

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE
BACHARELADO EM HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

ISABELA MARTINS

FAYGA OSTROWER E A POÉTICA ORIENTAL

RIO DE JANEIRO

2022

ISABELA MARTINS

FAYGA OSTROWER E A POÉTICA ORIENTAL

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como quesito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rosana Pereira de Freitas.

RIO DE JANEIRO

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por todo o amor, carinho e bom humor que me acompanharam a vida toda. À minha mãe, Nidia, que sempre me incentivou a me tornar a pessoa que sou hoje. Ao meu tio Alex, por sempre me escutar e aconselhar ao longo do caminho.

À Gabriela, amiga sempre presente, sem a qual não conseguiria concluir essa etapa. À Thais, por sempre me acompanhar e apoiar. À todas as amigas que fiz ao longo da minha jornada no Rio de Janeiro: Ana, Karol, Bia, Gabi, Bruna, Italo e Alex, obrigada por estarem comigo nessa vida.

À todos os meus professores, sempre tão generosos comigo, me guiando e incentivando na conclusão desse ciclo acadêmico. À minha orientadora, Rosana, por sua paciência e dedicação, as quais ajudaram a moldar essa pesquisa.

À Letícia - super - pelo incentivo e apoio ao longo do processo de escrita desta monografia, me aconselhando e ajudando com muita generosidade.

Agradeço ao Instituto Fayga Ostrower e em especial à Noni, presidenta do instituto, por transformarem meu estágio acadêmico em uma experiência inesquecível.

Em memória, agradeço a todos aqueles que marcaram minha vida, mas que não puderam me acompanhar ao longo deste ciclo, em especial aos meus avôs e ao cão Coragem.

Por fim, não poderia deixar de agradecer à Fayga Ostrower, por me instigar a pesquisar.

*“Fayga é um fazer
um filtrar e descobrir
as relações da vista e do visto
dando estatuto à passagem
no espaço: viver
é ver sempre de novo
a cada forma
a cada dia
o dia em flor do dia”*

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

MARTINS, Isabela. FAYGA OSTROWER E UMA POÉTICA ORIENTAL. Bacharelado em História da Arte. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2022.

Essa pesquisa pretende fazer uma análise comparativa da obra da artista Fayga Ostrower com certos aspectos da arte chinesa e japonesa. Para essa comparação foram escolhidas obras dos anos 80, 90 e 2000 da gravurista e obras ligadas a movimentos filosóficos, como o taoísmo e o zen-budismo. A análise é feita a partir de elementos visuais, teóricos e históricos, bem como documentos como relatos da artista e produção crítica sobre sua obra.

Palavras Chave: Fayga Ostrower, Abstração Informal, Pintura Chinesa, Pintura Zen.

ABSTRACT

MARTINS, Isabela. FAYGA OSTROWER E UMA POÉTICA ORIENTAL. Bacharelado em História da Arte. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2022.

This research intends to make a comparative analysis of the work of the Fayga Ostrower with certain aspects of Chinese and Japanese art. For this purpose, we selected works from the 1980s, 1990s and 2000s of the engraver and works linked to philosophical movements such as Taoism and Zen-Buddhism. The analysis is based on visual, theoretical and historical elements, as well as documents such as the artist's reports and criticisms made to her work.

Key words: Fayga Ostrower, Informalism, Chinese Painting, Zen Painting.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01. *Tarde*. Oswaldo Goeldi, 1954. Xilogravura sobre papel. 20,5 x 26,5. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Figura 02. *Casas*. Fayga Ostrower, 1947. Xilogravura a cores sobre papel washi. 7,0 x 12,5 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro. <https://faygaostrower.org.br/>

Figura 03. *Favela*. Fayga Ostrower, 1947. Xilogravura a cores sobre papel washi. 12,5 x 7,0 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro. <https://faygaostrower.org.br/>

Figura 04. 8029. Fayga Ostrower, 1980. Litografia a cores sobre papel. 60,0 x 40,0 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro. <https://faygaostrower.org.br/>

Figura 05. *Vale e Montanhas*. Xiao Chen après Chao Pou-chü, dinastia Qing, aproximadamente séculos XVII e XVIII. Rolo, tinta sobre seda. 221,0 x 94,0 cm. Princeton University Art Museum, Nova Jersey.

Figura 06. *Sem título*. Fayga Ostrower, 1963. Nanquim a pincel sobre papel. 50,5 x 65,0 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro. <https://faygaostrower.org.br/>

Figura 07. *Retorno ao Lar*. Shitao (Zhu Rouji), dinastia Qing, aproximadamente 1695. Tinta sobre papel. 16,5 × 10,5 cm. The Metropolitan Museum of Art (MET Museum), NY.

Figura 08. *Pincéis de Fayga Ostrower*. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro.

Figura 09. *Hibisco, Lótus e Pedra*. Shitao (Zhu Rouji), dinastia Qing, aproximadamente 1705-7. Rolo de mão, tinta sobre papel. 223,5 x 72,4 cm. The Metropolitan Museum of Art (MET Museum), Nova York.

Figura 10. Poema caligrafado de Shoko Kanazawa, 2021. Rolo suspenso, tinta sobre papel. Exposição DÕ: O caminho de Shoko Kanazawa, Japan House, SP.

Figura 11. 2103. Fayga Ostrower, 2001. Serigrafia a cores sobre papel. 70,2 x 51,6 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro. <https://faygaostrower.org.br/>

Figura 12. 9006. Fayga Ostrower, 1990. Litografia a cores sobre papel Arches. 77,8 x 50,0 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro. <https://faygaostrower.org.br/>

Figura 13. Círculo. Sengai Gibon, escola Rinzai, século XIX. Nanquim sobre papel. 49 × 37 cm. Fukuoka Art Museum, Fukuoka.

Figura 14. *Veleiro Retornando de Uma Costa Distante*. Yujian, Dinastia Song do Norte, século XI. Rolo de mão, nanquim sobre papel, 33,2 x 103,6 cm. The Tokugawa Art Museum, Nagoya.

Figura 15. “8102”. Fayga Ostrower, 1981. Litografia a cores sobre papel Arches. 60,0 x 40,0 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – <i>O Caminho Para a Abstração</i>	12
CAPÍTULO 2 – <i>Muito de Chinês</i>	26
CAPÍTULO 3 – <i>Traços e Toques Asiáticos</i>	45
CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59

INTRODUÇÃO

A partir da primeira edição da Bienal de São Paulo, em 1951, a abstração brasileira começou a ganhar destaque. Surge uma produção com foco no embate entre os concretistas e neoconcretistas. Porém, ambos os movimentos se opuseram sistematicamente ao abstracionismo informal. Enquanto era comum aos artistas concretistas e neoconcretistas se reunirem para produzir textos defendendo suas ideias na arte, os artistas ligados ao informalismo agiam individualmente, sem preocupação textual colaborativa. Seja pela falta de colaboratividade entre os artistas, ou pela ausência na produção intelectual, o abstracionismo informal ficou marginalizado na discussão do cenário artístico nacional.

É neste cenário árido e inabitado que Fayga Ostrower (1920-2001) desenvolveu parte da sua produção. Ao longo de sua vida, a artista utilizou variadas técnicas de gravuras (como xilogravura, litogravura e serigrafia), aquarelas, etc. Também produziu trabalhos envolvendo a indústria têxtil. Parte dessa produção, principalmente aquela dos anos 1980 em diante, foi comparada à arte asiática. Eram muitas as críticas que enxergavam em sua arte uma forte ligação com a poética e estética oriental.

O crítico Roberto Pontual (1939-1994), por exemplo, em sua crítica “*Em Fayga a Gravura Vital*” descreve a obra de Fayga como “gravura de meditação interiorizada”, argumentando que a artista incorporou em sua estética elementos que “os aproximam de uma poética oriental”. Apesar da resistência de Fayga em assumir qualquer influência direta da arte asiática em seu processo criativo, é possível traçar comparações que apontam para a filosofia e estética oriental.

Nessa trilha entre o certo e o incerto, entre o visível e o invisível, fizemos o percurso dessa pesquisa. Nosso propósito foi refletir acerca das comparações da obra de Fayga

Ostrower com a arte asiática, sobretudo chinesa e japonesa. O despertar da pesquisa se deu com a análise de críticas contemporâneas à artista que traçaram tais comparações.

O primeiro capítulo, “*O Caminho Para a Abstração*”, discorre no contexto da arte abstrata informal no Brasil a partir da caminhada artística de Fayga. Em um primeiro momento, Fayga produz uma arte conectada aos ideais do realismo social, mas logo se interessa pela problemática plástico-formal da arte. É traçada uma breve aproximação da arte abstrata brasileira e a arte asiática, estabelecendo relações como a comunidade nipônica no Brasil, bem como a influência do Grupo Seibi.

O segundo capítulo, “*Muito de Chinês*”, analisa as críticas e as comparações entre a obra de Fayga e, principalmente, a arte dos literatos chineses. São usados conceitos fundamentais da pintura chinesa, como o vazio e a gestualidade, para tentar estabelecer e entender as comparações. É feito um breve panorama da relação da arte chinesa com o taoísmo. Também são feitas comparações visuais com a obra da artista, a pintura paisagística dos literatos chineses e a caligrafia.

Por fim, o terceiro capítulo, “*Traços e Toques Asiáticos*”, busca analisar as obras de Fayga e as teorias da pintura zen-budista japonesa. A obra de Fayga é novamente comparada, desta vez com a pintura e a caligrafia zen. Traçamos paralelos com a paisagem e o acaso, evidenciando a influência chinesa na arte japonesa. O vazio comparece em outros aspectos da arte, como a sua representação em forma de círculo. É também explorado as dualidades entre montanha e água e a pintura paisagística.

A metodologia utilizada foi a pesquisa, leitura e análise de artigos de jornais e revistas disponibilizados pelo acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, de textos acadêmicos teóricos acerca da abstração brasileira, pintura chinesa e arte zen-budista e dos textos produzidos pela própria Fayga Ostrower. Bem como foram pesquisados os acervos do Instituto Fayga Ostrower e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Também nos utilizamos da análise visual de obras, explorando a imaginação da autora.

O trabalho apresentado é o resultado pessoal do meu processo de amadurecimento intelectual a partir da experiência no ambiente do curso de História da Arte, da UFRJ, e também da minha experiência acumulada a partir do estágio no Instituto Fayga Ostrower, cuja missão é representar e preservar o acervo da artista. Essa pesquisa tem como propósito refletir acerca das comparações da obra de Fayga Ostrower com a arte asiática, sobretudo chinesa e japonesa. O despertar da pesquisa se deu com a análise de críticas contemporâneas à artista que traçaram tais comparações.

CAPÍTULO 1

O Caminho Para a Abstração

Os primeiros núcleos de artistas abstratos se formaram entre os anos de 1948 e 1949. Antes, tanto na concepção dos acadêmicos, quanto para os modernistas, a arte deveria buscar uma identidade nacional a partir da figuração. Esse também era o posicionamento de intelectuais e críticos da época, como Mário de Andrade (1893-1945) e Sérgio Milliet (1898-1966). Uma identidade nacional é algo que a arte brasileira tenta alcançar ao longo de sua história, primeiro aos moldes europeus, com a Academia de Belas Artes e depois em uma versão mais idealizada de brasilidade a partir dos modernistas. Não havia lugar para um movimento da arte abstrata, principalmente a geométrica inspirada na mecanização do mundo, em um país que ainda não tinha passado por sua revolução industrial. A crítica da época considerava a abstração uma arte elitista e intelectualista, pois o entendimento de construção de espaço na obra exigia algum contato com as teorias artísticas. O abstracionismo era assim criticável pois não representava a realidade do povo brasileiro. Existia a ideia dentro da comunidade artística que a arte deveria servir a um ideal social, não se valorizava o foco nas questões plásticas. Segundo Anna Bella Geiger (1933-) e Fernando Cocchiarale (1951-) em “*Abstracionismo Geométrico e Informal*”: “O confronto não deveria situar-se no campo plástico-formal mas no nível ético-político compreendido como o lugar onde o sentido último da obra se realiza” (p. 12).

Dentro deste pensamento figurativo, Fayga Ostrower (1920-2001), como tantos outros refugiados, se inspirava no expressionismo alemão para criar suas obras. A família de Fayga era polonesa e chegou ao Brasil fugindo da ascensão nazista. Assim, ela passou a maior parte de sua vida na América Latina e várias vezes se dizia brasileira, fruto da pouca identificação com a Polônia.

Seus grandes influenciadores foram os professores de artes gráficas da Fundação Getúlio Vargas, Tomás Santa Rosa (1909-1956) e Axl von Leskoschek (1889-1976).

Ambos seguiam o ideal do realismo socialista e se debruçaram sobre as questões da condição humana.

Em encontros de refugiados europeus, Fayga conheceu as gravuras da artista alemã Käthe Kollwitz (1867-1945), que se tornou uma de suas grandes influências nessa primeira fase. As obras de Kollwitz lhe apresentaram a gravura como meio de expressão. A gravurista expressionista alemã fez do sofrimento vivido durante a Segunda Guerra Mundial um tema constante tanto em sua vida quanto em sua obra. Seus trabalhos refletiam a fome e a maternidade, talvez inspirando Fayga a figurar crianças e mulheres das favelas cariocas em suas gravuras. Kollwitz influenciou a primeira fase da obra de Fayga, que nesta época trabalhava com temas sociais e com o expressionismo. Fayga, mesmo depois de se interessar pela abstração, não deixa de reconhecer a importância do expressionismo alemão para o desenvolvimento de sua obra.

Assim como Di Calvacanti (1897-1976) e Oswaldo Goeldi (1895-1961), Fayga começou a carreira ilustrando livros e jornais. Em uma vertente expressionista, suas obras tinham os traços carregados de dramaticidade, em sua maioria limitadas às cores preto e branco. Os gravuristas brasileiros se limitavam a uma única tinta, o preto, que fazia contraste com o branco do papel. A paleta de cor era limitada. O gravurista Oswaldo Goeldi, que tinha um trabalho parecido com o de Fayga no início de sua carreira, era conhecido pelo uso limitado de planos de cores. Sua obra “*Tarde*” (figura 01) é um exemplo disso. A cena é formada por um jogo de sombra e luz, priorizando as áreas negras, o branco atuando como o traço e o vermelho iluminando como o sol da tarde. As formas se dão pelo contraste entre a tinta preta e o branco do papel e toda fonte de luz é emulada na cor vermelha, que dá o tom do entardecer à obra.



Figura 01. *Tarde*. Oswaldo Goeldi, 1954. Xilogravura sobre papel. 20,5 x 26,5. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Duas gravuras de Fayga, uma intitulada “*Casas*” (figura 02), outra “*Favela*” (figura 03), ambas de 1947, trazem, assim como a obra de Goeldi, poucos planos de cores. Uma tem o amarelo mostarda entre as casas. Já a outra, nos traz o amarelo terroso, ocre e tons de roxo e azul. Nessas obras, já é possível perceber como as retas e curvas ganham mais protagonismo do que a temática.

Em “*Casas*” e “*Favela*”, os tetos e paredes das construções se sobrepõem e criam ritmos em zigue-zague. Ainda são obras figurativas, mas podemos notar como as formas estão ganhando movimento para além do que se quer retratar. Nas palavras da artista:

“(…) Na gravura que eu fazia, de temática social, uma curva começava a se tornar quase mais importante que a própria figura (de retirantes, por exemplo). Quando me dei conta disso, comecei realmente a lidar com problemas de forma, sobretudo com a estrutura de espaço e sua relação com o conteúdo expressivo.” (OSTROWER apud COUTINHO, 2001, p. 29)



Figura 02. *Casas*. Fayga Ostrower, 1947. Xilogravura a cores sobre papel washi. 7,0 x 12,5 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro.



Figura 03. *Favela*. Fayga Ostrower, 1947. Xilogravura a cores sobre papel washi. 12,5 x 7,0 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro.

Depois dos horrores das guerras e da bomba atômica, não fazia mais sentido tentar expressar o drama humano por meio da figuração. Fayga, então, começou a se interessar pela problemática das formas e espaços dentro da obra de arte. Por mais que seus traços, curvas e formas estivessem cada vez mais abstratos, a expressão, segundo ela, ainda era algo fundamental para um artista.

“No Expressionismo Alemão, do século XX, esta exaltação vai enfocar um conteúdo social, e às vezes político, um engajamento em causas sociais e com toda uma situação existencial do indivíduo. Aliás, esta atitude vai influenciar profundamente a arte latino-americana. Uma arte mexicana seria impensável sem a influência do Expressionismo Alemão. Sem dúvida, a realidade do México é muito diferente da Alemanha, mas o enfoque e a maneira de expor uma tomada de posição diante da realidade vêm do Expressionismo Alemão. Influi na maneira como os artistas veem suas próprias vivências. E também a arte abstracionista dos Estados Unidos, muito embora não exista mais a figuração, é influenciada pelo Expressionismo Alemão. De fato, ao lado do Cubismo e do Dadaísmo, o Expressionismo foi uma corrente fundamental do nosso século.”
(OSTROWER, 1968, p. 7)

Ou seja, por mais que seu trabalho estivesse caminhando para a abstração, Fayga ainda reconhecia a influência que o pensamento movimento expressionista exercia sobre sua obra e, também, sobre a cultura artística da arte.

A arte abstrata era tida como a arte em seu estado puro, já que não se queria retratar nada além da própria obra. Na abstração geométrica, por exemplo, uma forma quadrada era apenas um quadrado - não uma caixa ou algo parecido, como seria na arte figurativa. A vertente da arte abstrata informal trazia consigo um aspecto mais expressivo. A forma não estava ligada a conceitos já estabelecidos, como a abstração geométrica faz com a mecanização, mas sim a expressão. Existem várias denominações a esse tipo de abstração, como abstração expressionista, abstração

informal, abstração lírica e tachismo. Alguns desses termos, como tachismo, são usados de maneira pejorativa.

Entre os anos de 1952 e 1954, os trabalhos de Fayga exploram mais a abstração, a forma e a expressão. A cor também se torna mais importante para a composição de suas obras, se fazendo cada vez mais presente, até se tornarem elementos essenciais, principalmente nas obras mais recentes. Talvez a gravura brasileira tenha se baseado excessivamente em modelos monocromáticos europeus, não explorando tanto o uso das cores. Porém, Fayga começou a explorar a cor como um elemento estruturante da obra, trabalhando com sobreposições de cores e transparências para estruturar as formas, a exemplo de Paul Cézanne (1839-1906).

Cézanne, um revolucionário na arte, fazia parte do grupo impressionista, mas por seu temperamento eremita, manteve-se afastado do centro do movimento. O pintor viveu para sua arte e fez dela seu maior objeto de estudo. Ele pensava o espaço do quadro de maneira construtiva, ou seja, não lhe importava muito o que pintava, mas como construía o espaço dentro da obra – tanto que pintou várias vezes o mesmo tema e utensílios mundanos. Ele via os objetos como formas geométricas e formava a partir das mesmas: esferas se tornavam maçãs, cones se transformavam em peras e assim por diante. Isto influenciou toda a arte depois dele, principalmente o movimento cubista. Em um ensaio de Mário Pedrosa (1900-1981) sobre o artista, o crítico aponta para o controle que Cézanne tinha do que chama “espaço negativo”. Pedrosa também ironiza o desdém que Cézanne nutria pela arte oriental, e, ao mesmo tempo, o responsabiliza pela introdução de conceitos como vitalidade rítmica e espaço vazio na arte ocidental, muito presentes na arte oriental, sobretudo chinesa¹.

¹ No ensaio intitulado “*Cézanne, o Revolucionário Conservador*”, Pedrosa escreve: “A prática cézanniana mostrou, porém, a importância essencial da arrumação corporal no espaço. Em suas telas, é firme e invariável o controle no espaço negativo, tanto em profundidade como nos padrões e desenhos de superfície. Essa, aliás, é a grande mensagem que deixou às futuras gerações. Por esse meio, ressuscitou ele a grande orquestração plástica dos antigos. Por insólita coincidência, esse homem que tanto desprezava as concepções puramente rítmicas e bidimensionais da arte oriental,

Seja como for, as ideias de Cézanne influenciaram tanto a pesquisa quanto a poética de Fayga. Nas palavras da própria artista sobre Cézanne, em entrevista para Anna Bella Geiger em “*Abstracionismo Geométrico e Informal*”: “Fascinou-me sua estrutura espacial e daí comecei a compreender o Cubismo” (p.171). O pintor lhe apresentou uma nova maneira de pensar e estruturar as formas na obra de arte. E já que Fayga não conseguia mais resolver as problemáticas propostas pelo expressionismo figurativo na arte, começou a se interessar por estas questões. É a partir dos estudos do trabalho e pesquisa de Cézanne que a artista passa ao abstracionismo, explorando novas possibilidades da forma e do conteúdo no espaço de criação.

Fayga logo se tornou uma pioneira da gravura brasileira, tanto nas cores como na abstração. Mas, apesar de elogiada, existia um certo receio quanto às suas cores. Ao escolher uma grande variedade de tons terrosos, azuis, vermelhos, verdes e laranjas, a artista desafia o cânone da gravura brasileira. Por suas escolhas, entra em conflito com grandes nomes como Lívio Abramo (1903-1993), Marcelo Grassmann (1925-2013) e o já citado Oswaldo Goeldi. Para o crítico Jayme Maurício (1926-1997), ao optar por uma paleta colorida, Fayga aproximava a gravura da pintura e, por mais que sua obra tenha equilíbrio, trata-se de uma atitude arriscada. Nas palavras do próprio crítico:

“(...) Sem ter traído o espírito da gravura, sem haver caído no virtuosismo inconsequente dos efeitos secundários e superficiais que se aprendem rapidamente nos ateliers conhecidos, continuando altamente gravadora, ocorre-nos, porém, que Fayga, a continuar em seu ritmo de especulações tonais, terá que escolher, mais cedo ou mais tarde, entre gravar ou pintar. Não poderá conter por muito tempo a explosão luminosa de suas cores. (...)” (MAURÍCIO, 1961, Jornal Correio da Manhã.)

sobretudo chinesa, foi quem introduziu na pintura ocidental precisamente o segredo daquela vitalidade rítmica e a valorização dos espaços negativos, tão nulos aos olhos dos europeus, embora conservando ainda o sentido da profundidade e da corporeidade. (...)” (p. 120). O que Pedrosa chama de “espaço negativo” se aproxima muito da noção do vazio na arte chinesa, explorada por François Cheng.

Maurício, em sua crítica, segue advertindo a artista do perigo de flertar com as gravuras coloridas. Talvez por sua visão eurocêntrica, voltada a forma como a técnica era executada em uma parte específica do globo, o crítico ignora que a gravura pode ser colorida sem se submeter a pintura, como no caso da arte japonesa do “*ukiyo-e*”. O uso de cores na gravura lhe parece tão absurdo que propõe uma mudança de mídia para Fayga. Fayga se sentia incompreendida pelos críticos – isto possivelmente se deu pela vertente de abstração mais expressionista na qual sua arte se encontrava.

Foi na Bienal de São Paulo, em 1951, que a arte abstrata brasileira começou a ganhar destaque. Fayga aparece, então, como uma entre os artistas pioneiros que se dedicam ao movimento abstrato. A figuração já não é mais uma regra e a abstração ganha a atenção do público e dos críticos. Ainda assim, a abstração informal era vista com um certo receio, enquanto a discussão de arte da época focava nos concretos e neoconcretos.

Enquanto intelectuais e artistas tinham uma produção textual que defendesse os ideias concretos e neoconcretos, o mesmo não acontecia com os artistas informais. Tudo indica que a falta de uma teoria que unisse os artistas informais à um ideal gerou a impressão de “vale-tudo” na abstração informal. Ferreira Gullar (1930-2016) em sua crítica “*Dois Faces do Tachismo*”, publicada no jornal Estado de São Paulo em 1957, divide o movimento em dois. O primeiro estaria ligado ao acaso, exemplificado por Jackson Pollock (1912-1956) e entendido na valorização do ato do fazer artístico. O segundo seriam os tachistas europeus, conectados a mancha (“*tache*”, em francês), que ainda dependiam de uma “linguagem pictórica tradicional”. Para Gullar: “Tratava-se de uma linguagem figurativa que teima em não ‘dizer’ a figura, que teima em dizer que ‘não diz a figura’ - e que, assim, continua a se referir a ela”.

A abstração informal era tida como uma mera ação do acaso, algo muito subjetivo e até leviano. Uma das críticas de Mário Pedrosa ao informalismo é pela escolha da palavra que dá nome ao movimento. Pedrosa, guiado pela teoria da Gestalt, exalta a

importância da forma ao conceber uma obra de arte. Uma arte que não tem forma, informal, lhe parecia inconcebível. Em sua crítica, publicada pelo Jornal do Brasil em 1959, intitulada de “*Do Informal aos seus Equívocos*”, o crítico escreve:

“(...) Se se dissesse anti-formal, teria mais sentido, pois estaria explícita a vontade de fugir à forma, de ser contra, de querer destruí-la, a que pressupõe uma orientação estética definida, um estado de sensibilidade ativo, o que não quer dizer, contudo, que se possa evitar a forma, ou se possa destruí-la. (...)” (PEDROSA, 1959, Jornal do Brasil.)

Para Pedrosa, a arte informal, ou tachista, “é uma pintura de predominância do fundo sobre a figura”, em seu entendimento, para visualizar formas era preciso “discernir imagem de fundo”. Ainda que Mário Pedrosa reduzisse o movimento informal aos tachistas, suas críticas eram positivas para com as obras de Fayga. Para ele, a gravurista não seguia um caminho subjetivo ou de mero acaso, ela tinha controle sobre a forma, sabia o que fazia e quais escolhas tomar.

Assim como Pedrosa, Fayga também não gostava da denominação “informal”. Para a artista não existe arte sem forma. Na arte abstrata informal, a obra se dá pelo embate entre o artista e a matéria. Ela não é pensada previamente, mas é encontrada a partir do processo das mãos do artista e das limitações da matéria. Sem uma produção teórica unificada para defendê-los, os artistas abstratos informais ficavam à mercê das críticas. Segundo Segundo Geiger e Cocchiarale em “*Abstracionismo Geométrico e Informal*”:

“Embora muitos artistas informais, como por exemplo, Fayga Ostrower, tivessem preocupações intelectuais inegáveis, estas decorriam em primeiro lugar de questões colocadas por seu trabalho e não de exigências teóricas coletivas. O informalismo não produziu discursos de grupo porque a questão da liberdade ocupa um lugar central em sua ação. Sistematizá-las em princípios seria portanto profundamente contraditório. Por isso as razões teóricas que acionam tanto as críticas concretistas ao Neoconcretismo quanto ao Informalismo, não encontram no caso deste

último um interlocutor organizado, atomizando-se sem endereço certo na independência individual dos artistas abstratos.” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 20)

Depois de uma fase conturbada por problemas de saúde, a artista percebeu que buscava em sua arte qualquer coisa de belo, que lhe agradasse - não se importava mais se lhe classificariam como leviana.

Com essa atitude, a arte de Fayga ganha um ar de contemplação, suas obras parecem tentar alcançar um estado de harmonia entre cores, formas e transparências. Sua obra é comparada pela crítica com o gênero paisagista e lhe é atribuída um tom oriental. A composição harmônica e a busca por qualquer coisa de belo levou Fayga a se aproximar, mesmo que intuitivamente, da Ásia. Outros dois grandes artistas brasileiros da abstração informal, Manabu Mabe (1924-1997) e Tomie Ohtake (1913-2015), também têm nas suas obras esse tom oriental, mas ambos trilham um caminho abertamente ligado à Ásia.

Mabe e Ohtake participaram do “*Seibi-kai*”, formado pela comunidade japonesa em São Paulo. Dentre os artistas que formam a primeira geração do Seibi-kai estão Tomoo Handa (1906-1996), Yoshiya Takaoka (1909-1978) e Yuji Tamaki (1916-1979). O grupo se constituiu em 1935 e seu nome de fundação é São Paulo Bijitsu Kenkyu Kai-Seibi, traduzido como Grupo de estudos de artes plásticas de São Paulo. Esses artistas eram marginalizados, pois, além de enfrentarem a xenofobia, não eram considerados nem pelos acadêmicos, nem pelos modernistas. Para os modernistas, o grupo se aproximava muito de uma escola, logo mais parecidos com os acadêmicos, enquanto os temas escolhidos pelos integrantes do Seibi-kai (paisagens da periferia de São Paulo ou da zona rural) não eram comuns para os acadêmicos.

Uma das diretrizes do Grupo Seibi era estabelecer laços entre os artistas, um senso de comunidade, bem como ensinar aos mais novos e firmar relações com artistas do interior do estado. Yoshiya Takaoka (1909-1978) e Yuji Tamaki (1916-1979) também

passaram pelo Rio de Janeiro, onde foram alunos do polonês Bruno Lechowski (1887-1941) e estabeleceram um contato entre Rio de Janeiro e São Paulo.

O grupo se reunia para estudar, criticar obras e também se apoiar. Segundo o professor Paulo Roberto Arruda de Menezes em “*Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira*”, o Seibi-kai estudava a arte ocidental através da revista “*Ateliê*” e de outras publicações que chegavam do Japão. Bem parecido com o primeiro contato de Fayga com a história da arte, já que era raro viagens ao exterior e esse contato com a arte se dava por meio de publicações. Também discutiam pintura e gravura japonesa, mas, ainda segundo Menezes, não tinham intenção de pintar “à japonesa” - no Brasil também não se encontravam os materiais dispostos aos artistas japoneses.

A arte japonesa influenciou muito a arte moderna ocidental, principalmente os artistas do impressionismo e pós-impressionismo - Claude Monet (1832-1883) e Vincent Van Gogh (1853-1890) eram colecionadores de gravuras “*ukiyo-e*”. Assim como a arte ocidental veio a influenciar o Japão anos depois. Os integrantes do Seibi-kai estavam neste meio termo entre a arte ocidental e oriental. Algumas das obras de Handa se aproximam de uma estética cèzanniana, outras do movimento fauvista. Enquanto as obras de Takaoka que figuram cavalos tem a gestualidade de poucas pinceladas bem executadas da arte chinesa.

Com a afirmação da abstração pelas Bienais, cresce o interesse pelo ato artístico e surgem obras que tratam do gesto e da expressão pela forma abstrata, temas que antes apareciam de forma secundária. Também cresce o interesse por estudos da filosofia e do universo ideográfico orientais, que são repletos de conceitos frequentemente interessados à arte abstrata, como a gestualidade e a noção de vazio. A professora Maria Cecília França Lourenço explica, em seu artigo intitulado “*Originalidade e Recepção dos Artistas Plásticos Nipo-Brasileiros*”, que este interesse pela cultura oriental despertou a atenção do público brasileiro a arte “*sumi-e*” - estilo que valoriza elementos da cultura asiática, como a transcendentalidade e a filosofia Zen. Segundo Lourenço, o introdutor desta pintura no Brasil foi Massao Okinaka (1913-2000).

“Se antes as artes visuais debatem o quê e como produzir, com as Bienais novas perguntas serão incorporadas. Desvelam-se aspectos antes secundários, como o ato artístico, em que gestualidade contracenava com a execução, desde os expressionistas abstratos, aos tachistas e informais. A obra abstrata vaza emoção, conteúdo este expresso pela própria fisicalidade, dominada por linhas, volumes, formas e planos e assim desautoriza uma narrativa relacional entre modelos, assuntos e formas, geradoras de conteúdo discursivo. Igualmente atuam experiências vividas, incluindo-se reminiscências, estranhamentos e, em especial, interesses pelas filosofias e pelo universo ideográfico orientais.” (LOURENÇO, 1995, p.32.)

A ruptura com a arte ocidental tradicional das academias pelos modernistas abriu espaço para que fosse possível uma arte abstrata. Os românticos, ainda que próximos de uma estética tradicional, já fugiam das regras acadêmicas, explorando cores e se interessando por temas orientalistas². Depois os impressionistas revolucionaram a concepção de arte, quebrando a noção de representatividade exata da natureza, um “*trompe-l’oeil*”, e se atentando a questões dentro da própria pintura. Assim como os românticos, os impressionistas foram muito influenciados pela arte oriental - Vincent Van Gogh, que desperta a atenção da história da arte para a cor, também é reconhecidamente um admirador de gravuras “*ukiyo-e*”.

A presença da arte oriental foi marcante para a arte moderna ocidental e também teria a sua influência na arte brasileira. Lourenço exalta essa presença da arte oriental depois da ascensão da arte abstrata. Fayga, quando perguntada se artistas japoneses também abstratos, como Mabe, teriam sido influenciados pelos americanos e se sofriam a influência de um mercado Nova York - Tóquio, responde:

² Nota 2: Orientalismo, aqui estudado a partir de Edward Said (1935-2003), é um termo usado para designar a produção intelectual ocidental sobre o Oriente. Por muitas vezes, essas ideias são usadas para a manutenção da relação de poder e dominância. “Existe, afinal, uma profunda diferença entre o desejo de compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes, e o desejo de conhecimentos por razões de controle e dominação externa.” (Said, 1978).

“Acho que talvez haja um tipo de influência. Sei que existem artistas americanos como Tobey, de influência oriental. As culturas se influíram mutuamente, houve intercâmbio. Nas Bienais, na década de 1960, dificilmente se poderia reconhecer, pela obra, características diversas dos artistas japoneses para os italianos etc; ainda que alguma coisa diferisse entre a sensibilidade ocidental e oriental - por exemplo, certos equilíbrios ou desequilíbrios que quase rompiam com as margens do plano eram insistentemente usados pelos americanos.

No Brasil, creio que realmente o movimento informal teve um caráter mais autêntico do ponto de vista da elaboração de algo do nosso contexto. Não seria uma simples imitação, porque na época se vivia o momento brasileiro” (OSTROWER, em entrevista para GEIGER; COCCHIARALE, 1987, p. 172)

Ainda que percorrendo caminhos diferentes e de forma individual, Tomie Ohtake, Manabu Mabe e Fayga encontram seus trabalhos no mesmo espectro da arte: a abstração informal. Seus trabalhos também são vistos como resultado da interação entre o Oriente e o Ocidente. Os dois primeiros abertamente relacionados com a Ásia, inseridos na comunidade nipônica no Brasil, desenvolvendo seus trabalhos no ocidente. Já Fayga, quando confrontada com comparações, nega a relação, mas se aproximava do oriente pela admiração e estudos - além de escrever sobre a arte oriental.

A artista tinha em sua biblioteca títulos como *“Masterpieces of The Japanese Color Woodcut”* de autoria de Willy Boller³ e *“Early Chinese Color Prints”* do autor Jan Tschichold (1902-1974). Ambos os livros são vastamente ilustrados, na obra de Tschichold as ilustrações são impressas separadamente em um álbum. Fayga utilizou estas ilustrações em sua produção textual sobre a arte asiática. A artista também tinha duas obras *“ukiyo-e”* que ficavam expostas na parede de sua casa.

³ Não foram encontradas mais informações sobre o autor.

Mesmo que não existisse essa correlação, a arte ocidental moderna foi influenciada pela arte oriental e, para além de uma questão de intuição, transborda para a arte contemporânea e para a obra de Fayga.

CAPÍTULO 2

Muito de Chinês

Fayga Ostrower nunca gostou de comparações entre sua obra e o oriente. Negou por diversas vezes qualquer semelhança com obras orientais, preferindo exaltar o embate artista e matéria, tão importante e defendido pela abstração informal. Para muitos artistas abstratos informais a expressão do ato artístico era algo muito valorizado. Muitas das obras de Fayga não eram sequer nomeadas, para não induzir o observador a qualquer outra referência que não à obra, ao que estava ali. Ao ser entrevistada pelo jornalista Netto Araújo (1930-2003) em 1980, foi lhe perguntado se reconhecia “não está fazendo uma gravura mais oriental, com muito de chinês?”, Fayga o respondeu:

“É curioso e estranho que muitas pessoas venham repetindo esta observação. Nunca fui ao Oriente nem conheço as filosofias orientais; seria incapaz de explicar a diferença entre o zen budismo e o taoísmo. Mas a verdade é que na arte oriental, principalmente na chinesa, há coisas, elementos, que me comovem extremamente. Por exemplo: sua grande transparência, seu lirismo, a poesia e a força. A arte chinesa é ainda mais simples que a japonesa; menos ritualizada. nessa simplicidade, nessa ausência do ritual, encontro uma poesia e um vigor que me fascinam toda vez que olho a arte chinesa. Mas quem olhar e examinar melhor os meus trabalhos, não encontrará a composição oriental. Muito menos a forma. No máximo eles podem transmitir um certo clima de contemplação de leveza e transparência que os aproxima da visão oriental.” (OSTROWER, 1980, Jornal do Brasil)

Muitas das palavras que Fayga usa para descrever a arte chinesa são constantemente usadas para descrever a obra da própria artista. Talvez uma das características mais marcantes de suas obras sejam as transparências, elemento tão presente na arte chinesa e japonesa. Outra relação forte é a poesia, são muitos os críticos que fazem essa

comparação. Inclusive a arte abstrata também vai ser nomeada por alguns historiadores da arte como abstração lírica.

Expressando uma admiração pela arte asiática, principalmente chinesa, Fayga reconhece uma aproximação de “transmitir um certo clima de contemplação de leveza”. A reflexão em um nível a meditação é um aspecto marcante da sua obra, em várias ocasiões a crítica muitas vezes faz essa aproximação. A artista desperta em sua obra uma certa meditação, como se a abstração fosse interiorizada. Seu trabalho traz um ar contemplativo – e daí, talvez, justifique-se tantas comparações.

A arte asiática, para além de tentar buscar o belo ou o verdadeiro como a arte ocidental, procura a alma das coisas, qualquer coisa do interior do ser. Na arte chinesa, por diversas vezes, é ressaltado a importância do artista conseguir enxergar o “*chi*” das coisas, o sopro interior, aquilo que dá alma a tudo. É a valorização da contemplação, tal qual a descrição dos jardins japoneses, de Wenceslau de Moraes (1854-1905) em “*O Culto do Chá*”:

“Mais do que isto: a alma das coisas, que de inexplicável e de subtil parece emanar de um conjunto qualquer onde os olhos poísem - tranquilidade das sombras, arrogância de um tronco, ternura das relvas... - devia ressaltar sugestivamente do jardimzinho japonês, imprimir-lhe um caráter, uma filosofia, acordando na mentalidade dos visitantes um sentimento de paz, de triunfo, de saudade...” (MORAES, 1905, p. 32)

É esta a sensação de contemplação que uma obra de Fayga nos transmite. Como se emergisse em um universo leve e harmônico, como o mundo flutuante do “*ukiyo-e*”. Ao contemplar a obra, também nos reconhecemos nela. Suas formas abstratas nos remetem a alguma lembrança pessoal, íntima.

Na litografia de Fayga nomeada “8029” (figura 04), de 1980, podemos ver uma composição apresentada na vertical, seguindo as composições chinesas e japonesas dos rolos suspensos. Nela, tons azuis, verdes e brancos se sobrepõem. A obra parece

leve, dando-nos a impressão que flutuamos sobre nuvens ou ondas do mar. No canto superior, um círculo branco lembra a luz pálida de uma lua. Há ainda uma pausa entre a circunferências e as formas azuis e verdes mais ritmadas no canto inferior - como um elemento que estabelece a harmonia entre a estaticidade do círculo e a movimentação dos traços. As formas parecem se organizar em cada terço da obra. Se compararmos a um formato paisagístico, o primeiro terço se equivaleria ao céu, o segundo seria um espaço de intervalo, um vazio, e por fim o terceiro se assemelha a uma cadeia montanhosa ou ao mar.



Figura 04. 8029. Fayga Ostrower, 1980. Litografia a cores sobre papel. 60,0 x 40,0 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro.

Nesse último terço é onde as cores mais se fazem presentes, tons de azuis mais escuros e verdes vibrantes se sobrepõem. A litografia de Fayga se assemelha a um estilo de pinturas paisagísticas chinesas conhecido como *verde e azul*. É chamado assim devido ao uso de cores com pigmentação mineral, que proporciona tons azulados e esverdeados fortes e vibrantes. Esse estilo é conhecido na dinastia Tang, mas por ser marcado pela coloração, foi historicamente ignorado pelos estudos ocidentais, que priorizam as pinturas monocromáticas. Apesar de ser obscurecido pela

história da arte, influenciou a arte das dinastias seguintes na China e também o clássico estilo "yamato-e" da pintura japonesa. Um exemplo do uso de verde e azul é a obra "*Vale e Montanhas*"⁴ (Figura 05), de Chao Pou-chü (cerca de 1120-1162, também encontrado na grafia Zhao Boju). Nesta pintura podemos observar uma paisagem de vale e montanhas organizada de maneira vertical, em que espaços vazios funcionam como uma espécie de delimitação dos planos. Tinta de tons azuis e verdes percorrem as cadeias montanhosas, que, por sua vez, criam uma observação rítmica para os olhos do contemplador.

⁴ A obra figurada não é de autoria direta de Chao Pou-chü, pois a obra original muito provavelmente se perdeu. A cópia tem outro status na China, com importância, inclusive, na preservação da história da arte.

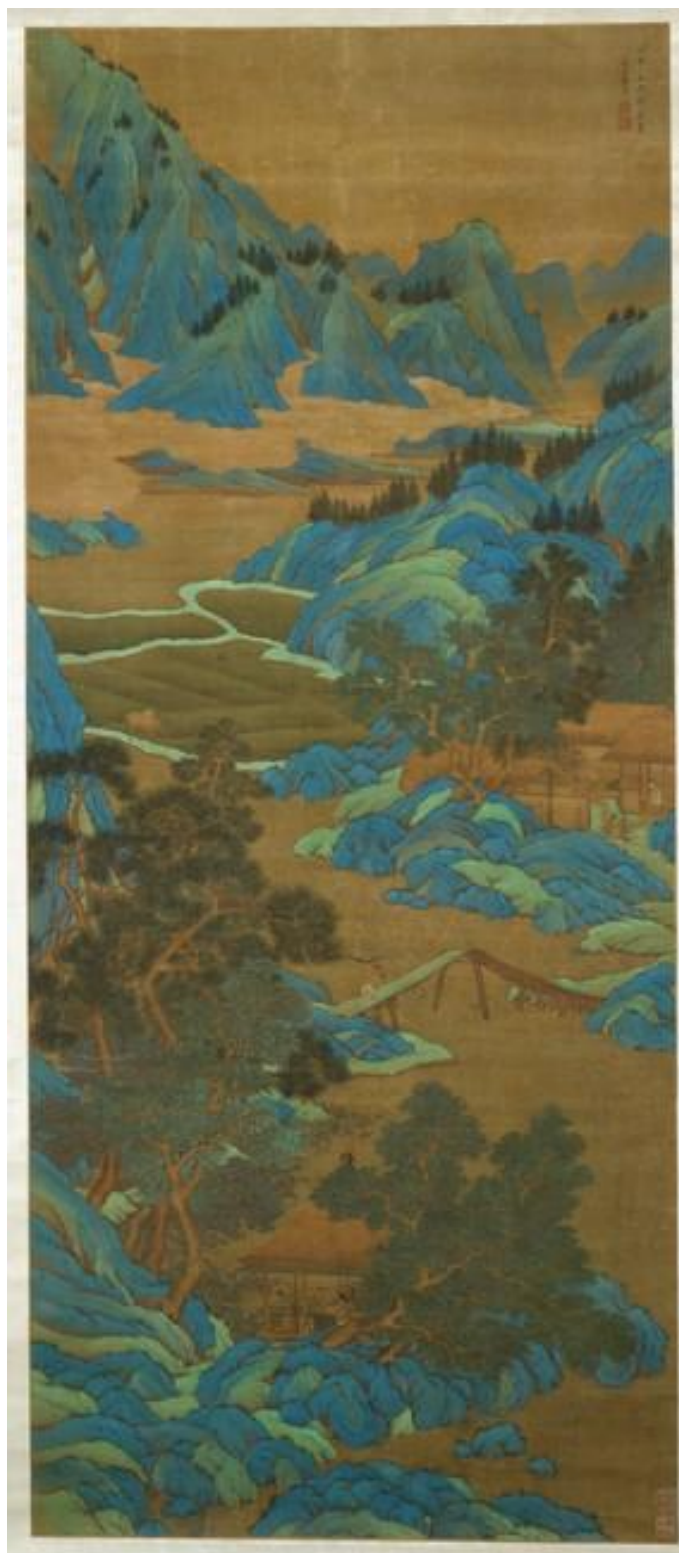


Figura 05. Vale e Montanhas. Xiao Chen *após* Chao Pou-chü, dinastia Qing, aproximadamente séculos XVII e XVIII. Rolo, tinta sobre seda. 221,0 x 94,0 cm. Princeton University Art Museum, Nova Jersey.

Em comparação, a litografia de Fayga e a pintura de Chao Pou-chü se assemelham em sua verticalidade e nos ritmos que as pigmentações verdes e azuis criam. Em ambas as obras podemos observar também espaços vazios, que proporcionam respiros e enfatizam tais ritmos. Em especial, os tons esverdeados dessas obras se parecem muito e dão a composição uma luz, um brilho, que chama a atenção dos olhos.

Não só os trabalhos com a técnica de gravura de Fayga parecem ser passíveis de estabelecer comparações com a arte asiática. Uma obra sem título (figura 06), feita em 1963, evidencia o uso do nanquim, material muito utilizado na China. A obra explora as possibilidades de transparências, dispondo manchas anguladas que lembram a forma de uma montanha ou de um morro, desta vez monocromaticamente preto. Tintas aguadas, como o nanquim ou a aquarela, proporcionam transparências que são muito valorizadas na arte asiática. Fayga também consegue reproduzir essas transparências tão marcantes das técnicas aguadas na gravura, o que lhe rendeu fama, quase como uma marca de originalidade.

Outro elemento importante nesta pintura da artista é o suporte: o papel se faz presente na obra, ocupando quase metade do espaço. O papel, o não-entintado, funciona como o vazio. Essa dualidade tinta e papel dá ritmo e forma à obra. É um papel nu, sem tinta, que possibilita o olhar do observador discriminar forma e fundo, em uma narrativa embasada na Gestalt. O vazio, elemento muito observado na obra de Fayga, é de extrema importância para a arte e filosofia asiática. E se tratando de transparências, o suporte é fundamental para alcançá-las. A transparência vem da presença tímida da tinta e do papel.



Figura 06. Sem título. Fayga Ostrower, 1963. Nanquim a pincel sobre papel. 50,5 x 65,0 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro.

Um exemplo do uso dessas transparências como elemento estético pode ser encontrado na obra “*Retorno ao lar*” (figura 07), do pintor e intelectual chinês Shitao (1642-1707). As três montanhas, ao topo da pintura, formam um degradê de tons pretos, acarretando em uma transparência maior nas bases das montanhas. Essa transparência funciona como uma oscilação entre presença e não presença, entre ser e não ser. Dão vida a uma névoa, que se dissipa no vazio, se confundindo com a água, e, juntas, tomam quase que a totalidade do espaço. Ao centro podemos ver uma pessoa em uma canoa, e na parte inferior alguns traços bem gestuais, ritmando uma vegetação.

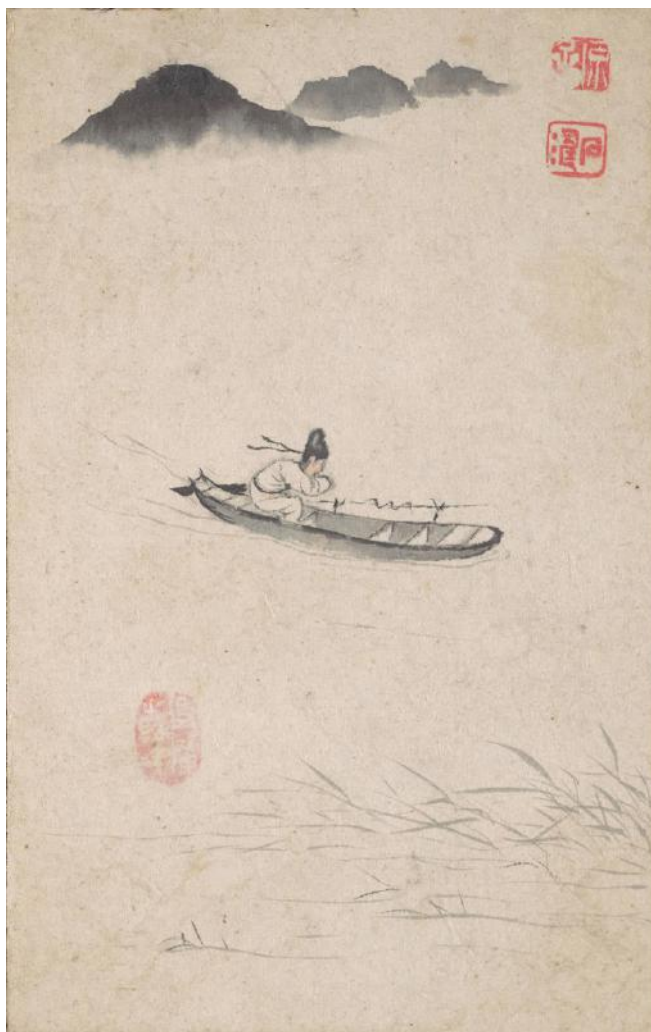


Figura 07. *Retorno ao Lar*. Shitao (Zhu Rouji), dinastia Qing, aproximadamente 1695. Tinta sobre papel. 16,5 × 10,5 cm. The Metropolitan Museum of Art (MET Museum), Nova York.

Em comparação com a pintura de Fayga, observamos a densidade de tinta sendo usada para formar degradês de transparências, oscilando entre presença e ausência. Em sua obra, Fayga inclui traços ritmados sobrepondo as manchas de tinta, enquanto Shitao o faz para figurar uma vegetação. Em ambas as pinturas a presença do papel (ou a ausência da tinta) é muito marcante. O vazio, ironicamente, compõe formas e cria volume e forma.

O taoísmo explora amplamente o conceito do vazio. A filosofia taoísta parte do princípio da não-ação, ou seja, da não interferência no fluxo das coisas. Com essa

atitude, o ciclo do universo ocorre de forma natural, portanto verdadeira. Em uma passagem de “*Tao Te-King*”, Lao-Tzu explica o “*Tao*”, adjetivando-o como “caótico” e “obscuro”, onde “nele está a semente” e “nela [a semente] existe autenticidade”. Esta passagem parece se aproximar da arte moderna, no sentido de ressignificação da obra em si. A abstração não pretende emular ou figurar nas exatas proporções de seus temas. Uma obra é, antes de tudo, uma obra. Um traço não almeja ser nada além de um traço. A abstração pode também ser caótica, cheia de traços e manchas que podem parecer desordenadas, tal qual a abstração informal, tornando impossível aos olhos distinguir imagem ou fundo. Nesta vertente de abstração, também temos a importância do embate entre artista e matéria. A obra não é planejada, mas flui de acordo com esta interação.

Essas noções se convertem também para o vazio. O respiro entre uma forma e outra dentro da abstração permite a construção de ritmos. É o espaço vazio que permite uma movimentação, dá vida à obra. O nada, o vazio, no ocidente é um conceito muito fechado, o que faz o entendimento ocidental do vazio ser enrijecido. O sinólogo Richard Wilhelm (1873-1930), explica esse conceito como um “ser para si mesmo”:

“Lao-Tzu atribui a ele, repetidas vezes, a qualidade do ‘não-ser’ e o ‘vazio’. Para não interpretar erroneamente essas expressões, deve-se levar em conta que o ‘negativo’, na mentalidade chinesa, representa papel diferente do que desempenha na vida mental europeia. Para o chinês, ser e não-ser são opostos, mas não contraditórios. Comportam-se, de certo modo, como os sinais positivo e negativo da matemática. Nesse sentido, o ‘não-ser’ também não é uma expressão puramente privativa; muitas vezes poderia ser mais bem traduzido por ‘ser para si mesmo’ em oposição a ‘existir’.” (WILHELM, p.28)

Fayga também estava familiarizada com o conceito de vazio. Reconhece, inclusive, a importância que o vazio tem na arte. A artista usa a escultura para exemplificar: as poses das estátuas gregas nos indicam elementos que foram perdidos com o tempo.

Em seu livro “*Criatividade e Processo de Criação*” a artista explica esse conceito, mesmo optando pelo exemplo das estátuas, e permeia a questão do não-ser: “Na forma expressiva, o negativo se torna tão importante quanto o positivo, o *não ser* é também um modo de *ser*” (Ostrower, p.90). As palavras escolhidas pela artista supõem que ela provavelmente teve algum contato com a filosofia taoista.

Essa pintura dos literatos chineses, da qual Shitao faz parte, que valoriza muito a paisagem, também está entrelaçada com o taoísmo e o vazio: o espaço vazio está emulando a água, geralmente retratada em nuvens ou mares. Esse conceito não aparece apenas como elemento estético dentro da arte chinesa, mas também comparece no próprio fazer artístico, na técnica. O pincel deve ser segurado com os punhos no ar, sem se apoiar sobre a superfície. A mão no ar, no nada, no vazio, proporciona um movimento mais livre e permite traços com maior gestualidade.

O pincel (“*hu*”, no chinês) como instrumento, por si só, é um objeto muito estimado entre os intelectuais chineses. A ferramenta é usada tanto para caligrafia, quanto para a pintura e se tornou um símbolo da formação intelectual - sendo conhecido como um dos quatro tesouros do estudo. A produção de um bom pincel envolve mais de 70 etapas, todas cuidadosamente processadas, o que enfatiza a sua importância para o pensamento chinês. O estudo era muito valorizado e inclusive era um meio de ascensão social para os homens. As famílias chinesas investiam nos estudos de seus filhos e a caligrafia e a pintura eram conhecimentos que deveriam ser dominados pelos estudiosos.

Fayga tinha entre seus pertences, dois pincéis (figura 08) que parecem pincéis de caligrafia chineses. Ambos estão sem as cerdas, um com o seu barbante para pendurar estourado e outro sem o seu barbante. Podemos imaginar que pelo estado dos objetos, eles foram usados pela artista. Contudo, estes pincéis estavam entre materiais de gravura, e não pintura. É difícil supormos qual a finalidade que Fayga deu a esses pincéis, mas dado o conhecimento que a artista tinha sobre arte asiática é de se

imaginar que ela conhecesse a importância do pincel para a pintura chinesa, para além da sua importância social.



Figura 08. Pincéis de Fayga Ostrower. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro.

A pincelada também é muito valorizada na arte asiática. As figuras são formadas a partir de poucas e precisas pinceladas, e cada traço é carregado de muita gestualidade. O pincel proporciona os elementos do cheio e do vazio e a tinta concentrada proporciona os traços nítidos, e enquanto diluída, as transparências. É o conjunto do pincel e da tinta que faz com que a pincelada possa ser, nas palavras de François Cheng (1929-), linha e volume, ritmo e tato, formas concretas e formas oníricas:

“Pinceladas grossas ou finas, abruptas ou suaves, secas ou salpicadas de tinta, controladas ou desencadeadas, são outros tantos elos entre os desejos do homem e os movimentos do universo”⁵. (CHENG, p.211)

O ato da primeira pincelada é comparado ao do ato de separar o céu e a terra, e o homem ao fazê-lo, se faz humano, assimilando a essência do universo. Assim como o taoísmo explica a origem do universo, em que o um se torna dois, e o dois se torna três, e o três se torna os 10.000 seres, a primeira pincelada é a que dá origem à obra toda. A pintura em si é uma realidade, um microcosmo, logo a primeira pincelada é aquela que separa o um do caos. Novamente recorremos a François Cheng:

“A união do pincel e da tinta, que resulta da pincelada, é análoga à do yin e do yang. Da mesma forma que a interação yin-yang gera todos os seres e promete todas as transformações, a única pincelada, através do jogo da pincelada, envolve todas as demais pinceladas que, percebidas como transformações da pincelada inicial, cumprem passo a passo as figuras do real.”⁶ (CHENG, p.215)

Para além da comparação com a origem do universo no taoísmo, o gesto da pincelada também evoca o vazio. Este elemento comparece na oscilação dos traços e nos respiros de tinta que podem surgir conforme a disposição das cerdas do pincel. Dois estilos de traços que evidenciam essa evocação são o “*kan-pi*” (ou pincel seco) e “*fei-pai*” (ou branco voante). O primeiro trabalha com a dualidade do ser e do não-ser,

⁵ Tradução nossa da versão em espanhol: “Pinceladas gruesas o finas, abruptas ou suaves, secas o salpicadas de tinta, controladas o desatadas son otros tantos lazos, entre los deseos del hombre y los movimientos del universo”.

⁶ Tradução nossa da versão em espanhol: “La unión del pincel y la tinta, que resulta de la pincelada, es análoga a la del yin y el yang. De la misma manera que la interacción del yin-yang genera todos los seres y promete todas las transformaciones, la pincelada única, por el juego del pincel-tinta, entraña todas las demás pinceladas, que, percibidas como transformaciones de la pincelada inicial, realizan paso a paso las figuras de lo real”.

com um traço que varia de grossura. O segundo evoca o respiro entre a tinta, permitindo espaços vazios dentro do traço. Ambas as pinceladas podem ser observadas na pintura e na caligrafia asiática.

A pincelada “*Kan-pi*”, além de variar de espessura, também pode se alongar pela ausência e continuação, com uma breve suspensão do pincel. Um exemplo disso é a pintura “*Hibisco, Lótus e Pedra*” (figura 09) de Shitao, em que o traço pode ser observado nas folhagens e flores, que parecem se curvar ao vento. O traço parece simples à primeira vista, mas Shitao consegue, para além de figurar a folhagem, criar movimento, indicar a presença do vento. Tudo com um único traço muito bem executado. A obra toda é trabalhada com transparências, espessuras e descontinuidades. Inclusive a caligrafia de um poema, ao topo esquerdo da pintura. Os caracteres são tão expressivos quanto as folhas ao vento. O poema de Su Shi (1036-1101) apresenta o abatimento da velhice: “Conforme envelheço, não tenho mais sonhos exuberantes, Até mesmo uma árvore de hibisco perto do lago é muito para mim”⁷. Aparentemente Shitao, já em idade avançada, se identificou com o poeta ao observar as flores. Porém não é preciso compreender o poema para apreciar a expressividade da caligrafia. Cada traço caligráfico é muito bem pensado para criar uma harmonia ritmada, com uma pincelada “*kan-pi*” característica.

⁷ Tradução nossa do inglês: “As I grow older, I have stopped having lush dreams. Even one hibiscus tree by the pond is too much for me.”.



Figura 09. Hibisco, Lótus e Pedra. Shitao (Zhu Rouji), dinastia Qing, aproximadamente 1705-7. Rolo de mão, tinta sobre papel. 223,5 × 72,4 cm. The Metropolitan Museum of Art (MET Museum), Nova York.

A caligrafia sozinha, desacompanhada da pintura, é uma arte muito valorizada na China e no Japão. É comum observar os traços com a sensação que eles se sobrepõem à leitura de seu significado real, tornando-se algo quase abstrato. Na obra da japonesa Shoko Kanazawa (1985 -) observamos uma caligrafia contemporânea, carregada com um traço “*fei-pai*”. No Japão essa caligrafia é conhecida como “*shodō*”, que significa o caminho da escrita - como em uma lógica taoísta ou do zen budismo. O caminho aqui está enfatizando a experiência artística, o embate do artista com o material. O que se aproxima muito do pensamento dos abstracionistas informais, com o diferencial de que não só a experiência do ato é valorizada, mas também a experiência espiritual, como uma forma de refletir e meditar. Ao observar a caligrafia (figura 10) de Kanazawa, que traz o poema de Kenji Miyazawa (1896-1933), é notável a pincelada “*fei-pai*”. A tradução do poema seria “A chuva lava e o vento lapida”, a expressividade está tão forte que dificulta a leitura, mas o primeiro caractere seria referente a chuva e se assemelha muito a uma nuvem de chuva. Nos traços é evidente os espaços vazios, os momentos de respiro.



Figura 10. Poema caligrafado de Shoko Kanazawa, 2021. Rolo suspenso, tinta sobre papel. Exposição DÕ: O caminho de Shoko Kanazawa. Japan House, São Paulo.⁸

No artigo “*Poesia e Atmosfera Oriental*”, a historiadora da arte Maria Luisa Tavora expõe a relação da gravura de Fayga com esses dois tipos de pinceladas. Ao comparar com “*kan-pi*” e as gravuras de Fayga, Tavora destaca uma presença rica de traços oscilantes, em que “ora o traço é forma, ora encara ritmos lineares”. O artigo também traz os traços mais parecidos com o “*fei-pai*”, evidenciando traços vazados pelo sopro na obra da gravurista. A própria Fayga reconhece esse respiro ao uma gravura chinesa

⁸ Devido à pandemia, não pude acompanhar a exposição “DÕ: O caminho de Shoko Kanazawa” presencialmente, apenas acompanhar a programação remota. Por esse motivo não foi possível obter uma imagem com uma resolução melhor, mas o uso da obra se dá aqui por uma conexão pessoal. Também não foram encontradas mais informações técnicas, como tamanho ou ano de produção.

em “*Arte Sobre Papel: das Gravuras Chinesas às do Computador*”. No artigo ela analisa uma gravura que é ilustrada em um dos muitos livros sobre arte asiática de sua biblioteca pessoal, a obra de Yue-zong (séc. XII)⁹ figura uma laranja e, segundo Fayga, é possível ver a “empatia com o material com que [o artista] está trabalhando” (Ostrower, p.128). É enfatizado o respiro que a própria textura da madeira reflete na obra final, adjetivada por Fayga como respiro, em suas palavras: “Nas formas expressivas desta imagem, a madeira como que respira. Também respira o papel” (Ostrower, p.128).

Na serigrafia por ela identificada “2103” (figura 11), Fayga apresenta traços parecidos com as pinceladas do “*fei-pai*” e “*kan-pi*”, além de toda estruturação da obra parecer uma apresentação de caligrafia. A obra parece enquadrar a si mesmo, como uma espécie de bordadura, parecida com aquelas que envolvem rolos de pinturas e caligrafias asiáticas, como por exemplo a do obra da Shoko Kanazawa apresenta. Os traços centralizados parecem se organizar em uma cadência rítmica, quase como uma caligrafia. Neles podemos notar as variações de espessura e continuidade, bem como os respiros entre a tinta. Na serigrafia existe um brilho metálico, que parece refletir as luzes, algo similar como de algumas gravuras “*ukiyo-e*”, em que metais eram incluídos na produção do papel para proporcionar esse brilho refletido.

⁹ Não foram encontradas outras informações ou citações do artista fora do artigo de Fayga Ostrower. O artista deve ter se popularizado com outra grafia.



Figura 11. 2103. Fayga Ostrower, 2001. Serigrafia a cores sobre papel. 70,2 x 51,6 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro.

Ferreira Gullar, em entrevista para Geiger e Cocchiarale, publicada em “Abstracionismo Geométrico e Informal”, comenta a relação entre a caligrafia e o tachismo, ressaltando que houve uma descoberta da caligrafia japonesa pelo ocidente.

“Essa pintura tachista, de algum modo gráfica, que vai se desenvolvendo, coincide com a caligrafia japonesa. Eles vão buscar uma justificativa para a indagação sobre o significado dessas formas que aparentemente não representam nada. Então se encontra a caligrafia japonesa e parte-se para uma teoria segundo a qual aquela caligrafia, o ideograma, responderia a isso. A meu ver não respondia, porque a caligrafia se desenvolve a partir

de uma tentativa de criar uma linguagem e escrita. O seu conteúdo é referente à realidade e não se está criando aquelas formas por elas mesmas, como os artistas ocidentais fizeram.” (GULLAR, em entrevista para COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 90)

Gullar aponta um distanciamento entre a expressão gestual da abstração informal e a caligrafia japonesa. Para ele existe um esforço em representar na caligrafia, algo que o tachismo tentaria se distanciar. A própria caligrafia japonesa se distancia do tachismo pelo seu teor espiritual, de ser também um processo de meditação. Contudo, é possível reconhecer uma aproximação na vontade de se expressar pela forma, que muitas vezes se sobrepõe à vontade de tornar as formas reconhecíveis.

CAPÍTULO 3

Traços e toques asiáticos

A cultura chinesa influenciou em muitos aspectos a japonesa. Por exemplo, o mosteiro Kegon, no Japão, era um importante local religioso e artístico. Lá eram copiadas obras chinesas como pinturas, ilustrações de livros, esboços iconográficos e gravuras em pedras para a difusão dos ensinamentos budista em terras japonesas. Fayga Ostrower traz em seu texto *“Arte sobre papel: da gravura chinesa às imagens de computador”*, publicado em *“A Cultura do Papel”*, um exemplo chinês de cópia por gravura em pedra. Ela nomeia a técnica como uma palavra inglesa, *“rubbing”*, que consiste em apoiar uma folha de papel sobre uma pedra tumular com as incisões e esfregar um bastão de grafite sobre a folha. Desse modo as incisões da pedra são reproduzidas na folha, como traços brancos em um fundo escuro. A artista ainda ressalta a textura do grafite, bem como a qualidade do papel, que conferiam uma característica inconfundível à técnica. Analisando a obra *“Deus da ventura”*, de autoria desconhecida, Fayga se impressiona com a capacidade do artista de transmitir com poucos traços a expressão de jovialidade e plenitude do deus figurado. Nas palavras da artista:

“De acordo com a diferenciação de sulcos, vemos linhas mais finas ou mais grossas, predominando as grandes curvas nas sequências rítmicas da composição”. (OSTROWER, p.127)

Na China, o conceito de vazio aparece no pensamento filosófico de Lao-Tzu, o taoísmo. Sobre a influência do próprio taoísmo, esse conceito vai comparecer também no zen-budismo do Japão. O historiador da arte Helmut Brinker (1939-2012), em seu livro *“O Zen na Arte da Pintura”*, explica que ambas as correntes filosóficas procuravam compreender as forças atuantes do mundo e o fundamento do ser *“através de práticas contemplativas parecidas”*. Assim como a arte dos intelectuais chineses

ligados ao taoísmo, os artistas zen também exploraram temas como as paisagens, a fim de exercitar o ato da contemplação e reflexão. Nas palavras de Brinker:

(...) as obras de arte zen exigem, como nenhuma outra, daquele que as contempla, uma concentração íntima, silenciosa e paciente. Exigem ainda um recolhimento perfeito na observação do depoimento silencioso que, em última instância, reintegra tudo dentro de si, para então remeter tudo ao Nada absoluto (wu, em chinês, mu, em japonês) que jaz além de toda forma e de toda cor: pode tratar-se de um jardim abstrato de pedras, de uma caligrafia artística jogada espontaneamente, de um quadro elaborado a nanquim, ou de uma taça de chá primitiva.” (BRINKER, p.7)

A arte zen valoriza as formas mais simples, porém não são menos sofisticadas. Ao contrário do estilo clássico “mahayana”, mais identificado como o budismo indiano, de representações grandiosas do sagrado, a estética zen se identifica com as coisas mundanas, como flores, frutas, animais, vegetais e paisagens.

Algumas das características na obra de arte zen são a assimetria, a singeleza, desapego, quietude e serenidade interior. Esses aspectos podem evidenciar valores estéticos, morais e religiosos, como também formular os pensamentos básicos da concepção artística zen. O vazio é um desses elementos e carrega, além do valor estético, significância religiosa e moral. Como Brinker explica:

“Com frequência, o vazio é muito mais do que um mero fator integrante da composição artística, mais do que apenas uma parte não pintada de forma, de cor ou de qualidade. Em última instância, o vazio, desprovido de forma, de cor ou de qualidade (ku, em japonês), alcançou o mais alto significado na compreensão do Zen como símbolo abstrato. O fundo vazio do quadro é identificado como o fundamento vazio do ser e com o Satori, isto é, com a verdade absoluta e com o mais elevado grau de Conhecimento.” (BRINKER, p.29)

Outra manifestação do vazio é o círculo, que aparece como elemento central no pensamento do zen-budismo. A simbolização do vazio através do círculo se dá pela forma, ou seja, sem princípio nem fim, se inicia e se encerra em si mesmo. Assim, o vazio é apresentado dentro da arte zen como símbolo – ou não-símbolo, como escreve Brinker – que contempla o próprio ser, a alma, nos levando novamente ao princípio de tudo.

Fayga traz formas circulares em diversas gravuras e litogravuras. Estas formas podem dialogar tanto com a paisagem, ao serem comparadas a presença de uma representação do Sol, como podem dialogar com o círculo do zen-budismo. Neste caso, pensamos no círculo como representação simbólica de um conceito abstrato, que é o vazio. Na litografia de 1990, identificada como “9006” (figura 12), manchas retangulares de roxo e rosa carregadas de transparências, são sobrepostas por uma composição dourada ritmada de maneira que lembra uma caligrafia asiática. A composição é formada por um traço comprido e escuro, também evidenciando as transparências, que lembram uma longa pincelada. O vazio também se faz presente pelas bordas não entintadas. O círculo aparece no canto superior, destacado pela tonalidade clara.



Figura 12. 9006. Fayga Ostrower, 1990. Litografia a cores sobre papel Arches. 77,8 x 50,0 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro.

A obra de Fayga é abstrata, simbolismos não são abordados, não são questões sequer trabalhadas ou desejadas. É provável que o interesse da artista não está nas possíveis simbologias do círculo, mas sim na própria forma. Ainda assim é interessante observar como essas formas circulares marcam presença continuamente em sua obra (e talvez sejam parte dos motivos de tantas comparações com a arte asiática). A mancha escura, que se assemelha a uma pincelada, se aproxima da gestualidade que o círculo remete à arte zen. Assim como o círculo se inicia e termina em si próprio, a pincelada que o confecciona também o faz. O círculo é desenhado com apenas uma única pincelada, um único gesto. Em seu tratado, o pintor chinês Shitao, descreve o traço único de

pincel como “a origem de todas as coisas, raiz de todos os fenômenos” (RYCKMANS, p. 25).

Na obra “*Círculo*” (figura 13) (*enso* em japonês), o monge Sengai Gibon traz o círculo produzido com uma única pincelada. A gestualidade é nítida no rastro de tinta que o pincel deixou sobre o papel. O círculo está centralizado na obra e ao seu lado está uma caligrafia, contendo tanta expressividade quanto o círculo. A obra traz ainda um selo, mas, fora isso, há apenas o vazio do papel. São poucas pinceladas, quase como se pudéssemos contá-las, mas que trazem consigo muita expressão. Gibon era conhecido pela sua abordagem humorada do zen. Na caligrafia lê-se “Coma, depois beba chá”, brincando com a comparação entre as formas do círculo e de um biscoito japonês, o “*manju*”. Esse jogo de formas permite uma alusão à simbologia do círculo e a cerimônia do chá, atividade ligada ao pensamento taoísta e zen-budista, que serve chá e doces como o “*manju*”.

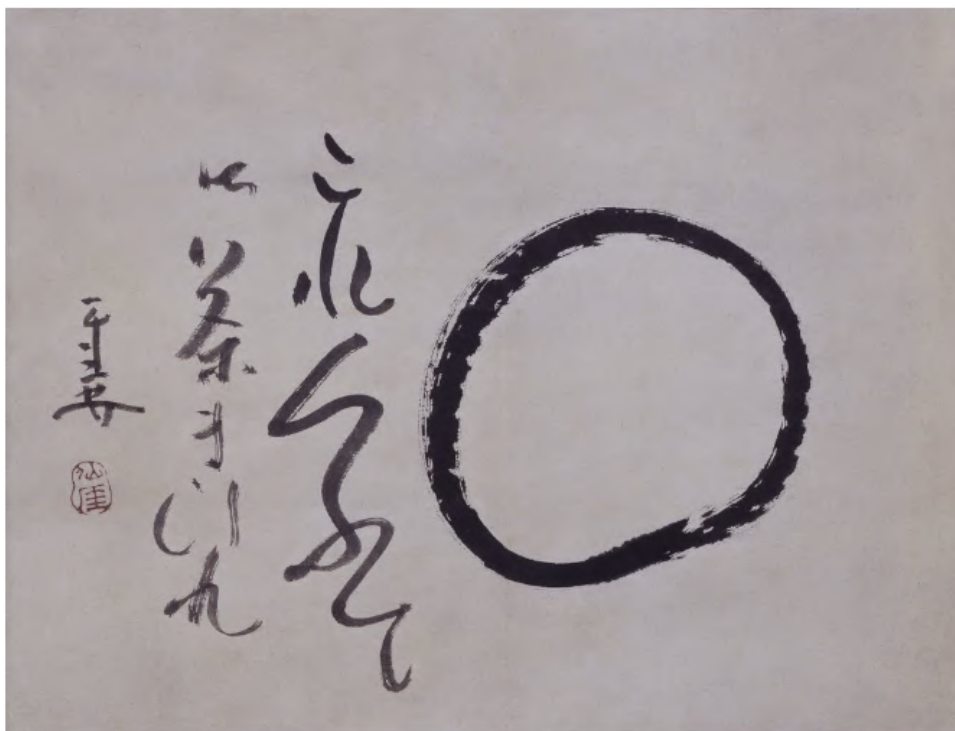


Figura 13. *Círculo*. Sengai Gibon, escola Rinzai, século XIX. Nanquim sobre papel. 49 × 37 cm. Fukuoka Art Museum, Fukuoka.

Em seu curso “*Composição e Análise Crítica*”, ministrado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no ano de 1959, Fayga anexa junto da súmula e bibliografia do curso, um trecho do livro “*O Mundo das Formas*”, do historiador da arte Henri Focillon (1881-1943). Neste trecho é abordado a questão da forma e sua relação com a semântica. Focillon usa como exemplo a caligrafia do extremo oriente, carregada de expressividade:

“(...) Sempre nos sentimos tentados a ler na forma um significado outro que o seu próprio, e confundir a noção de forma com a de imagem signo. Mas enquanto a imagem implica na representação de um objeto, e um signo significa um objeto, a forma significa ela mesma. E sempre que um signo adquire qualquer valor formal proeminente, este tem uma tão poderosa reação sobre o valor do signo como tal, que ele é ou destituído de sentido ou retirado do seu curso regular e dirigido para uma vida totalmente nova. Pois que a forma é cercada por um halo: apesar de ser a nossa mais estrita definição de espaço, ela também nos sugere a existência de outras formas. Ela se prolonga e se difunde através de nossos sonhos e fantasias; nós a olhamos como se fosse uma fenda pela qual, multidões de imagens aspirando nascer se introduzissem em algum reino indeferido - num reino que não é nem de proporções físicas nem de puro pensamento. Talvez dessa maneira possamos melhor explicar todas as variações decorativas dadas às letras do alfabeto - e mais especificamente o significado real da caligrafia nas artes do Extremo Oriente. Um signo é, em outras palavras, tratado de acordo com certas regras: ele é desenhado com pinceladas leves ou fortes, com rapidez ou deliberação, com ornamentos ou abreviações. Cada um desses tratamentos constitui um modo diferente. Tal signo portanto, deve acolher o simbolismo que não só se alia ao valor semântico mas tem a faculdade de fixar-se tão firmemente que se transforma em valor semântico inteiramente novo.”¹⁰ (FOCILLON, p.3)

¹⁰ O trecho destacado é uma tradução de Gilda Maria Vieira e foi retirado da súmula e bibliografia do curso “*Composição e Análise Crítica*” ministrado por Fayga Ostrower, em 1959. O arquivo foi cedido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).

A caligrafia sozinha tem muita importância na arte asiática, mas a sua combinação com a pintura e a poesia tornou-se muito popular no Japão durante a primeira metade do século XV, principalmente na arte zen. Shitao escreve que a caligrafia e a pintura têm em si a mesma essência: “O único traço de pincel é a raiz e a fonte primordial da caligrafia e da pintura” (RYCKMANS, p. 33). A pincelada é uma combinação de tinta e pincel e, para Shitao, um bom artista deve dominar bem os dois aspectos. Ter a tinta e não o pincel significa dominar a técnica, ter o pincel e não a tinta significa ser “receptivo ao espírito da vida, mas sem, no entanto, pode introduzir as transformações que a desenvoltura da formação técnica nos traz” (RYCKMANS, p. 69).

Sabemos que tanto a pintura dos intelectuais chineses, quanto a dos zen-budistas tinham como base o nanquim monocromático. A monocromia permitia uma expressão simples, espontânea e individual que era adequada para uma pintura de temática mundana, contemplando o vazio. No caso da pintura zen, a base da técnica provinha dos estilos preservados da China.

Por volta dos séculos VII e VIII, a arte zen era considerada excêntrica, uma pintura que fazia o uso de manchas e esguichos. Os artistas zen não seguiam as regras tradicionais da pintura, o que possibilitava uma maior liberdade de experimentação e expressão. Segundo Brinker, os artistas “manuseavam os pincéis e o nanquim sem intenções precisas, como se estivessem brincando, e jogavam também com os efeitos fornecidos naturalmente pelo acaso” (Brinker, p.137).

Focillon, em seu texto “*Elogio a mão*”, discorre sobre essa mesma liberdade de experimentação que Brinker descreve. O historiador da arte francês escreve sobre as experiências e explorações de Katsushika Hokusai – artista japonês famoso por suas gravuras “*ukiyo-e*”. O artista se permite trabalhar com liberdade de movimentos e gestos. Focillon enfatiza a relação de Hokusai e o acidente:

“Para a mão de Hokusai, o acidente é uma forma desconhecida de vida, um encontro entre certas forças obscuras e um desígnio clarividente. Por

vezes, dir-se-ia que ele o provoca, com um dedo impaciente, para ver o que acontece.” (FOCILLON, p.25)

Focillon ainda relata uma suposta história de Hokusai envolvendo o acaso e o acidente. Hokusai teria pintado de vermelho as patas de um galo e, então, soltado a ave sobre uma pintura de paisagem. Como o galo é leve, o seu caminhar teria criado delicadas formas que lembravam as folhas do outono sobre o rio Tatsuda. Com o acaso do caminhar do animal, Hokusai conseguia transmitir a impressão das águas do rio no outono. Assim como o traço da caligrafia é carregado de expressão, a pintura paisagística também valoriza a expressividade. Não se tratava de reproduzir a realidade de uma paisagem, mas transmitir a movimentação vital e interna das coisas, o eco da força vital.

O monge pintor Chih-yung ficou conhecido por trabalhar com manchas de tintas muito diluídas na água, de forma que criavam transparências que se fundiam e dissipavam no papel. A forma tornava-se quase irreconhecível, era fluída e flutuante, como se fosse fantasmagórica. A pintura beira a abstração.

A obra “*Veleiro Retornando de Uma Costa Distante*” (figura 14), do monge zen budista Yujian¹¹, muito admirado no Japão, também explora as formas fluídas e fantasmagóricas. A obra traz manchas bem diluídas, que criam uma transparência e formam vagamente as formas de montanhas. Pinceladas mais densas formam uma vegetação e a área não pintada se divide entre céu e água. Abaixo das montanhas, na costa, uma pequena embarcação com duas pessoas se aproxima da composição paisagística. As duas pessoas são compostas de poucos traços, e a embarcação é praticamente uma longa pincelada. São presença bem diminuta perto da montanha e vegetação. As formas são muito gestuais, quase abstratas.

¹¹ Não foram encontradas informações sobre a data de nascimento ou morte deste autor.



Figura 14. *Veleiro Retornando de Uma Costa Distante.* Yujian, Dinastia Song do Norte, século XI. Rolo de mão, nanquim sobre papel, 33,2 x 103,6 cm. The Tokugawa Art Museum, Nagoya.

Tanto na China quanto no Japão, a pintura de paisagem é literalmente expressa pela pintura dos elementos montanha e água. Esses elementos, por sua vez, expressam uma dualidade que se expande para outras, como o pincel e a tinta, céu e terra e o “yin” e “yang”. Segundo François Cheng, na tradição chinesa, a montanha e a água se convertem nas figuras principais da transformação universal. Ele explica:

*“A ideia de transformação se fundamenta na convicção que as duas entidades, apesar de sua aparente oposição, têm uma relação de reciprocidade. Cada uma é percebida, de fato, como um estado contínuo atraído pelo estado complementar. Ou mesmo passo que o yang contém o yin e o yin contém o yang, a montanha, marcada pelo yang, é virtualmente a água, e a água, marcada pelo yin, é virtualmente a montanha.”*¹²

(CHENG, p.165)

¹² Tradução nossa da versão em espanhol: “La idea de transformación se fundamenta en la convicción de que las entidades, a pesar de su aparente oposición, tienen una relación de devenir recíproco. Cada una es percibida, en efecto, como un estado atraído de continuo por el estado complementario. Al igual que el yang que contiene yin y el yin que contiene yang, la montaña, marcada por el yang, es virtualmente agua, y el agua, marcada por el yin, es virtualmente montaña”.

A dualidade e oposição da montanha e da água é apaziguada plasticamente na pintura através do vazio. Mediante o espaço livre, o vazio se transforma em neblina, água e nuvens ou ainda se confunde com a matéria em tinta diluída.

Em uma crítica publicada na *IstoÉ* em 1985, intitulada “*Produto da paixão: Fayga Ostrower*”, o escritor Ferreira Gullar, escreve que ela “desenvolve a temática alusiva a montanhas e águas”. Ferreira completa: “Pois nesse limite é que Fayga trabalha: na fronteira em que o signo e matéria, tornados imponderáveis, ganham a voz da poesia”. Já sua crítica “*Em Fayga a gravura vital*” de 1977, Roberto Pontual (1939-1994) descreve a obra como “uma gravura de meditação interiorizada”, e completa:

“De modo especial nos trabalhos produzidos ao longo dos últimos 15 anos, Fayga a eles incorporou, cada vez mais evidentemente, elementos que os aproximam de uma poética oriental, na forma e na cor, nas transparências e definições, na fusão de ar e terra. Assim suas gravuras, formulando um universo que apenas a elas pertence, podem nos levar à lembrança de paisagens distantemente acalmadas ou tranquilamente incendiadas.”
(PONTUAL, 1977, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro)

Na litogravura “8102” (figura 15), Fayga trabalha uma temática alusiva a montanhas e a água. Nesta gravura as formas são organizadas verticalmente e sua composição lembra um céu. Aqui também podemos observar uma forma circular, semelhante ao Sol ou à Lua. Tons de azuis esverdeados se dissipam para, logo em seguida, se adensarem e formarem manchas parecidas com montanhas. Nessa viagem, nosso olhar é carregado diretamente para o sentido inferior do quadro, onde transparências esverdeadas dão espaço ao branco. Essas transparências parecem funcionar como o vazio apaziguador entre a montanha e a água, pois a impressão que temos é que as manchas montanhosas se diluem na água. Na parte inferior da gravura, notamos manchas pretas, que parecem formações rochosas. Essas formas, tons e transparências, embora abstratas, nos remetem a uma paisagem.



Figura 15. “8102”. Fayga Ostrower, 1981. Litografia a cores sobre papel Arches. 60,0 x 40,0 cm. Acervo Instituto Fayga Ostrower (IFO), Rio de Janeiro.

Se compararmos essa obra com alguma pintura dos intelectuais chineses ou uma obra do zen-budismo, podemos observar aproximações nas escolhas e soluções plásticas de ocupação do espaço. Fayga resolve essas questões de maneira parecida em outras obras, principalmente aquelas produzidas entre a década de 1980 e os anos 2000. Para Fayga, o informalismo tem como elementos teóricos básicos o ritmo e a gestualidade, os mesmos elementos tão presentes nas teorias artísticas chinesas e japonesas. A artista definiu a abstração informal: “Na abstração informal existe uma estrutura - apenas não é geometricamente definida, se liga mais ao tempo-espaço do que unicamente ao espaço” (COCCHIARALE; GEIGER, p. 175) Talvez isso justifique as críticas que a aproximam da arte asiática – assim como ocorreu com outros artistas contemporâneos a ela ligados à abstração informal, como Tomie Ohtake e Manabu Mabe.

CONCLUSÃO

Essa pesquisa teve como propósito refletir acerca das comparações da obra de Fayga Ostrower com a arte chinesa e japonesa, a fim de compreendê-las melhor. A comparação entre a arte asiática e artistas da abstração informal não é exclusiva a Fayga Ostrower. No Brasil, como visto ao longo do primeiro capítulo, outros nomes do informalismo pertenciam à comunidade nipônica e se debruçaram nas técnicas da arte asiática.

Talvez, tal relação entre a abstração informal e a Ásia se dê pela preocupação em expressar-se para além da configuração plástico-formal que existia no período. Em sua vida de artista, Fayga questionou exatamente a linearidade da forma, a geometria. O seu trabalho demandava maior atenção à intuição e à imaginação. A própria artista definiu que a estrutura da abstração informal operava mais no tempo-espaço do que somente no espaço.

Mas por que a obra de Fayga foi recebida com comparações à poética oriental? Com a gestualidade, as transparências e os espaços vazios, temos a impressão que Fayga cria uma relação lúdica e lírica com o tempo-espaço de suas composições. O processo cria também paralelos com a arte asiática, principalmente aquela ligada à filosofia taoísta e zen-budista. Suas obras ganham aparências orientais, como muitas críticas apontaram.

Assim, para tentar entender as relações que foram colocadas pela crítica sobre a obra de Fayga e a arte asiática, utilizamos o método comparativo. Comparamos produções textuais e imagens, tentando compreender as complexas relações de diferentes obras, produzidas em diferentes tempos e contextos. Estudar essas relações exigiu muita dedicação, pois aí estão envolvidas questões próprias de cada local e temporalidade, que devem ser respeitadas.

Ao longo do processo da pesquisa, entendemos que analisar a obra de Fayga é ter em mente que tal produção está inserida na cultura ocidental e faz parte de uma mentalidade artística também do Ocidente. Ou seja, a artista não deslocou propositalmente e tão nitidamente elementos asiáticos para a sua obra, como a arte moderna fizera outrora. Provavelmente foi um processo intuitivo, de reflexão, meditação, que faz com que a obra de Fayga não explore apenas as questões espaciais, mas também questões mais contemplativas.

Resistente a escolas ou nichos fechados de arte, Fayga Ostrower afirmou não ter aderido a nenhum programa estilístico que se antecipava à criação artística ou a qualquer princípio teórico antes de criar suas obras. O “*start*”, no entanto, estaria na subjetividade que intuitivamente formava suas obras. Era sua consciência que a acompanhava e lhe servia para avaliar as tomadas de decisões diante da criação plástica.

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

Em seu percurso reflexivo, Fayga cria em sua essência aquilo que apreende de si e do mundo, tomando consciência de seu entorno para expressar suas ideias. Ela compreende que as escolhas formais da obra, sejam elas de maior estruturalismo ou de maior intensidade lírica, buscam amplamente um equilíbrio e uma harmonia. Isso deixa claro o embate entre o racional e o espontâneo que na obra da artista agem como forças contrárias, mas que sempre se atraem.

Assim como o “*ying*” e o “*yang*” - energias complementares e contrárias que se repelem e atraem em diversos contextos - descobrimos a possibilidade de refletir o

trabalho de Fayga dentro de elementos, conceitos ou técnicas da arte asiática. As análises comparativas deste trabalho não pretendem, contudo, firmar relações entre a abstração informal da artista e a arte asiática. Trata-se de um exercício reflexivo sobre a arte em uma lógica não-ocidental.

Estudar alguns momentos da trajetória da artista Fayga Ostrower e conhecer seus trabalhos nos fez perceber a amplitude de seu trabalho. Diversas vias se abrem a partir de sua atitude plástica e seu pensamento teórico. Esses caminhos ainda suscitam muitas questões a serem investigadas, sobretudo o que nos leve a compreender sua contemporaneidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Um capítulo brasileiro da teoria da abstração. *In: Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 53-106.

BUSH, Susan; SHIH, Hsio-yen. *Early Texts on Painting*. Hong-Kong University Press, Tin Wan, 2012.

ARAÚJO, Netto. *A Síntese Européia de Fayga Ostrower*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 dezembro. 1980. Balanço.

BRINKER, Helmut. *O Zen na Arte da Pintura*. São Paulo: Pensamento, 1993.

CHENG, François. *Vacío y Plenitud: El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Ediciones Siruela, 2012.

CLUNAS, Craig. *Pictures and Visuality in Early Modern China*. Londres: Reaktion Books, 1997.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. compiladores. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda Brasileira nos Anos Cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

FOCILLON, Henri. *Elogio da Mão*. Clássicos Serrote. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

_____. *The Life of Forms in Art*. Nova Iorque: Wittenborn, Schultz, Inc., 1948.

GULLAR, Ferreira. *Produtos da Paixão: Fayga Ostrower*. *IstoÉ*, São Paulo, Arte, p. 6, 25 setembro. 1985.

_____. *Duas Faces do Tachismo*, Estado de São Paulo. São Paulo, 28 de set. de 1957. Suplemento Literário.

HIRZMAN, Maria. *Rigor e Intuição em Harmonia*. Revista: Pesquisa FAPESP, São Paulo, ed. 205, p. 90- 91, março, 2013. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/rigor-e-intuicao-em-harmonia/> (acessado em 11/11/2020).

LAO-TZU, texto e comentário de Richard Wilhelm. *Tao-te King*. São Paulo: Pensamentos, 2006.

LOURENÇO, M. C. Originalidade e Recepção dos Artistas Plásticos Nipo-Brasileiros. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 39, p. 21-37, 31 dez. 1995.

LÚCIO, Carolina Carmini Mariano. *Oitenta Anos do Seibi-kai e a inserção da Arte Nipo-brasileira na Historiografia da Arte do Brasil*.

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

MAURICIO, Jayme. *O problema da cor na gravura de Fayga Ostrower*, Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 21 de out. de 1961. Segundo caderno, p. 2.

MARTINS, Carlos. *Fayga Ostrower*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2001.

CHENG, François. *Vacío y Plenitud: El lenguaje de la pintura china*. Madrid: Ediciones Siruela, 2012.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. *Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira*. Revista USP, São Paulo, n. 27, p.103-115, set/nov. 1995.

MORAES, Wenceslau de. *O Culto do Chá*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.

OKAKURA, Kakuzo. *O Livro do Chá*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2017.

OSTROWER, Fayga. Arte Sobre Papel: da Gravura Chinesa às do Computador. In: DOCTORS, Marcio (org). *A Cultura do Papel*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Eva Klabin, 1999. p. 122-160.

_____. *Käthe Kollwitz: uma vida e obra*. MAM, Rio de Janeiro, junho de 1968. Disponível em:

<https://faygaostrower.org.br/images/files/kathe-kollwitz-uma-vida-e-obra.pdf>.

Acessado em: 07 de out. de 2020.

PEDROSA, Mário. Cézanne, o Revolucionário Conservador. In: PEDROSA, Mário. *Mário Pedrosa Volume 1: Arte Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify., 2015. p. 114-121.

_____. *Do Informal e seus Equívocos*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17 nov, 1959. Artes Visuais.

PONTUAL, Roberto. *Em Fayga A Gravura Vital*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 19 maio. 1977. Artes Plásticas.

THOMAS, K. *Diccionario Del Arte Actual*. Ed. Labor S.A. Editorial Labor S.A. Barcelona, 2002.

SAID, Edward. *Orientalismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SPANUDIS, Theon. *Arte das formas e arte das formações*. In: Bartholomeu, Cezar, Tavora, Maria Luisa (org.) *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, nov. de 2011.

TAVORA, Maria Luisa Luz. *O Lirismo na Gravura Abstrata de Fayga Ostrower*. 1990. Dissertação (Pós-graduação em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro.

_____. *Fayga Ostrower e a Gravura Abstrata no Brasil*. In: Seminário “Vanguarda E Modernidade Nas Artes Brasileiras”, 2005, Campinas: Universidade Estadual de Campinas.