tratamos dos núcleos de ensino da gravura, criados no Rio de Janeiro e em São Paulo, agentes na formação do artista gráfico, solicitado a atuar em diversas frentes, na sociedade.

Esse artista plural em técnicas e meios expressivos constituiu uma demanda da sociedade nos anos 1950, o artista paisagista, ilustrador, designer, e esses núcleos de ensino apoiaram a formação desses artistas tanto no Rio como em São Paulo. A inclusão da ENBA nos demonstra como o assunto artes aplicadas estava sendo discutido até mesmo na Academia.

Importante, nesta ambiência carioca o papel da Interiores Modernos Ltda., loja e ateliê, local de encontro de artistas e intelectuais da época, constituída pela sociedade entre os artistas Fayga Ostrower e Décio Vieira. E que fez parte do nosso segundo capítulo. A loja foi um sucesso no Rio de Janeiro, ficava em Copacabana e várias são as críticas e comentários de jornais e revistas da época que a colocam como sucesso absoluto. Muitas são as reportagens em revistas de decoração sobre a loja e a empreitada de Fayga e Decio.

As estampas comercializadas pela loja tiveram percursos nacional e internacional. Em parceria com a Rhodia fizeram parte juntamente com tecidos de outros artistas, do projeto “Tecidos de Artistas” da multinacional francesa. Arte brasileira em forma de tecidos de decoração e para vestuário, apresentada nos cruzeiros de moda e em desfiles shows da Rhodia. Durante 11 anos, foram criados aproximadamente 400 padrões, segundo relatos da própria Fayga. O Instituto Fayga Ostrower, no seu acervo, contara cada cor como um padrão novo.

Nossa metodologia foi contabilizar por padrão visual diferente e não pelas diversas cores de uma mesma estampa. No acervo Décio e Dulce (D & D), que norteou nossos estudos, tem-se 62 estampas, 49 com mais de uma cor e 18 que eram desconhecidos do IFO e público em geral.

No início dos anos de 1950 as gravuras “Ritmos” (1954) marcaram uma transformação nos modos de criação de Fayga Ostrower. Era outra construção de espaço onde mais tarde Fayga esclareceu que os ritmos nas obras se dão através dos intervalos entre os elementos na composição.

Neste grupo de estampas identificamos as abstratas e as estampas que estavam em um processo de abstração, pois já não eram figurativas e nem haviam chegado à Abstração ainda. Formas que estavam num processo de subjetivação das formas.

Nesta fase de sínteses formais, não mais representações dos elementos da realidade, o processo de criação de Fayga era usar as matrizes como grandes carimbos cobrindo todo o tecido. Posteriormente, na estruturação de formas livres, a artista lançou mão do processo fabril. As estampas eram produzidas na Fábrica Petropolitana, com procedimentos semi - industriais.

Quando Fayga dizia que não fazia distinção entre imprimir no papel ou no tecido, era a comprovação da sua convicção de que a arte poderia ser inserida nos meios industriais, sem perder o valor artístico.

Num terceiro momento trouxemos uma pequena análise de algumas estampas de tecidos para ilustrar melhor o que falamos durante toda a dissertação. São linhas horizontais e verticais funcionando como linhas de forças. Podem levar ao equilíbrio quando aparece uma diagonal ou uma curva que muda toda nossa percepção. Sem contar o branco. O branco não como cor, levando transparência somente, mas o branco matéria, fundo da tela, que participa ativamente das composições como Cézanne fazia. O acaso tão falado de Fayga não é o simples acaso bobo e sem base alguma. Para Fayga o acaso já está dentro de nós, ele vem de nossas vivências, sem do que em algum momento ele explode como uma nova percepção do que já nos era conhecido.

Conseguimos precisar as datas de algumas estampas levando em consideração os convites de exposições e fotografias.

Esta dissertação buscou contribuir para a historiografia brasileira, tornando pública uma produção ainda desconhecida do campo artístico e cultural. Pretendemos tirar das sombras essa produção tão rica não só para o campo artístico, mas para o campo cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1 LIVROS:

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

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na semana de 22.** São Paulo: Editora P
ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: uma história concisa.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARGAN. G.C. **Arte Moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço.** Martins Fontes: São Paulo, 1993.

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

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

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

CARDOSO. Rafael. **Uma Introdução à História do Designer.** São Paulo: Blucher. 2008.

CAVALCANTI, Lauro. CHAIMOVICH, Felipe. **Oito Décadas de Abstração Informal. 1949/2010.** Textos Anna Bella Geiger. Rio de Janeiro. Instituto Casa Roberto Marinho. 2018.

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

CORDEIRO. Waldemar. **Correio Paulistano,** São Paulo, 11 jan. 1953.

FABRIS, Annateresa (org). **Modernidade e Modernismo no Brasil.** Porto Alegre. Zouk. 2010.

GEIGER, Anna Bella. **Curadoria. Fayga Ostrower.** Editor Coriolano Gatto. Rio de Janeiro. 2015.

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

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

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

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística.** Ed. UNICAMP. São Paulo: 1995.

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

PEDROSA, Mario. **Arte e Revolução**, 1975, p.246

PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e Modernos**. Vol.3. Org. Otília Arantes. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2004.

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

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

SOUZA, João de Leite **De Costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SAUNDERS, Frances Stonor. **Quem pagou a conta? A CIA na Guerra Fria da Cultura**. Ed. Record. 2008.

SMITH, Tai. **A collective and its individuals: The Bauhaus and its women**. IN: Modern women: women artists at the Museum of Modern Art. 2010

SMITH, Tai. **Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design**. London. University of Minnesota Press. 2014.

SMITH, Tai. **“Pictures made of wool”: the gender of Labor at the Bauhaus Weaving Workshop (1919-1923)**. In: Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture, 2002.

WELTGE, Sigrid Wortmann. **Women’s Work: textile art from Bauhaus**. London. Thames and Hudson. 1993.

2 PALESTRAS:

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

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

OSTROWER. **Arte é ação**, p.107-112

KRAKOWSKI, 2001, p.179

3.PERIÓDICOS:

Coleções de Moda da Rhodia, Cyro del Nero 2002

BONADIO. Maria Claudia. Nacionalismo e crescimento industrial no Brasil dos Anos 1960. In: **Revista Mosaico**.v2, n.1.2009.

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

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

JEAN, 1948. **Correio da Manhã**.

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

LEVI, Lizetta. 1956. **Correio da Manhã**.

Jornal Folha da Manhã, 1954.

OSTROWER. **Jornal Folha da Manhã**.195.

Revista Acrópole, 1958.

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

Revista Cláudia. Coleção Brazilian Look.

Revista O Cruzeiro, 29/10/1960.

Revista O Cruzeiro, 14/09/1963.

Supl. **PROJETO CONSTRUTIVO BRASILEIRO NA ARTE**. São Paulo.
1977.

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

4 DOCUMENTOS:

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

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

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

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

5 DISSERTAÇÃO:

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

6 INTERNET:

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

ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10084/joaquim-tenreiro> <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21454/decio-vieira>>. Acesso em: 11 de Mar. 2018.

http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo1/expressio_nismo/ex

p_alemao/kathekollwitz - acesso em fev.2018

www.pinterest.com | acesso em novembro e dezembro/2017

www.memoria.bn.br | acesso em mar e abril/2018.

7. FIGURAS:

Acervo **Instituto Fayga Ostrower**, Rio de Janeiro.

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

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

Acervo **D&D** – Sob a guarda de Vanessa Mendonça

8 ANEXOS:

1 ACERVO DÉCIO & DÚLCE – OUTRAS FIGURAS



Bambus -23X28 cm



Beline – 22X28 cm



Beline – 22X27 cm



Candomblé – 23X27 cm



Capri – 22X28 cm



Carré – 23X28



Cavernas – 22X27 cm



Comp. Abstrata- 22X27cm



Copacabana- 22X28 cm



Cristais – 21x28 cm



Frisos – 19x29 cm



Fuga -18x29 cm



Gótico – 22x28cm



Nápoles- 22x28cm



Marco Polo – 46x51 cm



Numeral – 16x18 cm



Raízes – 22x28



Odisseia – dúvida



Teias – 22x29 cm



Trio – 22x29 cm



Veneza – 28x29 cm



Recife – 22x27 cm



Samba – 22x27 cm

Alguns Exemplos sem nome até o momento:



22x28 cm



20x28 cm



26x52 cm



22x27 cm



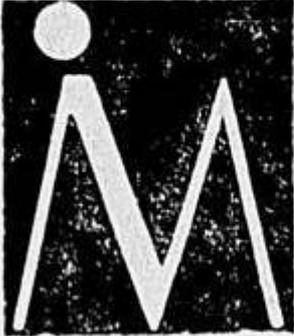
22x27 cm

Cartas e Documentos:



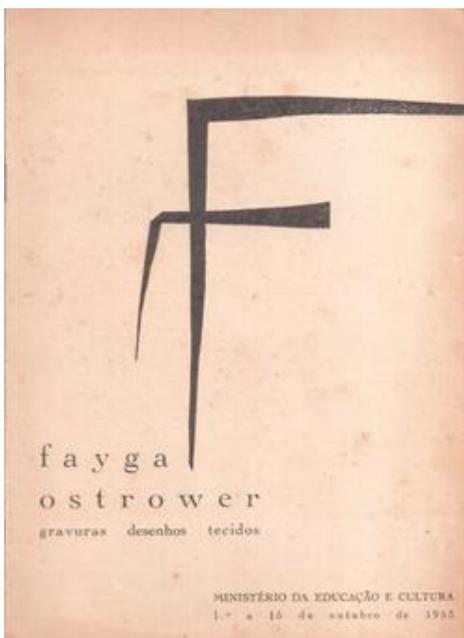
Cartão da loja Interiores Modernos

pinturas de ALFREDO VOLPI e YOLANDA MOHALYI
gravuras de LIVIO ABRAMO
tecidos e gravuras de FAYGA OSTROWER
cerâmicas de LILY HIRSH



diretamente dos artistas em
interiores modernos tecidos Ltda.
rua djalma ulrich, 346 — copacabana

Propaganda em Periódico da época – Correio da Manhã | Fonte: BN



t e c i d o s

41	teixeira
42	pedras
43	fólbias
44	ondas
45	macumba
46	sereias
47	quadrados brancos
48	raízes
49	ramos
50	banhos
51	bonecos
52	máscaras

TIPOGRAFIA: LUIZ LOPES S.A. — SÃO PAULO
EDITORA: EDITORA LOPES S.A. — SÃO PAULO
DISTRIBUIDORA: EDITORA LOPES S.A. — SÃO PAULO

Convite exposição MEC – 1953 | Fonte: IFO

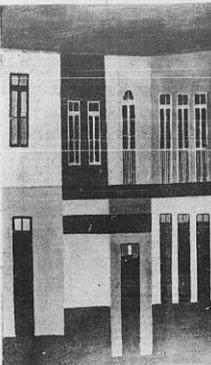


Bienal de Veneza : Fonte: BN



1948 – Correio da Manhã | Fonte: BN

DESPEDE-SE VOLPI DO RIO



Hoje partirá a última sala da Exposição Volpi, no Pavilhão de Arte da Cereia Rica em Copacabana. Na presença, portanto, não há oportunidade de observar a artista, que já esteve no Rio em 1954, e de qual publicamos o retrato que se vê ao lado.

Dedica-se apenas ao ensino e às pesquisas

A Fundação Getúlio Vargas é apolítica. A propósito de notícias que circulam...

CRUZEIRO TURÍSTICO DA AMIZADE

O Touring Club do Brasil vem...

PRISÃO DE VENTRE 7

Correio suavenente, tornando...

IODOSALINA

A sendo as farmácias e drogarias...

CONSULTE-NO...

- Cimento Portland Branco do Brasil S/A. CIMENTO BRANCO BRASILEIRO. REZOLIOS KLEIN. METALURGIA PAULISTA S/A. PRODUTOS COPOLIMÉRICOS METAIS SÉRGIO. CERÂMICA SERRAVALLE PEREIRA S/A. LOUÇAS CELTITE. Cia. Cerâmica Industrial de Osasco. LOUÇAS KERRY. Cia. Cerâmica Brasileira S/A. MOBRACO E CERÂMICA CCB. FUNDO DO BRASIL S/A. BANHEIRAS BRASILEIRAS. FÓFOS E AGUEDORES COLUMBIA. Indústria Serravalle & Cia. Ltda. FÓFOS E AGUEDORES SACEMAR. CERÂMICA SERRAVALLE PEREIRA S/A. LADRILHOS CERÂMICOS MOGI-GUAÇU. Indústria Cerâmica Americana S/A. MOBRACO S/A. Cerâmica Celosa S/A. LOUCA COLONIA. S/A. Comercio e Indústria Souza Nashed. BANHEIRAS SOUZA NOSHED. METALURGIA ALBINO S/A. METAIS PARA SERRAVALLES ALBION. FÓFOS E AGUEDORES ALFA. Indústria Metalúrgica Gr. TAMPONS CIE. Indústria Brasileira de Materiais Plásticos S/A. TEMPOS E AMÁMOROS PLÁSTICOS GOYANA. PRODUTOS CONTACT S/A. ECAUSTONES CONTACT. Indústria de Matias Vulcaniza Ltda. TORNERIAS ATLÂNTICA.

ARTES PLÁSTICAS UMA ARTISTA BRASILEIRA NOS EE. UU.

New York, 12 de Junho de 1955. Uma artista brasileira...

Volpi, artista brasileira, mudou-se para Nova York...

RÁDIO E TV PRÓS E CONTRAS

Uma discussão sobre a substituição de artistas...



MARIA ARANTES

Hoje se apresenta...

RAYMOND COGNAT FALA DE ODEOS

Edmond Godeau e Pierre...

"DINERO" NO COPACABANA

No Copacabana Palace...

OBESIDADE ALICORNE

Combate a obesidade...

Carta de Fayga a José Mauricio quando sua estada nos EUA. Correio da Manhã | Fonte; BN

Advertisement for Hospede um peregrino em sua casa. DRAGO resolve o problema do pequeno espaço. Includes logo and contact information.

QUARTZOLIT S.A. MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO (COMMERCIAL) RUA BANTANA, 7 - TEL. 43-303 e 43-304

TRAL

O JORNALISMO

rídicos, e assim, todos nós colaboramos numa obra comum, não sendo possível separar mais o escritor que escreve na imprensa do jornalista que publica livros. Tendo trabalhos sobre sociologia, economia política, ciências do governo e da administração, filosofia, psicologia, crítica literária — sou aqui, antes de tudo, representante da minha profissão principal, e honrado de ocupar uma cadeira, cujo patrono foi jornalista como jornalistas foram o seu fundador e o grande poeta a quem me coube suceder.

Jornalismo e literatura exercem a mesma ação necessária e neste momento grave da história têm o dever de cooperar na defesa da liberdade do pensamento.

Entre os patronos desta ilustre companhia, vemos grandes nomes que só foram jornalistas, grandes nomes que fizeram do jornalismo, durante largo trecho de vida, a preocupação dominante: — Evaristo da Veiga, Hipólito da Costa, João Francisco Lisboa, Francisco Octaviano, Manuel de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo, Pedro Luiz, José Bonifácio o Moço, Tavares Bastos, Artur de Oliveira, Joaquim Serra, Bernardo Guimarães, Visconde do Rio Branco, Fardal Mallet, Raul Pompéia, França Júnior, Franklin Távora, figurando entre eles articulistas que formaram a consciência nacional e deram a nossa política a sua verdadeira expressão e lhe dirigiram a ação construtiva.

Entre os fundadores da Academia praticaram sempre o jornalismo ou em fases decisivas da caracterização da sua personalidade: Alcindo Guanabara, José do Patrocínio, Medeiros e Albuquerque, Ruy Barbosa, Olavo Bilac, Valentim Magalhães, José Veríssimo, Machado de Assis, Salvador de Mendonça, Joaquim Nabuco, Artur Azevedo, Carlos de Lacerda, Pedro Rabelo, Guimarães Bastos, Urbano Duarte, Domi-

ITINERÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS

INTERINO

GRAVURAS E TECIDOS DE FAYGA

XXIX BIENAL DE VENEZA

Brasil no caminho certo: uma grande sala

De Jayme Maurício, enviado especial

VENEZA, junho (De Jayme Maurício, enviado especial) — O Brasil tomou o caminho certo, nesta Bienal. Dispondo não de um pavilhão, como os "grandes" países, e sim apenas de uma sala, decidiu-se pela apresentação de uma justa homenagem a um de nossos maiores pintores e pela apresentação de nossos quatro principais gravadores — sendo a gravura o terreno onde, internacionalmente, possuímos melhores possibilidades de destaque.

A sala do Brasil tem atraído, assim, multidões bem mais numerosas que se esperava, transformando-se num dos "musts" desta Bienal. Não há artista, não há crítico de responsabilidade que não se demore em nossa sala e as expressões a respeito, na imprensa de toda a Europa, são as mais encomiásticas. Presenciamos, aqui, uma revalorização de Ségall, ausente da Europa desde muitos anos antes de sua morte, que todos ainda lamentamos. Os europeus redescobrem Ségall: um expressionista que não ficou nos maneiros de sua escola e prosseguiu numa pesquisa pessoal que o levava a esplêndidos resultados em vários níveis. Se-

gall já havia exposto na Itália, em 1934, e a crítica especializada o conhecia com base em Kandinsky, etc. Agora, todavia, vemos-lo apreciado em toda a sua grandeza, através de várias noventa e nove peças — pinturas, desenhos, gravuras, aquarelas, bronzes — com que, póstumamente volta, em triunfo, à Europa que o viu nascer e fazer suas primeiras descobertas artísticas.

OS GRAVADORES

Os gravadores, depois dos arquitetos, continuam a ser as grandes vitórias internacionais da arte brasileira. É umánime a admiração, aqui, pelo que nossos patriotas conseguem extrair dos difíceis meios da gravura em suas várias modalidades. Louvamos não só a força criadora como — o que nos parece ainda mais inesperado — a técnica de Goeldi, Abramo, Ostrower e Grassmann: já os sabíamos arteiros consumados, mas não ao ponto de arrancar exclamações de europeus donos de uma tradição multiseular de gravadores que passaram sua arte de professor para aluno, nos mesmos locais, através dos séculos. Mas é o que está acontecendo: a gravu-



ra brasileira, premiados os dois mais jovens expositores, e conqurados os dois mestres mais velhos, é um dos grandes êxitos de Veneza em 1958.

De volta ao Rio, apresentaremos em maiores detalhes o que tem sido a repercussão, na Europa, da arte brasileira nesta Bienal.

Fayga Ostrower, mencionada neste artigo (na foto em seu atelier), está realizando, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma das mais importantes exposições dos últimos tempos.

A exposição de Fayga é o acontecimento artístico mais mercante do mês.



Fayga e os Padrões –1956 | Fonte: IFO



Fayga Ostrower para revistas de decoração – Fonte: IFO

Rua Almirante Alexandrino, 905
Santa Teresa Rio de Janeiro

Faygga muito querida,

Faz muito tempo que não te escrevo. É que ando cheio de trabalho e esperava noticias frescas para fazê-lo. Somente ontem pude abrir o pacote das fazendas que ficou durante muito na Alfandega pois querian que pagasse direitos e foi preciso diversas cartas e explicações para que as deixassem sair sem depositos ou pagamentos. São extraordinárias. Quando fui abri-las havia reunido em casa alguns artistas e um colega que se interessa muito por arte. Ficamos de verdade sorprendidos. Pode haver uns melhores do que os outros e isso é sempre questão de gosto, mas não há duvida que são todos excepcionais. Você fez enormes progressos e pelo que pudeste ver nos Estados Unidos, imagino que estás sabendo que valem os de qualquer país. Vou agora tratar das exposições. Penso fazer uma aqui em Berna e outra em Zurique, no Wohnbedarf que é a melhor casa de decoração da Suíça e das melhores da Europa. Imagino haja interesse em comprar tuas fazendas e por isso preciso urgentemente de uma lista de preços. Esta deve ser feita em cruzeiros para o material que aqui se encontra e a outra na base de dolar para exportação para qualquer novo material que te seja encomendado daqui. Acredito seria sobremodo interessante dar tuas fazendas em exclusividade a uma das duas casas onde vou fazer as exposições. Imagino haja dificuldade em exportar teus tecidos, mas vale a pena ter uma que outra dor de cabeça não somente pelo vil dinheiro mas sobretudo pelo que representa para a tua carreira artistica. Espero pois tua resposta por volta de correio ...

Junto vai um recorte que imagino te dará grande prazer. Nem conheço o crítico e não houve marmelada. (digo-te isso porque nes

New York, 22 de Julho de 1955

Querida Tuni e Wladimir,

Escrevi-lhes minha primeira carta logo que cheguei aqui e agora a segunda em vespéras de partir, entre a maior confusão de malas, pacotes, etc. C'est la vie e a afamada rapidez do tempo. Meio ano que vóu. De fato, foi meio ano cheio, cheio de museus e trabalho e viagens e gente, foi ótimo. Aprendi muito, mas quanto só saberei depois de ter tido tempo para digerir esta experiência.

Os museus daqui são mesmo fabulosos, tanto no sentido das coleções que possuem como também nas atividades artísticas exercidas e principalmente nas cidades menores são, como V.diz: lugares de pesquisas. Mas comparando-os com a Europa, há uma coisa que eu não previa e que ainda não deixou de me chocar: é a diferença da atmosfera fóra dos museus, tão diferente esta, que a gente tem a impressão de uma atitude antagonística até, completamente anti-imagem e anti-forma. Estranho mesmo. Mas voltando aos museus, são lindos - me senti em casa entre amigos.

Vocês sabem que fiz uma exposição aqui em New York? Yessir. Em Maio, ainda em plena "season", numa galeria ótima especialisada em gravuras modernas, The Contemporaries Gallery". E até foi o que aqui chamam de "success". Em si, só o fato de conseguir expô já representa uma distinção (dados estatísticos: m/o/m 10.000 pintores vivem em N.Y.), mas no meu caso, não só expuz como também tive críticas boas em diversos jornais e revistas, e a galeria até vendeu gravuras para alguns museus e coleções. Not bad, não é? Estou bem contente, pois entre os trabalhos que melhor aceitação encontraram figuram dois que fiz aqui em Nova Iorque, duas aguatinhas grandes em côr que representam um certo passo novo para mim. Aliás, isto deve interessar a Tuni: trabalhei aqui no Atelier 17, de Hayter.

Fora da exposição e do trabalho, tive também a oportunidade de viajar bastante por uma série de circunstâncias felizes: convites de amigos e também de algumas universidades, conferências e congressos, de forma s que pude conhecer um grande número de museus aqui no Oeste e fui até Chicago e St.Louis (houve um congresso interessantíssimo em Chicago sobre educação universitária nos EE.UU., para o qual me convidaram como representante da "America do Sul!"), sempre parando um dia ou dois em cidades com museus reputados. Desta maneira fiquei perambulando um poucado. - Aliás, estive diversas vezes em Washington e naturalmente sempre procurei Maury e Clarisse, com quem passei horas muito boas. Achei-os muito bem, inteligentes e maduros, e especialmente simpáticos em contato com os seus filhos. Sobre o assunto da educação infantil nos EE.UU. e também de relações entre pais e filhos, haveria muito a dizer mas fica para outra ocasião, uma conversa preferivelmente. Os meus tecidos chegaram nos EE.UU. com um enorme atraso, de maneira que não houve tempo para fazer muita coisa. Ainda assim, tive a oportunidade de mostrá-los a diversas pessoas que gostaram muito e por força queriam que os deixasse aqui. Como, porém, nos contatos com algumas grandes casas de tecidos daqui não consegui nada que me parecesse aceitável - a situação é muito complicada e a competição tremenda (cut-throat como o formularam tão bem) - preferi não fazer nada no momento e antes enviar os tecidos a Você. Foi portanto o que fiz, hontem seguiram 16 padrões e ainda uma tapiçaria. Estou curiosa o que Você vai dizer. Quer me escreva a respeito?

Antes de terminar, ainda a curta noticia que recebi um prêmio de aquisição na Bienal de S.Paulo pelas gravuras enviadas. Estou com muitas saudades de Vocês dois, mas o tempo vai tão rápido que já se pode falar em nos vermos "brevemente". Penso que será no Brasil, but who knows? - entrei agora na categoria dos "travellers" e ninguém sabe onde esta gente costuma parar.

Muitas lembranças e um Grande Abraço
de Fayon

Berna, em 2 de maio de 1955.

COPIA.

Fayga muito querida,

Depois de inumeras buscas fui encontrar tua carta arquivada ou malhor escondida dentro de um catalogo de gravuras. Sem teu endereço fiquei à espera de que me escrevesseg de novo, porem imagino que com tanto que ver e fazer nao tinhas tempo para mais nada. So espero que esta ainda chegue em tempo

Ficamos radiantes quando recebemos tua carta. Creio que nada de melhor poderia ter te acontecido e talvez uma viagem aos E.U. seja no teu caso mais interessante do que a Europa. Lá tudo está concentrado e eles conservam em seus museus do melhor do que cá se fez e isso admiravelmente apresentado. Os ~~museus~~ europeus, salvo poucas exceções são lugares onde se conservam objetos. E é pena pois um museu pode e deve ser um lugar de pesquisas, cheio de vida. Nos E.U. há um entusiasmo extraordinário pelo que já se fez e pelo que se está fazendo e acredito seja um contato mais util que o que poderias ter tido nestas Europas. Espero apenas que agora encontres o geito para cá vires antes do nosso regresso ao Brasil que será lá pelo mes de outubro de 1956. Aqui tens quarto e comida e muita discussao

Tenho dois interessados pelos tecidos e creio tambem que poderei inclui-los numa exposiçao sôbre o Brasil atraves das artes que preparo em Neuchatel para 15 de novembro vindouro. Manda-me pois todo o material que aqui ~~existem~~ ~~existem~~ existem amadores muito interessados. Eventualmente se poderá talvez apresenta-los em Paris. De qualquer forma quer seja na Italia ou na Escandinávia hei de encontrar onde exhibi-los alem da Suíça. Ao enviá-los debes dirigi-los a : Services Culturelles de la Légation du Brésil à Berne, Suisse. Há na Europa muito material do Museu de A.M. do Rio e poderei devolvê-lo junto com êle.

Escreve e mais uma vez parabens e pela bolsa e pela viagem. E um carinhoso abraço do

14.10.1954

Querida Tuzi e Vladimir,

Mas que acidente cacete! E logo no braço direito! ? Elementary, dear Watson. Espero que agora Você já esteja bom de novo, e possa escrever muitas cartinhas.

Escrevo ~~isso~~ hoje por estar um pouco preocupada com a sorte da minha chapa e gravuras para a Guilde. Será que já chegaram? Enviei-as em dois embrulhos, ambos por via aerea registrada, no dia 27 de Setembro (Registr 10790 e 10791), um embrulho contendo a chapa e o outro enrolado com jornais e revistas contendo as gravuras da exposição e a prova da Guilde com instr etc. Podia me avisar se chegaram, pois em caso contrário procurarei saber aqui si houve alguma dificuldade. A chapa representa meu melhor trabalho até agora, e eu teria uma pena imensa si tivesse acontecido alguma coisa. Tomara que não.

Aproveito esta carta para lhe remeter 6 diapositivos em cores de tecidos estampados. Você poderá aproveitá-los como melhor lhe convier. Para o an pretendo ver si não será possível expôr tecidos na Europa, pois penso que tenho uns 15 a 20 padrões, os mais recentes, que talvez representem uma contribuição para o que se faz no mundo. Já entrei em entendimentos com uma pessoa na Suecia, mas não tenho a menor ideia como uma coisa dessa é arranjada. Não falei com ninguém aqui, embora o Museu, si quisesse, poder me ajudar bastante, mas Você sabe como eles são: só interessa o cartaz. Agora, por exemplo, convidaram este artista holandez Domela para honrar co sua presença uma mostra de obras suas "tableaux-objets", ou, como disseram bem "pintura metida" (a escultura); é uma exposição que precisa existir pa ser verdade, uma exposição metida à moderna, metida à pesquisa, mas que no fundo apresenta problemas já muito tempo passados, ainda com um mau gosto tremendo; é o pior Jugendstil com molho à la abstrato. Para isto sim, é gastam dinheiro, gastam tempo, energia, todo mundo está numa atividade fei é um alvoroço, só vendo. Agora, para outras coisas não há tempo, não há verba, enfim não sobra interesse.

Agora alguns detalhes técnicos sobre o tecido: Os tecidos são estampados com silk screen; quasi sempre são em duas cores, que considero suficiente pa conseguir efeitos bastante ricos, e também evita a interferência demasiada forte no esquema decorativo da casa. - Talvez seja interessante mencionar ainda um fato que a mim mesma também surpreendeu um pouco: Com o tempo, os meus desenhos ficaram mais livres, mais abstratos, no fundo, mais difíceis; mas, quanto menos compromissos artísticos eu fazia, melhor aceitação tinha o tecido - então, agora, me sinto inteiramente livre em trabalhar, e de fato, os últimos desenhos, que considero os melhores artisticamente, também são os mais procurados. - Estou curiosa ~~de~~ de ver a reação do público na ~~na~~ exposição que deve ser inaugurada no dia 19 - contarei o que houve. - Junto ainda uma curta explicação publicada no catálogo de minha exposição anterior que talvez interesse pelo problema teórico exposto.

Farei as suas assinaturas e escreverei os detalhes tão logo tenha-as tomado. Quanto à exposição Lugano, espero que o Museu se lembre em fazer algo antes que seja tarde demais. ~~Isso~~ No momento, nem sei como me aproximar deles sem que se ofendam. Talvez a oportunidade se apresente sozinha. Em todo caso, Você pode contar inteiramente comigo. O que for necessário, farei. Si Você quiser, posso reservar uns 3 ou 4 bons desenhos para Lugano e enviá-los pelo Itamaraty para não ter que dobrá-los. Quer?

Um grande abraço e muitas saudades,

Fayga

iii

na Suíça. Já escrevi ao Pfeiffer e vou procurar interessar a Nicmar quando a vir, o que espero será em breve.

Questão GUILDE: o Toledo Piza já mandou suas chapas, isto é mandou duas para que aqui escolhessem. Falta Você e o Livio. Este último escreveu-me há muito tempo dizendo-me que estava por fazer a remessa tendo já escolhido o trabalho. Até agora não recebi nada e o Diretor do Guilde manifestou desejo de dar andamento ao assunto. Conviria que mandes as tuas quanto antes. O Piza as remeteu como amostra de metal, sem valor, e isso a conselho de um despachante. A remessa foi feita por avião e dirigida ^{aos} Serviços Culturais da Legação do Brasil em Berna. Providencia isto quanto antes e escreve a respeito.

Estou dando os primeiros passos para a realização em Paris na Gallerie La Hune de uma exposição conjunta dos quatro brasileiros representados na Guilde. Em arte tudo começa e acaba em Paris e La Hune é a Meca da gravura moderna. Depois disso prometo deixá-los em paz e cuidar de outros problemas. A coisa vai ser difícil e muito vou precisar de tua ajuda e entusiasmo. Quem sabe não seria então o momento para viajares à Europa pois imagino que já não lembres muito do que viste por cá.

Assunto armarios: peço-te assim que achares conveniente mandar guardá-los num depósito. ~~Nos~~ devemos regressar ao Brasil dentro de um ano e meio aproximadamente e acho melhor esta solução do que a de remetê-los para São Paulo. Qualquer guarda-moveis serve, convindo estabelecer o preço anual de antemão para não ser explorados. Daqui darei as necessárias ordens ao banco para liquidar o assunto. Quanto aos comentários please

Assunto Réalité Nouvelles: vi quatro anos seguidos a mesma

II

fundamental. O catalogo e o cartaz estão ficando muito bem e espero agradem a todos, ou pelo menos a alguns amigos o que não seria pouco. Além dos doze que integravam a exposição de Berna, temos mais oito artistas novos: Edith Behring, Vera Bocayuva, Marina Caram, Karl Hansen, Renina Katz, Giselda Klinger e Poty Lazzarotto e Portinari. Deste último apenas dois estudos em agua forte para o Tiradentes. O Segall também não quiz participar: atitude de novo rico que esquece ou procura esquecer as dificuldades por que teve de passar. Não me dou por vencido, mas parece-me falta de patriotismo. A exposição ficará no Museu Rath até fins de setembro e em outubro será apresentada em Zurique. Em novembro segue para Roma e em fevereiro nova exibição em Basileia. Peço-te informar a respeito todos os interessados, e muito especialmente o Goeldi a quem não escrevo diretamente por falta de tempo. Todas as exposições são realizadas sob minha supervisão e estou tomando todas as precauções para a conservação das estampas.

Consegui convencer os organizadores da Bianco e Nero de Lugano de realizar no interstício de cada bienal uma mostra nacional completa da arte grafica de um só país. Començarão com o Brasil e espero que conseguiremos despertar os nossos artistas de sua letargia. Utilizaremos as gravuras que aqui estão e incluiremos desenhos dos mais importantes. Acho que uma exposição deveria incluir os seguintes nomes além dos artistas que já enviaram trabalhos: Segall, Di Cavalcanti, Guignard, Pedroso Horta e Bruho Giorgi, os quais são grandes desenhistas e usam do meio. Quero tua opinião e conselhos. A exposição sera realizada na Villa Giani em maio e junho de 1955. Corre a voz entre os artistas e procura interessá-los pela mostra que terá grande repercussão

Berna, em 19 de agosto de 1954.

Minha querida Fayga,

Acabo de regressar de férias e devo-te resposta a tuas duas últimas cartas. Gostaria discutir longamente contigo a respeito de tua técnica nova que parece sumamente interessante, mas é melhor deixarmos para quando da nossa volta ao Rio. No momento o trabalho acumulado e o tempo exigem cartas curtas. Mas é pena ...

Parabens pelo êxito alcançado na DOMUS. Acabo de ver uma grande exposição de tecidos antigos e modernos realizada pelo Instituto de Veneza. Posso assegurar-te que na parte contemporânea temos melhor orientação do que eles, certamente por falta de qualquer tradição de tecidos de arte. Continue muito interessado em realizar no ano próximo a exposição de tecido de arte brasileiros. Quando fores a São Paulo visita em meu nome o Bardi que imagino concordaria em patrocinar e financiar as despesas com o transporte e seguro do material a ser exibido. Examina o problema e escreve-me fazendo uma relação de quem poderia ser incluído e estaria disposto a emprestar alguns metros de seus melhores tecidos. Quanto aos tecidos que Você mandou para Lausanne foram devolvidos com tôdas as obras de arte enviadas pelo M.A.M. do Rio, que certamente ainda os conserva em seus depositos. O catalogo da exposição de gravuras foi entregue à impressora e estamos trabalhando nele. Substituí o teu cliché antigo pela abstração cuja foto te enviei em tempo. Ainda não o recebi e não posso fazer juizo. Como editor devo dizer-te que a arte abstrata é pessima para ser reproduzida pois na redução perde-se uma série de sutilezas que numa gravura são elemento

Rio de Janeiro, 5 de Março de 1954

Querido Wladimir,

Recebi sua carta hontem, hoje já respondo. Isto é que se chama Dienst am Kunden. Sim, Senhor, só hontem que chegou a sua cartinha, don't ask me why, talvez por causa das muitas boas recomendações no envelope, não sei. Em todo caso, quero logo dar algumas noticias.

- a) Goeldi. Não sei o que há com ele, parece até H.G.Wells. No Museu, ninguém o viu há séculos. Escrevi uma carta expressa para ele, expondo a situação e pedindo para que ele me telefonasse; que eu me encarregaria de tudo. Nada. Hoje, mandei um telegrama "urgente" repetindo o meu pedido. Si ele não responder, não haverá outro remédio a não ser invadir a casa dele. E páu que ele mora no fim do mundo, mas paciência, as gravuras hão de seguir.
- b) Artigo. Anexo. - Podes crer, que não foi nada facil dizer algo sobre "gravura brasileira" que não fosse só uma compilação de datas. Falar sobre os gravadores teria sido muito mais facil, embora, com a excepção dos tres que mencionei, todos ainda se encontram no inicio; mas "gravura brasileira" no fundo é uma ficção. Não que lhe faltassem artistas, é a nossa época que não permite mais movimentos nacionais. - Em todo caso, tentei fazer um pequeno ensaio e dizer alguma coisa do ponto de vista artistico. É claro que as conclusões, são só minhas, e nem sei si Voce pode aproveitá-las desta. ^{mas} ~~mas~~ talvez sejam interessantes justamente por mostrar que mesmo no Brasil longinco existe a auto-critica artistica. - Voce fica em todo caso autorizado de fazer com este ensaio o que quizer, aproveitá-lo, todo, em pedaços, enfim como lhe melhor convier.
- c) Toledo Pisa. Na proxima semana estarei em Sao Paulo e aproveitarei a oportunidade para lhe conseguir os dados necessários.
- d) Dados Biograficos Eu penso que o Museu lhe mandou os dados up-to-d. Voce poderia apenas ainda juntar os últimos prémios recebidos na IIª Bienal:
- Geraldo de Barros - Prémio de aquisição - desenho
 Livio Abramo - 1º Prémio de Gravura Nacional
 Aldemir Martins - Prémio de aquisição - desenho
 Marcelo Grassmann - Prémio de aquisição - gravura.

Sobre a exportação de Burle-Marx: Muito bem. Ele é tao simpático pessoalmente e é provável que artisticamente isto lhe dê um novo impulso.

Tecidos - De minha parte estou interessadissima. Peças de 5 a 6 metros e menores não são nenhum problema, nem desenhos, projetos etc. O problema realmente é Voce conseguir a colaboração do Museu, pois eles em materia de dinheiro tem uma politica meio imprevisivel. Mas certamente Voce com seu charme o conseguirá. Só, cuidado com os envelopes, pois aqui o pessoal pode ficar ofendido, podem pensar que é falta de confiança de sua parte. Eles são um pouco touchy, especialmente quando não fazem o que deviam fazer.

Bem, para hoje é só. Envio um grande abraço para Tuni e Voce.

Taysa

LÉGATION
DES
ÉTATS-UNIS DU BRÉSIL

Berna, em 18 de fevereiro de 1954.

Minha querida Fayga,

Agradava preocupado de que o microbio nacional de não-responder às cartas-dos-amigos tivesse mordido Você. Pelo jeito a culpa foi da minha secretária que viu tanta carta e tanta cópia que não soube qual era para quem.

Peço-te encarecidamente cuidares com o máximo empenho de que o Museu de Arte de Rio de Janeiro mande as gravuras do Goeldi. Basta enviá-las por correio aéreo registrado como foi feito por São Paulo. Embora ambos os museus patrocinem a exposição, até agora somente recebi apoio e material de São Paulo. Estive recentemente em Zurich e é provável que a exposição seja exposta igualmente naquela cidade juntamente com uma mostra de arquitetura brasileira contemporânea que está programada para para ser exposta no Kunstgewerbemuseum, ~~Kunstmuseum~~ onde se encontra a mais importante escola técnica da Europa.

O Kunstmuseum de Berna está desejoso de marcar definitivamente as datas de abertura e encerramento da exposição o que não posso fazer sem antes receber os trabalhos do Goeldi. Procura resolver esse problema quanto antes já que para o dia 7 de maio já está programado no mesmo museu o "vernissage" das obras primas do Museu de Arte de São Paulo que consegui de viar para aqui.

Em resumo para a nossa exposição preciso de Você:

- a) Os trabalhos do Goeldi;
- b) O artigo sobre a gravura no Brasil que poderia ser teu e do teu marido mas que de que preciso o mais depressa possível.
- c) Dados biográficos sobre o Colado Pisa, cujos trabalhos recebi por intermédio de S.P.
- d) Rever os dados biográficos enviados pelo Kreiffen.

Como na Suíça é preciso planejar com muita antecedência estou agora cogitando de duas exposições a serem realizadas em 1955 e que completariam as do corrente ano. Uma seria do Burtel Marx cujos trabalhos estão interessando enormemente todo o mundo e que se está tornando por isso o mais "exportável" dos nossos artistas.

A outra pela qual tenho particular interesse é a de tecidos modernos brasileiros. Já o Kunstgewerbemuseum está interessado. É preciso agora que alguma dos nossos museus patrocine a exposição pois há algumas despesas com o seguro e o transporte dos tecidos. Para permitir uma apresentação adequada é necessário que alguns tecidos venham em peças de 5 a 6 metros e outros em tamanhos menores. Seria conveniente igualmente apresentar desenhos, projetos e fotografias de ambientes (em kodacrome) em que se mostre a utilização das fazendas, etc.

Vai pensando no assunto que pode eventualmente tornar-se de grande interesse pois poderíamos talvez conseguir uma apresentação no Instituto de Veneza.

COPIA.

5 de Fevereiro de 1954.

Minha querida Fayga,

Somente agora tenho um momento livre para escrever-te. O braço vai melhor e estou agora no período de readaptação que se a^{un} dia longo e cacete.

Acabamos não realizando a exposição de Lausanne onde esperava apresentar os teus tecidos. Fal^{ta}va verba e quando esta chegou ja não pudemos dispor das salas do Museu. Ficará para outra oportunidade.

Rem^{et}o junto duas fotografias da exposição de Zurich que esteve aberta de 23 de outubro a 26 de dezembro e foi visitada por dez mil duzentas pessoas. A parte de gravuras estava muito bem apresentada como poderás ver pelas mesmas e valia a de arquitetura. Envio-te igualmente um artigo inédito de uma jornalista que representa em Genebra (para as atividades culturais) "Combat" e "le Monde" de Paris. Nenhum dos jornais o utilizou e ella o oferece gratuitamente. Talvez interesse "Forma" para que vejam no Brasil o interesse que vem despertando nossa gravura na Suíça. Envio-te igualmente uma revista onde reproduzimos os melhores artigos críticos sôbre a nossa exposição de Genebra. ~~XXXXXXXXXXXXXX~~ Os jornais são todos de primeira importância

26-9-54

Querido Vladimir,

Hoje, finalmente, consegui terminar uma gravura que considero satisfatória para a Guilde. Tenho trabalhado intensivamente, mas nenhum trabalho me parecia bastante bom - eu queria que o primeiro filhote meu a navegar pelo mundo agora fosse algo pessoal e objetivo ao mesmo tempo. Pense que agora o consegui. Escreva-me si Vocês gostaram e o que o pessoal da Guilde achou, quer?

Junto à gravura envio instruções sobre a técnica de impressão - em português, será que o pessoal vai entender? O processo é bastante fácil, a única coisa mais complicada talvez seja a mistura dos tons, mas, para facilitar, remeto também uma fôlha com provas de cor, explicando exatamente as proporções colorísticas que entram na mistura. No pior caso, si não for de todo possível a impressão em cores, poderiam também imprimi-la em preto e branco. É claro que a gravura perderia em vibração, mas mesmo assim ainda a considero bonita. Mas acho que vão imprimi-la muito bem; afinal de contas, esse pessoal tem uma prática fabulosa e deve saber todos os truques. Qualquer problema também eu poderia responder. Bem espero que tudo vá bem.

Faço a remessa da chapa por via aérea, conforme o Piza o fez e naturalmente ela correrá por minha conta. Não é sobre isto que eu queria lhe consultar e sim sobre as despesas que incorri com as remessas para Vera Bocayuva e Goeldi (Vera - Cr\$ 66,50, Goeldi 339,40). Até agora não pedi nenhum reembolso deles porque não sabia who is supposed to pay for it, o Serviço Cultural ou eles. Para Goeldi, isto provavelmente representará um certo aperto pois ele não está em situação financeira muito boa. Você queria me dizer o que devo fazer. (Aliás, para satisfazer minha curiosidade: Goeldi não foi incluído na Guilde porque provavelmente já faz parte, não é?)

Agora um outro assunto: Fiquei impressionada com a rota da exposição brasileira: Zurique - Roma - Basileia - a exposição parece estar ganhando em importância com cada repetição. Você ficaria zangado si eu lhe pedisse um favor? De retirar os meus trabalhos mais antigos (nos. 79, 80, 81, 82, 83, 84) e substituí-los pelos 5 novos trabalhos que remeto junto com a gravura da Guilde? Já que não se trata de uma retrospectiva minha, eu preferia ter trabalhos mais representativos do meu desenvolvimento atual. Estou certa de poder contar com sua compreensão - afinal de contas, para mim é importante eu estar me desenvolvendo e encontrar novas soluções artísticas (novas para mim, está entendido), e são precisamente elas que gostaria de expor à crítica e ao público, mais do que os trabalhos antigos cujos problemas no fundo não me interessam mais porque os considero resolvidos por trabalhos posteriores. Do you mind? Poderia fazer esta troca?

Falei com Burt-Marx sobre a exposição e ele prometeu dar algum trabalho. Até agora não o recebi; de fato, não sei si ainda está em tempo e si devo insistir novamente. Diga-me alguma palavra a respeito.

Quando em S. Paulo, visitei o Museu de Arte, e como o Bardi não estava, dei o meu recado ao Flávio Mota, que, aliás, acabava de ser convidado para representante correspondente ou alguma coisa similar - não me lembro exatamente do título - no Brasil pelo Instituto de Veneza. Ele ficou interessado pela sua ideia e prometeu comunicar-se consigo. Deixei seu endereço e todos os pormenores que eu possuía. - Assim por alto, só conheço tecidos modernos desenhados aqui pelo Roberto e por um pintor chamado Paulo Camargo Becker. Deve haver mais gente com certeza, e não deve ser difícil para o Museu de Arte conseguir contato com eles. - Da minha parte, fiz uma série de padrões novos, que considero os melhores meus até agora e que vou mostrar em Outubro na ABI numa exposição só de tecidos. Roberto B.M. outro dia esteve em casa e os viu, parece que ele ficou bastante impressionado. - Infelizmente, a reportagem na Domus não deu em nada porque o pessoal daquela seção foi mudado e quem estava tratando desse assunto perdeu o contato com a Domus. É pena mesmo. Eu estou com 8 diapositivos coloridos. Si Você achar que podem interessar à Graphis ou alguma outra revista, nada mais fácil para mim do que mandá-los a Você.

Mas o Brasil está mesmo de parabéns com Você! Eu gostaria de saber si

1º de Fevereiro de 1954

Prezado Wladimir,

Você já deve pensar que é muito descaso da minha parte não ter respondido antes à sua carta de 17 de Dezembro. Acontece, entretanto que ela só chegou às minhas mãos uns 3 dias antes. Aparentemente houve uma troca de envelopes; eu recebi a carta do Pfeiffer e ele recebeu a minha. Naturalmente despachei a carta dele imediatamente no dia seguinte, enquanto ele demorou muito em me devolver a minha - si por acúmulo de serviço ou por descuido, não sei - o fato é que a minha carta chegou enquanto eu estava em São Paulo vendo a Bienal, o que atrasou a resposta mais um pouco. Sorri

Terei muito prazer em colaborar com Você, pois acho não só a idéia da exposição muito simpática, como também os seus esforços para incluir alguns brasileiros na Guilde Internationale de la Gravura. Há uma diferença em quando uma pessoa que realmente gosta de arte vem a tratar de tais assuntos. Portanto, disponha de mim.

Irei amanhã ao Museo para saber si eles já fizeram alguma coisa a respeito das gravuras de Goeldi. Realmente, é indispensável incluí-lo pois, ele, junto com Livio Abramo, pode ser contado como o pioneiro da gravura moderna no Brasil. Tentarei falar com Niomar, embora ela não me tenha dito nada a respeito (são as tais coisas da vida); eu soube dos seus planos em São Paulo, quando em Agosto fiz minha exposição no Museo de Arte Moderna nessa cidade. Si o Museo neste entretanto não tiver mandado as gravuras de Goeldi procurarei me comunicar com ele e logo lhe avisarei a respeito.

Agora quanto ao artigo que Você pretende inserir no catálogo, posso tente escrever alguma coisa, mas é claro que será longe de representar um resumo da "historia da gravura" no Brasil. Em todo caso, pôde-se dizer algo sobre os esforços que tem sido feitos, mencionando talvez figuras como Segall, Portinari etc. que pelo menos tem contribuído para desenvolver a consciência por este ramo de atividade artística. Mas eu precisava de algum tempo para colher uns dados "estatísticos" (é pena este último mês-e-meio ter-se perdido atoa) - para quando Voce precisa destas informações?

O que Você falou sobre a minha eventual inclusão na Guilde me deixou contentíssima. Eu agora estou numa nova fase - aliás, Voce já deve ter nota das últimas gravuras - e penso que melhores coisas estão para vir. Pelo menos estou cheia de boas intenções. Vamos ver. - Voce recebeu os três tecidos que mandei para Lausanne? Está interessado em receber outros mais recentes e mais livres ainda?

Gostei imensamente do cartão de Natal que Tuni fez agora. (Foram todos despachados no dia seguinte) Eu senti nele uma liberdade que nos cartões anteriores estava se esboçando apenas. Parabéns. Não sei si em Berna existem tantas possibilidades quanto em Paris para ela continuar a se desenvolver, mas no momento isto até pode representar uma vantagem, pois penso que ela está no ponto de dar o passo decisivo para se desenvolver sozinha. Talvez ela já o tenha dado. O cartão pelo menos faz supor isto pois o requinte francez deu logar a uma expressão muito mais pessoal. Sab eu estaria curiosíssima para conversar com Vocês.

Dentro em breve, pretendo escrever novamente com informações mais precisas. Até então, recebam Vocês dois um abraço carinhoso de

Fayga e Henrique

Rio, 25 de Junho de 1956

Querida Tuni e Wladimir,

Antes de tudo quero agradecer em nome de toda família pelos lindíssimos cartões de aniversário que sempre chegam com uma exatidão espantosa no próprio dia de aniversário. Como Vocês o conseguem dos Deuses Correílisticos é um mistério que ainda não conseguimos desvendar. E o pior é que nem podemos retribuir pois eu não tomei nota de nenhuma data e embora pense que o aniversário de Tuni seja em Junho, não sei o dia e nem tenho certeza de que seja Junho mesmo. Das outras datas nem soubera. Portanto, Vocês terão que aceitar um abraço multiplicado pelo número dos seus componentes para a Família Martinho em coletivo.

Estamos passando bem com os altos e baixos comuns. Eu mesma acho que estou melhor, embora não tenha recuperado nenhum dos quilos perdidos e por conseguinte ainda não perdi o cansaço constante. Mas vai, e o trabalho também vai, e é isto que me realmente ajuda. Vocês vão ver quando voltarem - até lá talvez tenha terminado o album que há tanto planejo. - Este ano terei 3 exposições individuais em Rio, S. Paulo e Montevideo e como há bastante tempo (acho 3 anos) não exponho mais, estou bastante curiosa qual será a reação do público e também dos críticos. Tenho trabalhado bastante, modificando a função da cor nas minhas gravuras, e elas estão ficando diferentes, (eu mesma estou um pouco surpreendida) - por enquanto só mostrei alguma coisa a Mario Pedrosa e Durillo Mendes que gostaram muito, mas provavelmente para o público os meus trabalhos serão mais incompreensíveis do que nunca. Enfim, ou verra.

Falando ainda de exposições, como vão os meus tecidos? Alias, queria lhe perguntar uma coisa: Você acha que é possível enviar os tecidos para um outro país na Europa, para a Alemanha ou Inglaterra, p.exemplo? Será que depois eles poderão entrar no Brasil sem que a Alfandega faça dificuldades? - Naturalmente, também nos tecidos tenho continuado e acredito que os últimos pedaços sejam os mais bonitos. Comercialmente, entretanto, a situação está ficando bastante difícil para nós, em parte por causa da inflação que continua numa espiral franca, e em parte devido à auto-imposição de só produzir tecidos artisticamente bons, que restringe bastante o nosso mercado. Mas também, de outro modo, isto não teria nenhuma significação para mim, portanto vamos lutando.

Vocês provavelmente estão muito ocupados (Tuni trabalhando muito?) mas quem sabe si sobra um tempinho para dar notícias suas que há muito não temos. Em todo caso, com esta e com muitas saudades vai um grande abraço para Vocês,

Fayza

-2-

Acho sua ideia da formação de um gabinete de estampas contemporaneas esplendida; sendo Você a pessoa encarregada de sua realisação, será um sucesso, tenho certeza. Quantas consequências benéficas poderá ter um empreendimento destes! Sem considerar a base física e moral que fornecerá ao renascimento das artes gráficas no Brasil, só pensar em exposições, conferências, empréstimos a escolas já abre vistas utópicas inclusive a de relações mais saudáveis entre artistas e o público. Você tem os nossos melhores votos para a realização deste plano (naturalmente não comentarei por enquanto) e dos outros, e o que eu puder ajudar está às suas ordens.

Novidades não tem por aí. Antes que fosse tarde demais, levei meus olhos mortais a absorverem os painéis Portinari destinados à ONU. C'est de l'abacaxi monumental, ou aliás, o que é deveras surpreendente e não deixa de ser um achievement, é ver como ele não consegue ser monumental, como reduz esta superfície gigantesca a um amontoado de imagens desligadas, um caso de künstlerische Atomzertrümmerung, não sei o termo em português. Das próprias imagens nem é bom falar, falta o sopro, mas pelo menos ele podia ser mais honesto nos empréstimos que faz. Enfim, si penso no destino destes painéis, no guided tour com as explicações que humedecerão os ouvidos atentos das massas: "aqui tem a sala onde são discutidos os problemas de menores da Asia Menor, e aqui temos a Paz de Portinari, a menina pulando corda representando a juventude em flor, etc.etc." então bem feito. O que é verdadeiramente lamentável é que Portinari foi definitivamente entronado como Papa da Arte Moderna Brasileira - qualquer sussurro é heresia nenhum crítico ousa proferir uma palavrinha áspera, não, eles nem ousam não falar em super-superlativos. Mas para não terminar nesta nota deprimente, deixa contar uma historia que ouvi nos E.E.UU. What is the difference between a psychotic and a neurotic? The psychotic says: 2 and 2 are 5. The neurotic says: 2 and 2 are 4, but I can't stand it. - Talvez eu seja neurótica.

Tuni e Wladimir, um grande e carinhoso abraço para Vocês dois,

Fayga

Rio de Janeiro, 6 de Março de 1956

Querido Wladimir,

Acabei de chegar de fora e dei um verdadeiro pulo quando deparei com sua carta e as fotografias. Mas que beleza! Não posso te descrever a alegria com que sempre tornara a olhar as fotografias como provas evidentes de um fato em que custava a crer. Wladimir e Tuni, o meu obrigado é tão pobre para exprimir a gratidão que sinto.

Quero responder depressa aos diversos quesitos de sua carta. O problema de preço para os padrões é uma verdadeira sinuca e no fim será mesmo Você quem terá que resolvê-lo. Nos EE.UU. o pessoal conta \$ 250.- como um preço razoável, mas lá, compreendo-o muito bem, as tiragens são enormes e compensam. Portanto, não cogito deste preço estando satisfeita com uns \$ 150.- por um padrão e talvez \$ 300.- pelos 3 selecionados. Faço esta diferença grande de propósito para incentivá-los à escolha maior. Mas tudo isto, no fundo, é bastante relativo. Si Você ainda achar caro, pode aceitar menos e si V. achar que é possível conseguir mais, tant mieux. No momento não é o dinheiro que importa, eu gostaria muito que imprimissem padrões meus na Suíça e ao mesmo tempo não queria perder o respeito do pessoal por pedir pouco - V. sabe como eles são. - Portanto, o problema parou de novo on your lap, sorry, mas qualquer que seja a sua decisão eu a considerarei a melhor possível e deante não Você tem os meus melhores agradecimentos pela imensa ajuda que V. está prestando.

Caso fique definitivamente decidido estampar um ou talvez mais padrões meus na Suíça, seria possível V. me informar logo os nomes dos padrões selecionados? Faço este pedido pelo seguinte motivo: um dos nossos melhores freguezes em S.Paulo agora resolveu abrir uma loja em Milano, para onde enviará moveis e tecidos do Brasil e para a qual ele também pediu uma quantidade de tecidos nossos. Estamos ainda na fase de entendimentos, mas eu gostaria de retirar de S.Paulo os padrões selecionados em Zurique, pois imagino que a estampagem suíça também será destinada para exportação, e naturalmente queria evitar qualquer competição, ainda mais logo no início. Mas não é engraçado? Nunca uma coisa vem só. Junto com suas notícias da Suíça recebi a oferta da loja em Milano. (Aliás, mais uma coisa: caso sejam selecionados alguns padrões, terei o máximo prazer em enviar ~~uma~~ amostras com todas as combinações de cores que fizemos para aqueles padrões, o que imagino deve interessar à fábrica.)

Já estou vendo que mais dia, menos dia, sai a nossa viagem à Europa. Em todo caso, resolvemos juntar dinheiro para este fim, um pouco aqui e um pouco acolá, pois temos o grande plano - segredo ainda, but lots of fun - de para o ano fazermos uma pequena viagem, nem que seja pelos mãos mais baratas possíveis. E, neste particular, agradeceremos quaisquer sugestões suas, conhecedores com Vocês são tanto da Europa como de nós. O que Vocês consideram os "musts"?

Agora, quanto à gravura da Guilde, Wladimir, Você pode assinar tudo que Você quiser. Sua observação de "não deixar passar nenhum exemplar mediocre" melhor do que dez volumes revela sua atitude de verdadeiro "amateur des arts" e só pode confirmar a confiança que sempre tive em Você. Portanto, go right ahead e mais uma vez muito obrigada.

COPIA.

Berna, em 13 de fevereiro 1956

Nº 31

Ilmo. Snr.
Wolfgang Pfeiffer
Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna

S ã o P a u l o

Senhor Diretor e muito prezado amigo,

Tenho a honra de acusar recebimento de sua carta de 10 de janeiro e do rolo com 9 gravuras de Livio Abramo, Marcelo Grassmann e Regina Katz. Junto com as xilografuras de Goeldi e Fayga Ostrower, esses trabalhos deverão ser exibidos na Helnhaus, de Zurique, de 8 do corrente mes até 9 de março vindouro. Em abril do corrente ano, toda a exposição organizada pela XYLON será apresentada na Moderna Galerija de Ljubjana, Iugoslavia, cogitando-se exibi-la também em outros países. Ainda não recebi os catálogos que solicitei e que lhe enviarei para serem entregues aos artistas interessados e aos nossos críticos.

As xilografias chegaram em perfeito estado. Como deverão ser apresentadas em diversas exposições, montei-as em passe-partouts padronizados, de grande simplicidade, o que dá muita elegancia ao conjunto brasileiro. Calculei o preço de venda dos trabalhos na seguinte base: Grassmann e Abramo: 1.000 cruzeiros; Regina Katz: 600 cruzeiros. Imagino responda a realidade. Caso seja adquirida alguma obra, enviarei o dinheiro por intermedio do Museu.

É com grande satisfação que lhe posso comunicar que chegaram a feliz termo as negociações iniciadas há quase um ano com a Smithsonian Institution, de Washington, para a apresentação em dez ou doze cidades dos Estados Unidos da exposição "Desenhistas e Gravadores Brasileiros". Estou no momento ultimando os detalhes finais e espero que em fins de março seguirá a mostra para os E.U., onde será apresentada em outono deste ano.

Creio que o conjunto reunido deveria ser
WAM/AP completado com mais alguns trabalhos de maneira a ficar real-

COPIA.

assinalem as criticas ao nosso respeito e não deixarei de informar sobre o particular. Gostei muito de teus trabalhos, assim como os do Livio. O Grassmann não sei porque mandou coisa antiga, é pena. Quanto à Renina Katz, no comments

Estamos agora com o problema de tua gravura do Guilde. Segundo fui informado a tiragem está pronta e ficou "réelement tres bien" nas palavras do seu Diretor Pierre Cailler. Como as gravuras devem todas serem assinadas e acho absolutamente impossível enviar cem gravuras ao Brasil onde vai haver milhoes de dificuldades para a entrada e saída, acho que a única maneira seria que Você me desse autorização para assiná-las em teu nome. Isso é bastante corriqueiro. Podes ficar seguro de que não deixarei passar nenhum exemplar mediocre. Para maior sigilo do assunto é melhor não falar a ninguém e deixar correr o barco. Escreve-me dando tuas instruções sobre o caso e indicando-me também o preço dos teus desenhos de padrões.

Nós regressamos ao Brasil em outubro ou novembro deste ano. As saudades são grandes e temos muitos desejos de ficar lá por bastante tempo. Tenho muitos planos e espero poder aproveitar muito a minha estada lá. Entre outras coisas estou preparando um projeto de criação de um gabinete de estampas para o Museu de Arte Moderna. Não existe nenhum museu especializado em gravuras contemporâneas (nem mesmo o de Modern Art de N.Y) e por pouco dinheiro poderíamos reunir a melhor coleção do mundo. Imagina o que isso representaria para os nossos artistas e para a divulgação da gravura no Brasil. As possibilidades são ilimitadas e com o que custariam dois Van Gogh teríamos o necessário para tornar realidade algo que parece sonho. Quando tiver algo de mais concreto, escreverei pedindo sugestões e criticas. Vai pensando no assunto ~~XXXXXXXXXXXX~~.

A exposição de gravuras segue agora para os Estados Unidos onde será apresentada pelo Smithsonian Institution. Vamos ver se consigo virar o teu cliché ...

Escreve em breve e recebe o amistoso abraço do

COPIA.

Berna, em 1º de fevereiro de 1956.

Minha querida Fayga,

O tempo parece que sempre está a voar pois nunca encontro forma de te escrever Esta sinecura não mais é a de antes....

Junto envio algumas fotos que tomamos quando da exposição dos teus tecidos. Foi pena que não pudéssemos vendê-los pois havia muitos candidatos. No momento estou em negociações com uma casa de Zurique para a cessão de tres desenhos teus que seriam utilizados para a impressão na Suíça de tecidos. Estou ainda esperando uma proposta concreta mas gostaria saber aproximadamente quando desejas receber por um e pelos tres desenhos caso cheguemos a vendê-los os tres.

O vernissage (si on peut dire) alcançou grande êxito artístico. Crônicas houve apenas uma mas não reflete o grande interesse despertado. Após a apresentação uns trinta artistas vieram a casa e continuamos a falar do Brasil. O Redator em Chefe de Graphis - sempre Graphis - veio e foi para ele que realizamos as fotografias que se destinam a uma revista de arte americana do qual é um dos principais responsáveis. Prometeu-me dois exemplares e ao recebê-los não deixarei de enviá-los. A disposição da loja foi muito ~~boa~~ bem aproveitada e os tecidos estavam bem apresentados. Como se trata da primeira apresentação na Europa poderias dar uma das fotos ao Mauricio para que a publique em sua Crônica do Correio. Mandamos tantos convites que só pude conservar o exemplar que te envio junto. Dentro de algumas semanas vamos realizar uma outra exposição em Zurique. No momento o frio não favorece.

Ontem enviei as tuas gravuras junto com as dos outros participantes brasileiros para a exposição NYLON de Zurique. Como após aquela cidade deve a mostra seguir para a Itália e Iugoslávia achei melhor montar todas as gravuras em passepartout mais rígido e uniformizar a nossa representação. Pedi me

Rio, 22 de Janeiro de 1956

Querido Vladimir,

Aproveito um minuto de folga afim de indagar si V. recebeu as 3 xilogravuras que lhe mandei via aérea para a exposição Xylon. Neste entretempo recebi um convite da Xylon com a ficha de inscrição e informei-lhes que os trabalhos seriam entregues por V. Gostaria muito de receber mais pormenores, pode ser?

Aqui está fazendo um calor barbaro, daqueles tradicionais mesmo, e eu que já não estava me sentindo muito bem - arranjei uma infeccao idiota na vesicula - esta vez estou mesmo arrasada. Felizmente devo passar o mês de Fevereiro nas montanhas, já por causa das crianças, e aí espero recuperar um pouco de minha energia. Mesmo assim, tenho trabalhado bastante, last but not least uma serie de ilustrações (xilogravuras em cores) para o "Waste Land" de Eliot, que será publicado pela Civilização Brasileira numa edição limitada, muito simpática.

Queria fazer-lhe duas perguntas ainda. Uma sobre os tecidos - alguma novidade? - E a segunda sobre a minha gravura da Guilde Internationale? Já imprimiram? Nunca mais recebi noticias deles - estou muito curiosa mesmo.

E como vão Voces? E este o ano de sua volta? Tuni deve estar fazendo coisas lindas, que bom quando pudermos conversar de novo. Recebi os catalogos de Lugano e de Neuchatel. Ficaram lindissimos - o pessoal do Museu de A.Moderna os admirou muito e eu fiquei muito proud on your behalf (uma nota apenas: a reprodução de minha aguatinta está sempre de cabeça para baixo). Você ganhou um longo e elogioso artigo no Correio da Manhã - eu não sabia si no Itamarati existe um serviço de recortes, com certeza existe, si não o teria mandado para Você. Mas ainda está em tempo, posso pedi-lo ao Jayme Mauricio, quer?

E aí vai um "caloroso" abraço para Voce e Tuni. Escreva logo que puder, pois todos os dias fico esperando o correio para vér si tem noticias suas.

Fayga

Um abraço de Henrique.

DADOS BIOGRAFICOS

Brasileira naturalizada, nascida na Polônia em 1920, residente no Brasil há 22 anos. Residência: Rua Almirante Alexandrino 905, apt.201, Rio de Janeiro.

Estudos de desenho e pintura desde criança - Curso da Fundação Getúlio Vargas em 1946. - Membro do jury do Salão Municipal e Nacional de Belas Artes em 1950, 1951 e 1952. - Medalhas de bronze e prata.

Ilustração de revistas e livros: "O Cortiço"/Aluizio de Azevedo, "Deus lhe pague"/Joracy Camargo, "Fontamara"/Ignazio Silone, "Edição Comemorativa de Manuel Bandeira", "Invenção de Orfeu"/Jorge de Lima.

Exposições individuais:

Desenhos e gravuras em	Rio de Janeiro e S.Paulo	- 1948
"	"	- 1950
"	e tecidos estampados, Rio de Janeiro e S.Paulo	- 1953
Tecidos estampados e desenhos para tecidos,	Rio	- 1954
Gravuras,	New York	- 1955
"	, Washington	- 1955

Participação em exposições internacionais no Chile, Japão, Países Escandinavos, França, Suíça, Itália, Canadá, EE.UU. - e nas 3 Bienais de S.Paulo.

Em 1954, com Lívio Abramos, selecionada para mostrar gravuras na Bienal de Veneza.

Em 1954, artista contribuinte da Guilde Internationale de la Gravure.

Em 1955, Bolsa de Estudos "Fulbright" para os EE.UU.

Em 1955, Prêmio de Aquisição de Gravuras na Bienal de S.Paulo

Curso sobre "Teoria de Composição e Análise Crítica" no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro, 1^o de Dezembro de
1955

Querido Wladimir,

Recebi sua carta hontem e, como sempre, ela me deu grande prazer. Hoje mesmo vou despachar 3 xilogravuras para a Legação em Berna, sendo 2 em cores e uma em preto e branco. Espero que V. goste delas - datam do início deste ano, antes da minha ida aos EE.UU. e daí V. verá que ainda não abandonei a xilogravura, pelo contrário, agora, depois de terminar uma série de trabalhos que estavam esperando por mim, padrões novos, cartões de natal, conferências, etc., embarquei de novo na gravura e na xilogravura em primeiro lugar. - Enviei as 3 xilogravuras assim como estavam, duas em passepartouts e uma sem, e talvez V. tenha que mandar substituir os passepartouts si tiverem sofrido demais com a viagem, uma amolação, eu sei, mas que deante-mão agradeço como também fico grata por tudo demais que V. está fazendo por mim. - Copiei uns dados biográficos, caso V. precisar deles.

Agora, quanto às notícias sobre os tecidos, fiquei contentíssima com elas e ~~agora~~ estou muito curiosa em saber da reação dos críticos e do público daí. Nos EE.UU., com exceção dos arquitetos modernos que gostaram na íntegra, o pessoal achou os tecidos "too bold and too advanced", engraçado, não é, pois aqui justamente os desenhos cuja solução artística me agrada mais também encontram a melhor aceitação por parte do público. Por aí a gente pode concluir mais uma vez que civilização nem sempre equivale à cultura. - Queria lhe pedir um favor: a não ser que V. mesmo queira ficar com algum tecido (qualquer um e naturalmente free of charge), eu prefiro não vender nada a não ser que alguma firma queira comprar o padrão para imprimi-lo. Neste caso, V. tem toda liberdade em dispôr das amostras e quanto à remuneração também deixo isto inteiramente ao seu critério. Faço este pedido porque já tivemos algumas experiências muito desagradáveis com a copia dos nossos padrões, e embora essas copias não podem ser evitadas, pelo menos não queria dar uma oportunidade tão fácil como comprar os dois metros na exposição e depois simplesmente enviá-los à clichéria. "Ainda que pareça incrível", um dos nossos padrões foi copiado na França (talvez alguém o comprou aqui) e não tiveram nem a preocupação de alterar o menor detalhe - vi o padrão reproduzido numa revista.

Dei a notícia sobre a exposição XILON ao Jaime Mauricio que a publicou hoje já no Correio da Manhã. Tão logo V. tenha mais notícias ou críticas eu gostaria de transmiti-las também pois acho necessário que o pessoal daqui saiba o que V. está fazendo pela divulgação da arte brasileira.

Um grande abraço para Você e Tuni (está trabalhando muito?) e deixa aproveitar a oportunidade para lhes enviar nossos votos de Saúde e Felicidade em 1956, Feliz Natal e um milhão de saudades,

Fayça

Berna, em 24 de novembro de 1955.

Minha querida Fayga,

Somente agora tenho um momento para te escrever. Resolvi deixar o vernissage, si on peut dire, da exposição de tecidos, para depois da inauguração da mostra de Neuchâtel, de maneira a aproveitarmos a onda e vogarmos com ela. Tudo está marcado para o dia 2 de dezembro. Reuniremos artistas e críticos de Berna e alhures e veremos o que dá. Estive em Zurique e, em tese, concordam em la realizar também a exposição no Wohnbedarf, que é a melhor casa de moveis na Suíça. Quanto a preço, estabelecemos uma lista e tenciono vender o que aqui se encontra, enviando-te oportunamente os cobres.

Agora, outro assunto. Deves ter recebido da Xylon, Sociedade Internacional de Gravadores em Madeira, um convite para participares da segunda exposição a ser realizada em Zurique em janeiro de 1956. Apos aquela cidade, a mostra seguirá para a Iugoslávia, Áustria e Alemanha. Acho muito importante que Voce esteja presente. Sei que Voce tem abandonado um pouco a xilogravura, mas estimo indispensavel tua participação. Com efeito, os demais brasileiros convidados: Goeldi, Livio e Grassmann, assim como Renina Katz! (indicada pelo Goeldi) são todos figurativistas e parece-me absurdo que a nova gravura brasileira nao esteja presente num certame que alcança repercussão internacional e no qual somos convidados pela primeira vez. So agora conseguimos completar os entendimentos a respeito e seria uma pena que nao estivéssemos condignamente representados.

Peço-te pois enviar-me até três xilogravuras e isso o mais depressa possível, ocupando-me eu dos direitos de inscrição e da remessa do material e dos dados biográficos. Isto é assunto serio e exige resposta rápida.

Pelo correio comum seguirá em breve um catálogo da Exposição de Neuchâtel. Ficou uma beleza e o catálogo e a exposição.

Um grande e carinhoso abraço do teu

-2-

Tudo isto escrevi para explicar porque talvez fosse melhor, si possível, vender o padrão diretamente a fabricas europeas, ou firmas que o quizessem - com exclusividade para o pais, naturalmente, dispondo-me a fornecer para eles quantas variações de cores quizessem. Quanto a questão de dinheiro para este caso, não sei quanto se paga na Europa e portanto não posso insistir numa coisa ou na outra.

Em todo caso, aqui vão as informações que V. pediu: nosso preço as lojas por metro de tecido de 1.40ms. de largura, estampagem em duas cores, regula em 165 Cruzeiros. Nos estamos dispostos a cortar nosso lucro, embora já nao muito grande, até 140 Cruzeiros por metro - os importadores europeus ainda teriam o frete e seguro, mas isto eles devem saber. Em dollares não posso dizer nada pois depende gustamente do cambio calculado.

Tuni e Wladimir, não pensem que estou pondo dificuldades neste ponto - pelo contrario, fiquei "all excited" com sua carta, ainda mais sabendo do seu interesse artistico e da importancia que terá qualquer coisa que V. emprenderá - Você tem minha mais profunda gratidão desde já - mas a situação está mesmo incerta e eu não posso lhe fornecer dados mais positivos. Entretanto, tenho esperança que no momento em que se apresentar o problema do lado pratico, nos os saberemos resolver - há de se dar um jeito e eu tenho inteira confiança no seu critério.

O recorte de jornal foi ótimo - por coincidência chegou no mesmo dia em que recebi uma critica igualmente boa de Washington sobre minha exposição na Uniao Panamericana. Ah, estes artistas internacionais! - Mal cheguei em casa, fiquei novamente submersa em trabalho, não deu nem tempo de descansar pois uma série de novos padrões estavam me esperando e agora estou suando frio para poder dá-los em tempo. E, no fundo, meus pensamentos estão em outro plano - voltei cheia de impressões e ideias novas e estou anciosa para acabar com os padrões afim de poder pegar em novas gravuras e desta vez, também, pinturas. O que é encorajador é que duas aguatintas coloridas que fiz nos EE.UU. (no Atelier Hayter) conto entre meus melhores trabalhos. Portanto quero retomar o fio e levá-lo adiante.

As crianças e Henrique felizmente encontrei bem, com muitas saudades, também da minha parte. Estou contente por estar novamente em casa, mas contudo a viagem valeu a pena. Penso que acumulei material que me levará algum tempo a digerir. Espero que Vocês todos estejam passando bem - do jeito que o tempo vba falta pouco para a gente se revêr; Henrique e eu estamos aguardando este dia com muitas saudades.

Um abraço carinhoso de

Fayga

Rio de Janeiro, 2 de Outubro
de 1955

Querida Tuni e Wladimir,

Que carta gostosa de se receber - fiquei contantíssima, Vocês bem podem imaginá-lo. Agora, antes de mais nada, quero logo dar-lhes algumas informações sobre os tecidos pois fiquei animada com seu entusiasmo e de minha parte quero fazer tudo para que algo se realize aí.

Mas o maior problema realmente não é o vil metal, e sim as condições que atualmente existem aqui no Brasil com respeito à exportação de qualquer coisa que não seja café (ou talvez café pequeno, quem sabe?). A possibilidade de exportar nossos tecidos também já me fora sugerida nos EE.UU., porém após pedir informações sobre o lado prático da coisa, tive que desistir inteiramente.

Nos teríamos que pedir as respectivas licenças de exportação ao Banco do Brasil - é trabalho, mas isto não nos importaria - o caso é que sob este regime cambial o exportador é obrigado a entregar a moeda estrangeira ao Banco do Brasil que a converte em Cruzeiros à taxa cambial fixada pelo próprio Banco do Brasil. No momento, esta taxa é muito menor do que o cambio no mercado livre, quer dizer os nossos preços em moeda estrangeira teriam que ser mais altos (\$ 3.50 fob Rio por metro, p.exemplo), colocando-nos provavelmente fora do mercado, ou então, si tomamos por base os preços pagos nos EE.UU. (\$ 2.00 por metro) e os convertermos em Cruzeiros à taxa do Banco do Brasil, não chegamos a reaver nosso preço de custo. É uma situação absurda e de fato não surpreende que não haja exportações. Ultimamente então, o comercio ficou inteiramente parado na expectativa da nova reforma cambial, prometida já tantas vezes mas sempre de novo adiada. Por aí, Você vê como a situação está difícil - em todo caso, para nossa informação seria interessante saber como andam os preços de tecidos na Suíça para vermos si, num último aparo, não conseguimos algo apesar de tudo isto. Demais otimismo que se possa fazer algo deste jeito não tenho - a não ser que mude a lei cambial - pois imagino que os preços na Europa igualam mais ou menos os dos EE.UU., talvez sendo até mais baratos. Nos EE.UU. houve bastante interesse, mas pela taxa do Banco do Brasil ficamos inteiramente fora do mercado.

Também tem um segundo problema que Você com certeza já ouviu mencionado muitas vezes e que infelizmente não deixa de ser verdade: é que o trabalho industrial ainda não assegura aqui um produto uniformemente executado. Embora, no nosso caso, a clicheria trabalhe muito bem e tem feito coisas surpreendentes (surpreendentes também para eles), na repetição de cores, p.exemplo, nunca podemos ter absoluta certeza de que a estampanagem consiga repetir exatamente o mesmo tom. Aqui sempre fornecemos explicações aos nossos freguezes sobre as dificuldades encontradas em se importar anilinas, etc.etc., tudo verdade, sem dúvida, mas mesmo assim a eficiência industrial provavelmente também tem sua parcela neste problema. Nem sei si e como existe tal problema na industria europeia, mas seria desagradavel ter reclamações num ponto como este.

neste país como no Brasil, critica de arte é panela em que só os amigos podem comer. É tanto mais estranho que em geral não apreciam muito arte abstrata em Lugano. Pela mala aérea de fim do mês segue um catálogo da nossa exposição. Ficou digno da mostra que realmente é muito melhor do que em geral se vê. O conjunto além de muito vivo e diverso, está muito bem apresentado e todos estão (talvez mais do que no Brasil) convencidos de que poderemos e estamos realizando algo importante em matéria de artes gráficas.

É um grande abraço do

ENTREVISTAS E VÍDEOS: BASTA COPIAR E COLAR O LINK NO NAVEGADOR, *PLAYLIST* MESTRADO – DEFESA.

<https://www.youtube.com/watch?v=THeVQdId-kI&t=191s>

<https://www.youtube.com/channel/UCTZZSVdCTu-rkg2B49SUXxQ/videos>



dulce .décio
Vieira.2019 (1).m4a

Áudio Dulce Holzmeister – basta clicar.