

Professora Adjunta de História da Arte
EBA/UFRJ; Doutora em História Social
IFCS/UFRJ; Coordenadora do Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais
(mestrado e doutorado) EBA/UFRJ
marialuisatavora@uol.com.br

O ENCONTRO DOS MÚLTIPLOS TEMPOS NA GRAVURA ABSTRATA DE FAYGA OSTROWER

Fayga Ostrower é uma personalidade especial das artes plásticas no Brasil. Pioneira da estética da abstração na gravura artística, desenvolveu seu trabalho por mais de cinco décadas, desdobrando seu talento não só nas diferentes técnicas da gravura mas diversificando-o em outras atividades: dedicou-se à ilustração de poemas e livros, criou capas de discos, fez padronagens de tecidos, esmaltação de metal, projetou murais, fez serigrafia e desenhos, trabalhou com aquarela.

Além de sua intensa atividade artística, iniciada em meados dos anos 40, revelou-se uma teórica da arte, sistematizando seu pensamento em palestras, em encontros nacionais e internacionais. Dedicou-se a escrever sobre as questões gerais da arte, apresentando com muita clareza suas indagações e reflexões. Dedicou uma publicação a Goya, cuja obra lhe foi sempre uma significativa referência, lançou os livros, *Criatividade e Processos de Criação*, *Universos da Arte*, *Acasos e Criação Artística* e *Sensibilidade e Intelecto*, todos com sucessivas edições.

Sua reflexão sobre a arte se estendeu ao ensino, atividade na qual a artista sempre foi muito solicitada, quer no âmbito nacional

ou internacional, demonstrando sempre uma sabedoria no trato com os iniciantes ou especialistas. Esse duplo papel de artista e pensadora deu a Fayga Ostrower uma posição de singularidade no seio da arte brasileira contemporânea. Seu talento artístico e lucidez no trato com a reflexão sobre a arte fazem desta artista uma figura insular.

O ponto de partida de sua trajetória, interrompida em setembro de 2001, com o seu falecimento, esteve vinculado a uma figuração de caráter naturalista. Aos poucos, sensível aos problemas sociais, Fayga desdobrou sua gravura numa estética expressionista. Nos anos 40, a linguagem expressionista, próxima da órbita do questionamento social confundia-se com o conceito de modernismo. Se as influências do expressionismo alemão atingiram os pintores brasileiros, estas foram decisivas para os rumos de nossa gravura moderna, na qual se inseria a artista.

No caso de Fayga, até 1950, seu trabalho pautou-se pela exploração de uma visão expressionista da realidade. A partir de então, embora trabalhando dentro de uma proposta figurativa, sua gravura redirecionou-se conforme seu próprio relato:

Embora eu ainda continuasse a elaborar os mesmos motivos figurativos, eu sentia vagamente que os estava enfocando de um ângulo diferente. O conteúdo emotivo começou a repartir-se entre a carga associativa que acompanhava os temas sociais e as "descobertas" formais que fazia para mim mesma.¹

Assim, num processo de pesquisa incessante, a artista chegou à abstração como um caminho que se ajustou à sua necessidade de compreensão do mundo. A autonomia da obra, galgada em diferentes planos desde os fins do Séc. XIX, através da determinação de artistas como Van Gogh, Cézanne e Gauguin e das experiências dos movimentos das duas primeiras décadas do Séc. XX, ganhava também com Fayga, a compreensão moderna da condição artística.

Fayga permaneceu num verdadeiro ritual de passagem pelo menos três anos. A partir de 1954, é possível falar-se de abstração em sua gravura, abstração enquanto arte purificada da interferência de elementos constitutivos de outras áreas de conhecimento, liberada da representação do mundo sensível, concebida como um construto formal de cuja estrutura emergem seus significados. A artista principia um projeto estético no qual manterá uma fidelidade extraordinária, enriquecendo-o com suas vivências. Importa salientar que este projeto estético não dizia respeito somente à trajetória pessoal de Fayga. Ele concretizou a atualização da gravura brasileira frente à estética contemporânea. Como meio expressivo tradicional que é a gravura, esta é explorada por Fayga como mais um campo plausível das pesquisas formais. Há nisto um sentido histórico que se atrelou ao seu novo caminho, pouco percebido pelo meio artístico brasileiro daquele momento.

A repercussão do trabalho da artista-gravadora não tardou a receber sinais de

reconhecimento no Brasil e no exterior. Em 1954, primeiro ano em que trabalha no campo da abstração, Fayga foi convidada como artista da *Guilde Internacionale de la Gravure*, em Genebra. Esta *Guilde*, sediada na Suíça, é uma associação de natureza semelhante à de um clube de Gravura, que seleciona e edita para seus associados, as gravuras dos mais destacados artistas contemporâneos do mundo.

Em 1955, Fayga recebia o Prêmio de aquisição da III Bienal de São Paulo. Posteriormente, em 1956, obtinha o Certificado de Isenção do Júri do Salão de Arte Moderna no Rio de Janeiro. As premiações se sucediam e, em 1957, a artista conquistou o Grande Prêmio Nacional de Gravura da IV Bienal de São Paulo. Assim, em um breve tempo, a gravadora via confirmado, através de inúmeras premiações, o acerto de sua opção, além de projetar-se e tornar-se figura notável da produção e crítica da arte abstrata no Brasil. Logo em seguida, em 1958, a artista enviou um conjunto de 12 gravuras em madeira, para a XXIX Bienal de Veneza, tendo recebido o grande prêmio daquele certame na gravura. A repercussão da premiação de Fayga foi grande pois se tratava da maior distinção que um artista brasileiro recebia no exterior. Do conjunto enviado à Bienal de Veneza, constavam somente xilogravuras. Fayga mobilizou-se a partir daí, e por mais de uma década na retomada da gravura em madeira.

Tratava-se não só de outro procedimento técnico a ser explorado mas um outro caminho de imaginação. Gravar em madeira ou em metal leva a raciocínios diferentes pois são ações que derivam do que Gaston Bachelard² chama de vontades matéricas diferentes. Para este pensador, a emergência das imagens poéticas fundamenta-se na imaginação material que,

longe de ser contemplativa, convida o artista a uma ação transformadora, a uma profundidade que ultrapassa os dados aparentes que a visão pode captar. Para Bachelard, a outra imaginação, a formal, torna a matéria apenas objeto da visão. Para ele, a imaginação material comparece como estímulo para a imaginação criadora. Na configuração final, o resultado estético incorpora a história da relação do artista, da sua vontade com a vontade matéria.

que combatiam a abstração informal,³ comprometidos que estavam com a estética construtiva da abstração e que reduziam, em suas discussões, a abstração expressiva a um campo de facilidades, acusando tal tendência de um “vale-tudo”. Todavia, no caso de Fayga, o rigor compositivo de suas gravuras afastava qualquer possibilidade de gratuidade de soluções

Num cenário tensionado da inserção da arte brasileira na estética da

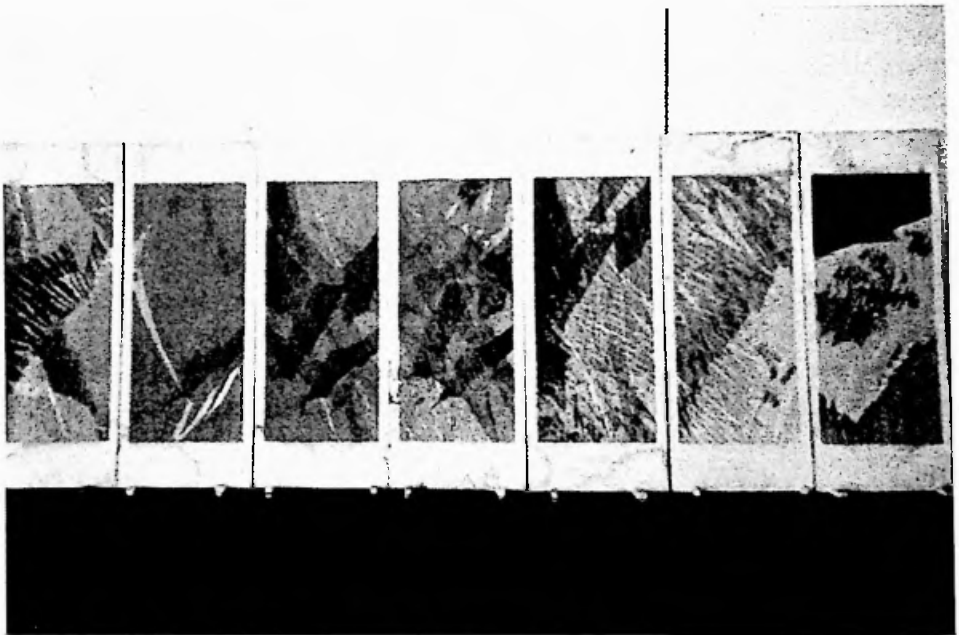


Fig. 1 – Políptico do Itamaraty 1968, 7 silogravuras em cores sobre papel de arroz com 80x35 cm cada. Área total gravada 80x2,45cm (incluindo as margens das pranchas: 1,04m x2,80m)

Na trajetória de Fayga, a gravura em madeira, como outra possibilidade imaginativa, vai permitir imagens onde a cor será trabalhada com mais liberdade. (Fig. 1) Nas gravuras que apresentará então, a artista dará continuidade à pesquisa de ordenação sensível, obtendo equilíbrios espaciais através da simetria e imprimindo ao espaço gravado maior luminosidade.

Havia naquele momento um coro muito bem orquestrado de críticos e artistas

abstração, incluindo a polêmica entre concretistas paulistas e neoconcretistas cariocas, Fayga representa, nos anos 50, o terceiro pólo da abstração no Brasil, de natureza sensível e intuitiva, caminho experimentado por artistas americanos e europeus no pós-guerra, testemunhas do esgotamento das propostas racionalistas da arte e de seus ideais utilitários. Entre nós, diferentemente dos centros internacionais, as experiências artísticas da abstração de

ordem geométrica e as de ordem sensível deram-se simultaneamente. Apesar das divergências entre os grupos carioca e paulista de matriz construtiva, ambos alimentaram uma sistemática rejeição às experiências da arte informal.

Desde os primeiros momentos de sua abstração, percebemos em Fayga, o encaminhamento na busca de um equilíbrio entre noções e sensações. A artista queria “saber” o espaço sem todavia violar com esquemas simplificados a vitalidade através da qual esta se manifesta. A vocação das formas por ela exploradas era dissimular a ordenação e, simultaneamente explicitá-la à sensibilidade do observador. Podemos lembrar da “*construction cachée*” (construção escondida, reclusa) de que nos fala o pintor Kandinsky⁴. Trata-se de uma construção que supõe rigor e precisão exprimindo-se por uma matemática não composta de números regulares mas que opera através de números irregulares.

Em sua fase inicial na abstração, Fayga procurou dar títulos às suas gravuras, buscando com eles estabelecer uma “ponte emotiva” ou “poética” para o verdadeiro significado da obra. Todavia, como ela mesma afirmou: *eu vi que, em vez de facilitar as coisas para as pessoas, eu estava dificultando ainda mais porque na “aurora”, as pessoas estavam procurando um sol nascente... ou alguma coisa. Ai eu pensei: não vou dar nenhum título, nada, vou dar um número.*⁵

A partir de então, as obras da artista receberiam um número de referência composto pelo ano de execução da obra e a seqüência naquele ano da elaboração do trabalho. Assim, a terceira gravura realizada no ano de 1959, apareceria com a seguinte notação, a lápis e à esquerda da estampa: 5903. Combinam-se originalmente, nestes quatro dígitos, os tempos objetivo, de todos nós, e o da artista. Esta “numeração-

título” introduz o tempo histórico que testemunha a ação da artista. Formando uma totalidade, esses dois tempos registrados por números enlaçam-se, possibilitando a imersão da gravura, que é espaço de poesia, no território das objetivas realizações humanas.

Como dissemos anteriormente, os trabalhos enviados à Bienal de Veneza marcam uma fase de aprofundamento pela artista das soluções da xilogravura. Fayga passa a fazer um uso particular da xilogravura que, dentro de sua tradição, prestou-se às chapadas de tinta. No caso desta artista, ela empresta à estampa um sentido de imaterialidade pela exploração de superfícies transparentes, nas quais a cor torna-se acidente em um espaço em contínua metamorfose. Fayga busca a luminosidade e obtém transcendência. Em suas xilogravuras, a poesia e o lirismo das imagens apóiam-se justo nesta gramática de transparência. (Il. 2)

Para a obtenção das transparências, a artista imprime às matrizes de madeira um procedimento que as transforma de suportes de suas intervenções em fragmentos, unidades de uma espacialidade, submetidas a uma complicada engenharia, para construir o espaço gravado. As matrizes constituem as formas na composição. As cores nelas impregnadas agem umas sobre as outras, exaltam-se ou se destroem na busca de uma possível harmonia. Fayga amplia a capacidade expressiva da madeira, arrancado-lhe os mais íntimos segredos.

Por meios das transparências, a artista formula estruturas numa dimensão espaço-temporal. Estas condensam visões, constroem imagens apoiadas em temporalidades diferentes. Importa lembrar que a natureza da gravura, tomada enquanto técnica expressiva, desdobra em momentos



Fig. 2 - 7012 - Xilografia em cores sobre papel de arroz, 70x30cm.

70

distintos o tempo de construção de uma imagem. É a sua lei. A gravura, em metal ou em madeira, requer do tempo, um tempo próprio, que faz parte da vivência do gravador: *Os componentes para se fazer uma gravura são a matriz, as ferramentas, o papel e o tempo.*⁶ O artista-gravador encontra a liberdade do seu fazer transitando nos limites de uma disciplina que o processo artesanal da gravura exige. Neste meio

expressivo, a imagem resulta então da conjunção dos tempos de sua criação que se dão em momentos, matéria e espaços diferentes. Fayga profunda conhecedora das técnicas que utiliza, comenta a respeito:

*O caminho a conhecer...é longo e duro demais para o artista poder folgadoamente admitir um "único momento" como decisivo para a produção de sua obra. Tudo conta e tudo tem que ser descoberto em cada decisão a ser tomada durante as diversas fases do longo processo.*⁷

Há na obra de Fayga, além desse tempo implícito ao processo de gravar, o registro de outros tempos. Com a original "numeração-título" de suas gravuras, a artista introduz o tempo histórico, como afirmamos anteriormente, tempo medido, objetivo, que corre indiferente às manifestações poéticas. É o tempo das medidas, das antíteses e dos acontecimentos sucessivos. Junto a este tempo vivido por nós, homens comuns, presos ao ritmo dos relógios e à marcação dos calendários, Fayga apõe o tempo de sua ação de artista, os seus "agoras", traduzindo numa contagem numérica os seus encontros com a matéria.

*"... esse tempo "universalmente" acessível nos relógios também é, por assim dizer, preliminarmente encontrado como um conjunto simplesmente dado de agoras."*⁸

*Os agoras passam e os agoras que passaram constituem o passado (...). A seqüência dos agora é apreendida como algo simplesmente dado, pois ela escorrega "no tempo".*⁹

Diferentemente do que pensa o filósofo, esses números, indiferentes ao papel que assumem na trajetória da artista, revelam e registram numa ordem crescente, a maior ou menor frequência desses encontros. Nada podem fazer além de registrá-los. Colaboram, certamente, para

frias estatísticas de uma possível historiografia biográfica que pretenda levantar a quantidade de gravuras realizadas por Fayga, em um determinado momento, e o conseqüente confronto destes dados para definir-lhe períodos de maior ou menor produção. Por isso mesmo, o registro desse tempo, também objetivo do saber, da produção e da atividade da artista, ocupa o espaço não gravado, o papel, o suporte. No espaço gravado, outros tempos, os da poesia, os do ser, vão se acusar em simultaneidade.

Retomando então as palavras de Fayga, “tudo contra” em gravura para a construção final da imagem. A substância mesma e o significado das imagens compreendem certas ausências. Há um tempo ausente, o tempo da matriz que se constitui como tempo da criação. Gaston Bachelard, acertadamente afirma ao se referir à gravura: *A gravura mais do que qualquer poema remete-nos ao processo de criação.*¹⁰

Em Fayga, através dos planos em transparências, somos levados a recordar esse tempo das matrizes que se impregnam de cor pousando suavemente no papel e constroem numa determinada ordem temporal o espaço, em todos os seu detalhes. As incisões na madeira, seus momentos de dor, são momentos de intimidade que, na obra de Fayga, se transformam em momentos de exuberância da cor. As transparências delas resultantes nos permitem uma fruição que valoriza e resgata a presença das forças da matéria trabalhada. Ao considerá-las, intuimos a emergência das imagens poéticas, momento em que a matéria é despertada em suas forças prodigiosas. O tempo da matriz é o tempo em que a artista reanima a madeira morta.

Na transparência, os seus veios reencontram sentido. Através deles se dá, na imagem criada, a permanência orgânica

daquela matéria. Nos troncos, em sua morada original, os fios da madeira realizam sua vocação em direção às alturas. São também como as chamas, “verticalidade habitada”. Envolvem os segredos da vida que corre, da seiva que por eles escoia até desabrochar em folhas e frutos.

Na gravura dessa artista, comparecem os veios da madeira imprimindo movimento aos véus coloridos. Estes permitem também um fluxo vital, a respiração da cor. Concorrem para a criação de tonalidades suaves no suporte. Contribuem para adensar o clima de imaterialidade que emana das transparências. (Fig. 3)

O tempo da matriz, o do entalhe, constitui-se nos “tempos heróicos”¹¹ do gravador. Congrega os tempos das decisões e vontades, da procura e do achado, das decepções e das alegrias. Constitui o envolvimento de todo o corpo do artista enquanto unidade expressiva. Fayga nos dá seu testemunho :

*Eu estava tão absorta neste trabalho (Painel do Itamaraty, Fig. 01), tão envolvida, eu só comia, dormia e pensava painel. Toda semana eu dizia para os meus filhos: - Olha , estou quase terminando.*¹²

O tempo de entalhe é aquele no qual se inicia a verdadeira e intensa relação amorosa do gravador e sua matéria. Num trabalho solitário, “o sonhador da força”¹³ imprime a sua vontade e a matéria lhe acena com um rico repertório de possibilidades. O corpo sente, apalpa, esfrega, lixa e respira a madeira. O corpo se impregna da matéria e esta do corpo. O gravador então se entrega a um devaneio do qual a própria madeira participa. Esse tempo ausente todavia contribui também para a realidade da imagem vital, pois como afirma o crítico: *Deixa uma ausência, porque todas as aflições*

sofridas pela matriz com as incisões e as interferências foram sofridas noutro corpo, noutro espaço noutra dimensão matérica e, aquilo é transposto como vestígio, como sudário.¹⁴

Ao tempo do entalhe da matriz, se une outro tempo que, se não é toda ausência, acusa uma discreta e significativa presença. Trata-se do tempo da impressão, da viagem que a imagem faz de um corpo a outro. As transparências na gravura de Fayga revelam poeticamente este tempo. Conduzem e registram a geografia criada na madeira, pela força e o devaneio da artista, para o finíssimo papel de arroz. Na impressão, transforma-se o tempo do entalhe. Outro tempo se integra à construção da imagem gravada. Organizando as transparências, através da sobreposição das matrizes, Fayga instaura neste processo uma nova dimensão temporal. A imagem vai surgindo segundo uma ordem que a artista definiu para a construção do espaço. A artista

transforma essa transposição temporal num momento único da imagem pronta.

No entanto, no processo de percepção da imagem gravada, transgredimos essa ordem criando um novo tecido temporal. Os diferentes planos de transparência podem se dar a nós em outra ordem. Nem sempre o que nosso olhar atrai para um plano mais próximo foi lançado por último no papel. Ou, ao contrário, o que afastamos pode ter sido impresso em primeiro lugar. Dá-se, no nível da percepção da obra, uma pluralidade de imagens que são provocadas e possibilitadas por essa maneira singular com que Fayga explora as matrizes na construção do espaço gráfico.

Em termos do artesanato e da técnica da gravura, os trabalhos de Fayga revelam uma soberba demonstração de virtuosismo. Ao mesmo tempo que a madeira-matéria comparece para o enriquecimento das tessituras, também

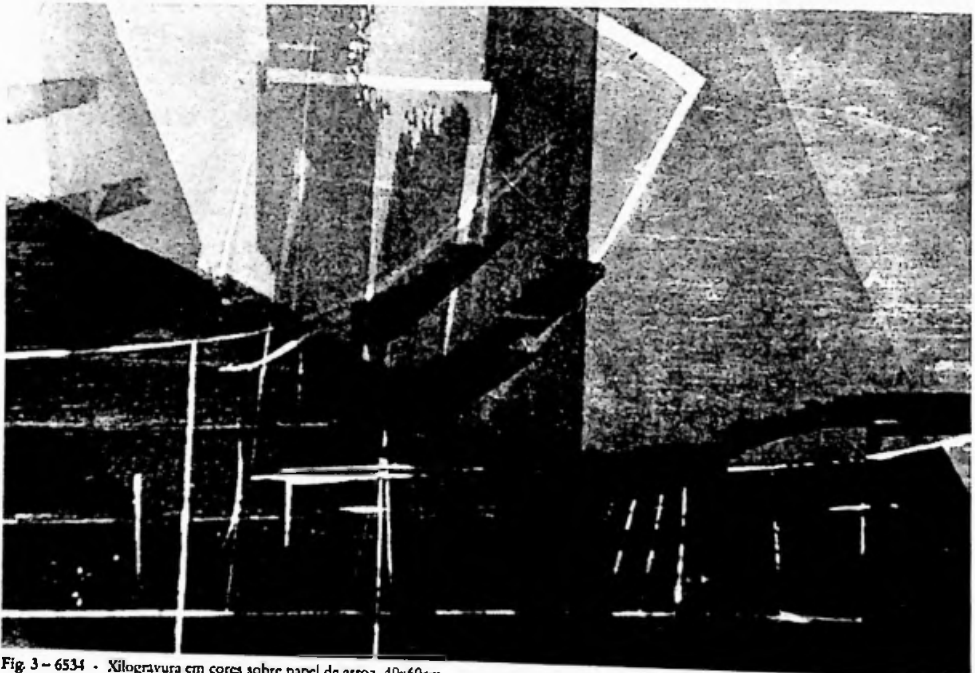


Fig. 3 - 6534 - Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 40x60cm.

possibilita a criação dos espaços em transparência como se quisesse se ausentar em prol de uma atmosfera imaterial. Referindo-se a este processo, Renina Katz, também artista-gravadora, lança mão de uma feliz comparação:

Cada matriz tem um papel para a construção de uma frase que vai se tornar um parágrafo, tudo tem uma certa consequência. Então, o trabalho de Fayga é gramaticalmente muito bem construído e semanticamente também porque é carregado de significados poéticos muito evidentes.¹⁵

Os tempos passados- da matriz e da impressão-, estão presentes e são percebidos na fruição da gravura, sendo integrados pela percepção ao ser da obra, ao seu tempo interior. Estes constituem o tempo de amadurecimento da própria imagem, como bem declara outro artista gravador:

Você percebe nitidamente artista que tem tempo para a elaboração de sua gravura. Ele revela o envolvimento do artista com a obra. Acho que o próprio tempo de elaboração do trabalho cria um vínculo muito grande e, portanto, uma relação de intimidade. Essa intimidade que a gente percebe no trabalho de Fayga chega a ser indiscreta. Você invade a privacidade da artista pela obra. Percebe-se o tempo no qual a artista vive e conviveu com a obra.¹⁶

Provocar a percepção desses tempos – o da matriz e o da impressão,- parece-nos uma vocação natural das gravuras de Fayga. Todavia, a nosso ver, a grande missão das imagens em transparência é introduzir-nos também num tempo interior à obra, serem acolhidas como metáforas da duração. Duração aqui

considerada como um tempo que emerge do ritmo no qual elas se dão a nossa consciência. *Nenhuma obra é ela mesma a não ser diante de uma consciência.*¹⁷ Na presença das gravuras de Fayga, somos convidados por uma sensível estruturação a penetrá-la, atravessando com nosso olhar as múltiplas camadas de cor. Participamos, assim, da criação de um tempo que deixa de ser medida abstrata para ser um tempo vivido, subjetivo. Um tempo que para Gaston Bachelard se constitui não “instante poético e metafísico”. Nele, o que conta é o tempo vertical, o tempo que não segue medida, no qual o ser se ausenta do mundo. Instante quando é possível viver as ambivalências e as simultaneidades.

Neste processo perceptivo e de adesão, as imagens vão se formando, perdendo certa forma, construindo outra, reconstruindo. Funda-se um ritmo que *não é medida, nem algo que está fora de nós: somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para algo.*¹⁸

Fayga Ostrower cria um dinamismo na evocação de imagens, peculiar à conduta do poeta lírico. Este, em sua poesia, cria frases como se fossem ondas do mar. Antes de concluírem seu movimento e percurso, estas são destruídas por novas ondas. O poeta lírico usa fragmentos de frases. Nem bem completou uma frase, outra toma seu lugar criando um fluxo constante das imagens por ele evocadas. Com a artista-gravadora se dá um dinamismo visual semelhante. Nosso olhar não consegue se deter na imagem criada pelo plano em transparência. Logo este nos remete a outras imagens.

Há um aprofundamento do exercício da visualidade, um contínuo buscar de estruturas que se organizam e se movem originando outras estruturas. Através desse ritmo, uma imagem que suscita outra, Fayga

traz encanto à sua linguagem com sua alma de poeta. Reencontrando estruturas nos refazemos e nos reconhecemos. E, nessa tomada de consciência, crescemos. Neste processo, encontramos uma verdade, confirmamos as palavras de Octavio Paz que diz: *a poesia é entrar no ser* é um regressar à nossa natureza original.

Fayga faz os planos se interpenetrarem, anunciando-se mutuamente por uma modulação tonal rica e suave. Aqui somos levados a encontrar as lições de Cézanne, a quem Fayga debita a sua compreensão da arte moderna e seu caminho pessoal para a abstração: *...Ele me deu a solução e a solução não foi Cézanne, não foi nem o cubismo e sim foi a arte abstrata. E eu senti que tinha que ir para a arte abstrata.*¹⁹ Com Cézanne, a estrutura do quadro repousa sobre o tecido colorístico. A cor modulada é que realiza a unificação do espaço. Através do mecanismo de sua revelação, as transparências, temperando-se num profundo lirismo, revivem a problemática da estruturação do espaço legada por esse grande pintor. (Fig. 4)

Através dessa solução em transparências, as xilogravuras da artista se apresentam como objetos artísticos para a observação comum mas, são na verdade, propostos enquanto estado a ser vivido. E, neste sentido, condensam os diferentes movimentos e tempos articulados na obra, propiciando um real encontro de almas. Assumindo a verdadeira vocação lírica, as transparências não determinam mas sugerem e isto está reforçado nas palavras de uma artista:

Somos nós que vamos atrás da cor e das imagens. Como se fosse um canto de sereia, a pessoa vai entrando e vai se maravilhando com o universo proposto...É um novo espaço que é dado, que é lógico mas que é um espaço

*psicológico também. É um espaço mágico, no fim.*²⁰

Através desse recurso, a gravura de Fayga configura-se enquanto realidade mutante que se dá em termos semelhantes aos da dinâmica da vida: fazer-desfazer-refazer, termos variantes de um processo. Fayga ilustra o que afirmamos, ao dizer: *A arte é uma coisa simples, mas lida com todos os valores da existência. A prova disso está em que a obra de arte se reestrutura cada vez que é vista.*²¹

A sua gravura é o lugar-tempo da recordação, de algo muito íntimo que, não estando diante de nossos olhos é algo passado ou ainda futuro. É o lugar da poesia, do intemporal: do sempre e do nunca, do agora e do depois. Do tempo vivo e original, perpetuamente se recriando. Da alma de um grande poeta, Drumond, a gravura de Fayga arranca o puro tempo-poesia:

*Fayga exige à madeira suas paisagens concentradas mundos lenhosos que sobem à vida no coro de cores, cor ressoando nas coisas, independente do som.*²²

Por sua intensa carga poética, a gravura de Fayga desencadeia imagens de outros mundos como a imaginação de Drumond concretizou nas palavras. A experiência dessa verdadeira *engenharia lírica*, meio de manifestação do objeto estético no qual se constitui sua xilogravura, solicita ser atravessada por um sentido que ultrapasse toda essa disposição e organização da matéria. Na estruturação da gravura, a artista organiza o deslocamento das matrizes no espaço gráfico. A este deslocamento vai corresponder outro no nível da experiência estética, o desdobramento de um sentido dentro da musicalidade proposta por aquele

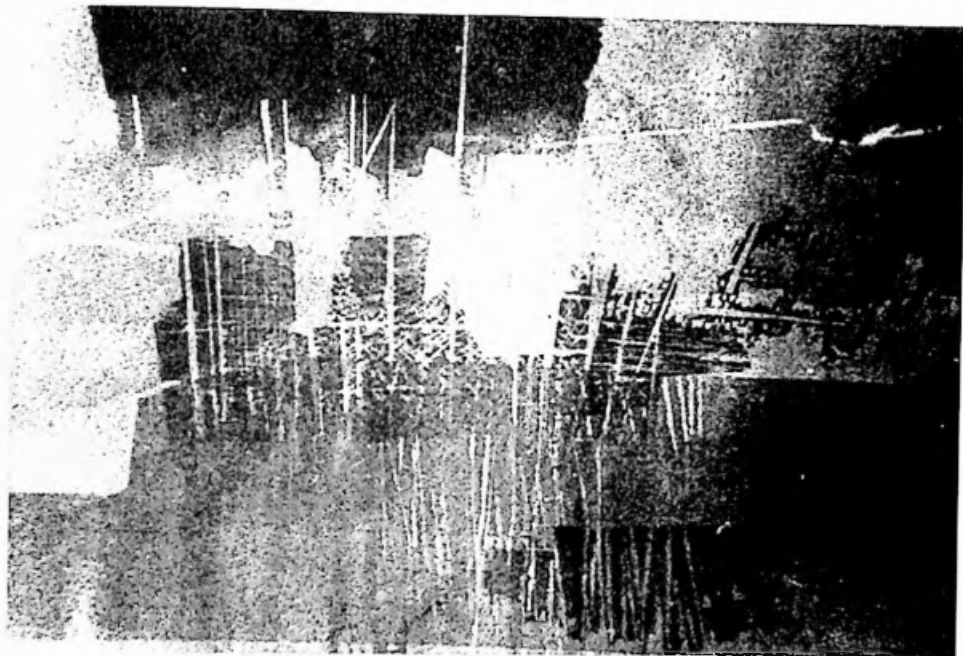


Fig 4 - 6719 - Xilogravura em cores sobre papel de arroz, 80x50cm

movimento primeiro. Trata-se do que afirma Dufrenne: *a obra se desdobra explicando sua própria fórmula (...) engendrando uma diversidade na unidade do seu ser.*²³ Assim, o tempo-movimento sugerido e presente na xilogravura da artista, através da articulação de planos de cor em transparência, é comunicado e assumido pelo objeto estético que dele resulta. As gravuras em transparências podem, então, ser consideradas como metáforas da duração, metáforas desse tempo visível e invisível que habita suas gravuras. Nelas, *sem dívida, é nosso olhar que dura, mas esta duração é exigida pela obra.*²⁴ O tratamento em transparência de cores faz destas, signos criados para emprestar concretude lírica às suas gravuras. No seu devaneio, Fayga tece laços muito suaves entre a razão e o sentimento, estabelece uma aliança dos sentidos e do espírito e dos tempos que deles derivam.

NOTAS

¹ OSTROWER, Fayga. In: BENTO, Antonio. *Fayga Ostrower 20 gravuras- 1954/ 1966*. biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1968.

² BACHELARD, Gaston. *Imaginação e matéria IN: A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

³ Este termo foi utilizado pioneiramente pelo crítico Michel Tapié, nos anos 50, em um comentário crítico sobre a obra do artista Camille Bryen, aplicando-se a toda produção artística liberada dos procedimentos matemáticos e geométricos. Embora inadequado para a arte visual, onde a forma é elemento fundamental de sua percepção, o termo tornou-se de uso comum para abarcar a abstração expressionista, a abstração lírica, o expressionismo abstrato e o tachismo.

- ⁴ KANDINSKY, Vassily. *Du spirituel dans l'art*. Paris: Denöel, 1966, p.165.
- ⁵ OSTROWER, Fayga. Em depoimento gravado à autora. Rio de Janeiro, 26/09/1989.
- ⁶ MARTINS, Carlos. Em depoimento gravado à autora. Rio de Janeiro, 12/07/1989.
- ⁷ OSTROWER, Fayga. *Catálogo Exposição de gravura dos alunos do ateliê do MAM*. Rio de Janeiro, setembro de 1961.
- ⁸ HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 2002, 9 ed., p.229.
- ⁹ Idem, p. 235.
- ¹⁰ BACHELARD, Gaston. *Matéria e mão IN: O direito de sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1986, p.53.
- ¹¹ Idem, p.52.
- ¹² OSTROWER, Fayga. Em depoimento gravado à autora. Rio de Janeiro, 26/09/1989.
- ¹³ BACHELARD, Gaston. Obra citada, p.85.
- ¹⁴ HERKENHOFF, Paulo. Em depoimento à autora. Rio de Janeiro, 6/12/1989.
- ¹⁵ KATZ, Renina. Em depoimento gravado à autora. Rio de Janeiro, 12/07/1989.
- ¹⁶ MARTINS, Carlos. Depoimento citado, 1989.
- ¹⁷ DUFRENNE, Mikel. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1967, p.353.
- ¹⁸ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 70.
- ¹⁹ OSTROWER, Fayga. Depoimento para "Projeto Gravura - anos 60". Fundação Rio, Rio de Janeiro, 1986.
- ²⁰ MARTINS, Carlos. Em depoimento citado, 1989.
- ²¹ OSTROWER, Fayga. Em depoimento à Valda Meneses. *Afinal*, São Paulo, 1/12/1987.
- ²² ANDRADE, Carlos. *Impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p.100. 4 edição.
- ²³ DUFRENNE, Mikel. Obra citada, p.371.
- ²⁴ Idem, p. 355.

Créditos

Fotografias de Haroldo Durão