|  |  |
| --- | --- |
| Núcleos de ensino paulistas e cariocas: experiências formadoras do campo artístico no pós-guerra |  |
| Vanessa Mendonça[[1]](#footnote-1) |  |
| Resultado de imagem para orcid [0000-0002-8057-1270](https://orcid.org/0000-0002-8057-1270) |  |

|  |  |
| --- | --- |
|  | *Como citar:*  In: Encontro de História da Arte, 17, 2023. **Atas do XVII Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 17, 2023.  DOI: 10.20396/eha.17.2023.11710 |

**Resumo**

O presente artigo tem por objetivo trazer a público o papel da artista Fayga Ostrower na cena artística dos anos de 1940 e 1950. O tema faz parte da minha pesquisa de doutorado na Universidade de Brasília, iniciada em 2022.2, onde tenho por objeto principal a produção de estampas para tecidos de Fayga Ostrower e de seu amigo e sócio, Décio Vieira. No artigo, dissertarei sobre a introdução da artista nas artes visuais em meados dos anos de 1940 e também abordarei sua participação, entre outros artistas, na ativação da gravura no Brasil, principalmente através dos núcleos de ensino de artes gráficas do Rio de Janeiro e São Paulo, assim como as trocas entres esses núcleos e suas reverberações.

**Palavras-chave:** Núcleos de ensino. Artes gráficas. Tecidos. Estampas.

Fayga Ostrower e o Campo Artístico: o curso de Desenho, Propaganda e Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas

A artista Fayga Ostrower, autodidata, emigrou da Polônia em 1934, após passar por diversos países na Europa.[[2]](#footnote-2) No navio que a trouxe ao exílio com sua família, Ostrower iniciou-se na prática de desenho. Em troca de chocolates, criou diversos desenhos da tripulação do navio, como constatamos no relato de seu irmão a um periódico:

A sua primeira manifestação artística da qual eu me recordo dá-se no cargueiro que nos trouxe ao Brasil, espontaneamente pega um caderno e retrata inicialmente os cantos do navio. Os seus desenhos chamam a atenção da tripulação a qual ela passa também a retratar, desde oficiais até o capitão.[[3]](#footnote-3)

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

Fayga era trilíngue e começou a trabalhar muito cedo, aos 14 anos. Deixava sua casa ainda de madrugada, onde o azul profundo e transparente do céu a impactou, revelando-se mais tarde em parte das suas criações artísticas. Esse encantamento de Fayga com o azul do céu carioca nos leva a observar como a poética fazia parte da sua essência.

Seu primeiro emprego foi na livraria *Will,* que se situava na rua da Alfândega, e tinha como patrão um alemão.[[4]](#footnote-4) Fayga trabalhou na livraria alemã durante um ano como auxiliar de serviços gerais. Após esse período, a menina poliglota e autodidata, saiu de auxiliar de serviços gerais à secretária executiva na multinacional *General Eletric,* onde permaneceu até 1946, ano em que passou a viver somente da arte.

Em 1937, toda família retorna ao Rio Comprido, onde Fayga conhece seu marido e parceiro, Alberto Ostrower, na livraria *Kosmos*, onde passam a frequentar para ler livros e namorar.[[5]](#footnote-5) No ano de 1938, Ostrower, frequentou o curso de desenho e modelo vivo, na Sociedade de Belas Artes. Aos 18 anos, dando vazão ao seu "vício secreto", como gostava de chamar, entra para o Liceu de Artes e Ofícios, entretanto, não permanece por muito tempo, pois entendia que o curso era extremamente tradicional e não valia os sacrifícios para estar ali.[[6]](#footnote-6)

A artista inicia suas experiências pelos desenhos e ilustrações, principalmente no linóleo. Criou em 1944, ilustrações que viriam a ser da edição especial de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo (1857 - 1913), que foi lançado em 1948. Também ilustrou diversos livros e periódicos durante as décadas de 1940 e 1950, tais como: Sombra, Rio Magazine, Jornal de Letras, Suplemento Literário de O Jornal, entre outros. O mercado jornalístico e de periódicos, que vivia um grande crescimento, solicitava que os artistas fossem versáteis atuando em frentes diversas. Não à toa, a ilustração era uma linguagem recorrente entre os artistas da época, levando o componente artístico à indústria gráfica.

Em 1943, Fayga Ostrower conhece aquele que seria seu mestre na xilogravura anos depois*,* Axl Lescoscheck (1889 – 1975). O gravador fez parte de um grupo de artistas que veio refugiar-se no Rio de Janeiro. Como conta Ostrower:

Deve ter sido em livros que vi as primeiras gravuras e comecei a me interessar pelo processo. Comprei livros técnicos para aprender a xilogravura, não sabia lidar com a madeira, por isso, comprei umas chapinhas de linóleo [...] comecei a realizar algumas gravurinhas. Para impressão usava guache e nanquim... por volta de 1943 conheci Lescoscheck... acabara de receber uma proposta para ilustrar várias obras de Dostoiévski. Foi ele que me ensinou os rudimentos da gravura.[[7]](#footnote-7)

Fayga Ostrower teve uma preferência pelo pensamento gráfico, entretanto isto não a impediu de experimentar outros suportes e técnicas em sua vivência, nos diversos campos das artes. Artista plural, Fayga dedicou-se à ilustração, desenho, pintura, gravura em metal, xilogravura, tapeçaria, estampas para tecidos, ourivesaria, cerâmica e projetos de interiores. A artista articulava com maestria diversos campos do conhecimento humano em prol da arte, da educação e da vida. Como teórica da arte escreveu diversos livros onde deixou para as futuras gerações valiosos ensinamentos sobre a arte e seus processos criativos.

Uma mulher cheia de inquietações que se alinhou, inicialmente, com os conceitos da pedagogia da *Bauhaus* de Gropius, que nesse primeiro momento formava artistas que, assim como ela, acionaram seus aprendizados artísticos em prol da vida e da sociedade. O objetivo era formar artistas que levassem à indústria o componente artístico; alinhar a arte com a funcionalidade do objeto. Quando inicia o uso da arquitetura modernista para suas estampas em tecido, Ostrower aproxima-se do pensamento francês de Le Corbusier.

Em 1946, a artista abandonou suas atividades laborais “normais” e resolveu dedicar-se somente a “ser artista”, como ela gostava de contar. A decisão veio após o término do curso de Propaganda, Desenho e Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas (FGV), no Rio de Janeiro. Dirigido por Tomás Santa Rosa (1909 – 1956), que entre outras atividades era cenógrafo. O curso teve grande repercussão no cenário artístico do Rio de Janeiro.

Realizado em tempo integral, pelas manhãs e tardes, o curso teve como professores: Axl Lescoscheck, na xilogravura; Hannah Levy (1912 – 1984), na história da arte e aspectos das artes gráficas e Carlos Oswald (1882 – 1971), na gravura em metal, e tinha como objetivo:

Atender a “profissionais em atividade para empresas gráficas particulares e em institutos oficiais ou paraestatais que mantêm serviços nesse ramo de desenho técnico”, como ocorria com alguns dos matriculados, mas não com um Decio Vieira que mal se iniciava no aprendizado. Objetivava ainda a “dar aos conhecedores do desenho básico o domínio seguro do desenho de propaganda e artes gráficas, especialização que dia a dia se torna mais necessária, em face do avanço da técnica de publicidade”. O curso, em tempo integral, estendeu-se de 29 de junho a 19 de dezembro e chegou a ter 39 alunos inscritos. Fundação Getulio Vargas.[[8]](#footnote-8)

Segundo Fontana,[[9]](#footnote-9) Santa Rosa explicou que o curso visava “capacitar os seus alunos à solução dos problemas gráficos, criando uma mentalidade ágil, à altura das solicitações do trabalho”. Em 1945, a Fundação anunciou o plano de realizar, no ano seguinte, cinco cursos de desenho, entre eles o de desenho de cartazes e artes gráficas. Todos os cursos de desenho teriam caráter prático, baseados no princípio de se aprender fazendo, e o de artes gráficas deveria promover:

A formação do profissional que, com as noções de arte e de psicologia e técnica de propaganda, queira se especializar na execução de cartazes e outras composições gráficas de publicidade, podendo candidatar‐se ao serviço nas empresas de artes gráficas; propaganda; imprensa, etc.”.[[10]](#footnote-10)

Os outros cursos de desenho planejados para o ano de 1946 eram de desenho básico; desenho cartográfico e topográfico; desenho de órgãos de máquinas e ferramentas; e de desenho aplicado às ciências naturais, mas o único efetivamente ministrado foi o de artes gráficas.[[11]](#footnote-11)

A gravura brasileira estava passando pelo processo de reativação como linguagem artística. Nesse clima moderno que buscava que o artista atuasse em diversas frentes, principalmente no campo das artes gráficas, tratava-se da busca pela autonomia na criação artística.[[12]](#footnote-12)

Em 1959, Carlos Oswald relatou que nunca, em toda sua vida, havia se ocupado da gravura, e que este havia sido “um ano esplêndido para a gravura, o melhor que tive - terei saudades [...]”.[[13]](#footnote-13) Em seu folheto de divulgação, encontram-se definidos clientela e objetivos do curso: profissionais em atividade em empresas gráficas particulares, em institutos oficiais ou paraestatais que mantivessem serviços no ramo de desenho técnico. Colocava-se a oportunidade também para artistas, estudantes de desenho e pintura. O curso visava dar aos conhecedores do desenho básico, o domínio seguro do desenho de propaganda e artes gráficas, especialização que, dia a dia, se torna mais necessária.

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

Estas questões foram importantes na constituição dos grupos Santa Helena e Núcleo Bernardelli, nos anos 30, visto que o curso da Fundação se inseria nesta realidade, aproveitando-se da presença no Rio de Janeiro, de Axl Lescoscheck, com larga experiência de ilustração na Europa.

A estrutura do curso foi constituída por Desenho Aplicado voltado para a quatro áreas de atuação: xilogravura, com Axl Leskoschek; água-forte com Carlos Oswald; litografia com Silvio Signorelli; e composição decorativa com Thomas Santa Rosa, responsável pelo curso de Técnica de Publicidade.

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

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

No que diz respeito ao Desenho Aplicado, a programação incluía conceitos de desenho, forma, linha, arabesco e espaço; a exploração das relações entre natureza, arte e realidade; e o estudo da figura humana e da composição complementavam os tópicos de estudo. A ilustração deveria ser abordada em sua história e natureza plural, abrangendo sua aplicação e questões no livro, na revista, na prosa, na poesia e na caricatura. Não podemos deixar de lembrar que, muitas vezes, o uso final eram os periódicos.

O conhecimento dos modos de impressão, técnicas e instrumental de trabalho complementam a extensa programação proposta pelo curso no horário integral, em seis meses. Por esse motivo Fayga deixou seu trabalho na intenção de voltar após o curso, entretanto não conseguiu e passou a viver somente para a arte. O caminho escolhido, foi sem volta. “Assim que terminei o curso, resolvi que nunca mais em minha vida poria os pés em um escritório. Nada daquele mundo me interessava. Queria ser artista”.[[14]](#footnote-14)

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

“Estes europeus estabeleceram-se no bairro de Santa Teresa, dividindo-se entre o Hotel Internacional e a Pensão Mauá”.[[15]](#footnote-15) O ateliê de Maria Helena Vieira, por exemplo, tornou-se ponto de encontro constante entre intelectuais e artistas do Rio de Janeiro. Leskoschek possuía um estilo próprio de ensino, questão valorizada por sua aluna, Fayga Ostrower, que em depoimento destacou:

Como professor, levava os alunos a participarem da crítica de seu próprio trabalho. Esta é das melhores coisas que pode haver no ensino. Sua metodologia era simples e eficaz: dava informações técnicas, ao mesmo tempo em que incentivava o jovem a compreender e avaliar aquilo que estava fazendo.[[16]](#footnote-16)

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

Nos anos de 1940, não havia um mercado de arte forte no Brasil. Os Museus de arte ainda não estavam consolidados. As exposições de arte aconteciam, principalmente, em pequenas galerias e lojas de móveis para decoração que funcionavam como salões de arte e espaços expositivos.

A sociedade brasileira vinha passando por transformações desde o fim do século XIX, início do século XX. As comercializações das obras eram feitas diretamente pelos artistas em seus ateliês e exposições. Poucos eram os que tinham a presença do *marchand*, que iniciava sua atuação junto ao mercado de arte e intermediava as transações comerciais que envolviam as obras de arte em geral.[[17]](#footnote-17) Sobre esta época Fayga relembra:

No Rio, na época que iniciei na atividade artística, em 1947, não havia nenhum lugar onde os artistas pudessem se encontrar. Isso veio muito mais tarde, em 1954, quando o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, marcou sua atuação como centro de discussão artística, através de exposições e cursos. [...] não havia galerias, nem Museus. As exposições eram feitas em espaços improvisados, saguões de hotéis, lojas de móveis, tampouco havia público para a arte ou um mercado de arte.[[18]](#footnote-18)

A gravura era vista nesse momento como “arte menor”.[[19]](#footnote-19) Não era aclamada pelos articulistas da época e tinha pouco valor mercadológico. Comum eram as trocas de gravuras entre artistas e o meio intelectual sem que houvesse uma monetização por isso. Segundo Fayga, viver da arte nunca foi fácil, as tintas e materiais eram todos importados e demoravam meses para chegar ao Brasil.[[20]](#footnote-20)

A historiadora, Aracy do Amaral,[[21]](#footnote-21) esclarece a importância da gravura, no Brasil, fundamentando-se na experiência mexicana. Divergindo somente no que tange à circulação que foi ampla e irrestrita no México, enquanto no Brasil foi limitada aos membros dos Clubes de Gravuras da época.

Após entrar em contato com a obra de Cézanne (1839 – 1906), através do livro *Cézanne’s Compositions*, de Erle Loran, Fayga identificou novas formas de tratamento do espaço e do uso da cor. Essas descobertas fizeram uma revolução no seu trabalho como artista. A artista dizia ter aprendido com Cézanne que a linguagem não é somente o fato de ser reproduzir o semblante de um objeto, mas o traço em si, dotado de uma qualidade expressiva, qualidade que tem a ver com a linguagem visual. O que ela chamava de “expressividade das formas”. Foi com Cézanne que Fayga compreendeu o que é o espaço na arte. Como ela dizia, não se tornou cubista, mas desejou, aos poucos, acentuar o controle expressivo nos seus trabalhos: “O criativo precisa da sensibilidade, e a sensibilidade precisa da objetividade”.[[22]](#footnote-22)

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

Qualquer expressão contém o elemento estético e ético, como a própria vida. Os artistas que praticam o Cubismo, tinham uma visão de espaço que queriam formular e articular. Eu mesma não me tornei cubista. Mas fui aos poucos querendo o controle expressivo do meu trabalho. Esse processo foi lento e levei uns quatro anos desde as primeiras tentativas de abstração.[[23]](#footnote-23)

Em 1955, Fayga ganha a bolsa *Fulbright* eteve a oportunidade de ter contato direto com as grandes obras dos mestres das artes visuais, assim como passa a ter convivência profícua com os meios de criação artística nos EUA que, naquele momento, estava voltado principalmente para o expressionismo abstrato. Essa experiência repercutiu na sua criação e abriu um outro campo para sua arte, inclusive nas estampas para tecidos que eram produzidas e comercializadas desde 1951, em sociedade com o amigo e artista Décio Vieira.

[...] os museus daqui são mesmo fabulosos, tanto no sentido das coleções que possuem, como nas atividades artísticas exercidas, e principalmente nas cidades menores são, como você diz, lugares de pesquisa. [...].[[24]](#footnote-24)

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

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

Em São Paulo, Poty Lazzarotto (1950) e Renina Katz (1952/55) ministraram curso de gravura na Escola Livre de Artes Plásticas e no Museu de Arte de São Paulo (MASP/SP). Lívio Abramo participou da Escola de Artesanato do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) (1953-59), o Estúdio Gravura, fundando após sua saída da Escola juntamente com Maria Bonomi e José Luis Chaves, em 1960. Darel Valença e Marcelo Grassmann eram os instrutores na Oficina de Gravura, em 1961, na Escola de Arte da FAAP. Juntamente a esta formação, ocorriam as ações de Moacyr Rocha, em 1966, na Escola de Belas Artes de São Paulo e as oficinas do Liceu de Artes e Ofícios. Essa profusão de núcleos de ensino de gravura, no Rio e em São Paulo foram a base para a ativação da gravura naquele momento, no Brasil.

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

Ambos, ex-alunos de pintura da Escola Nacional de Belas Artes, ele em 1942 e ela, entre 1947-1950. Maria Bonomi, participante do curso inaugural (1959) de Johny Friedlaender e seus assistentes Edith Behring e Rossini Perez, no Ateliê do MAM, em 1959.[[25]](#footnote-25)

Foram alunos de Lívio Abramo, no Rio de Janeiro entre 1948 e 1950. Yllen Kerr no curso de especialização oferecido por Goeldi na ENBA. Darel Valença, ao comandar o ateliê da FAAP (1961), dominava a gravura em metal, premiada em 1953 com Viagem ao País (SNAM), vivenciada, em 1946, com Henrique Oswald (1918-1965), filho de Carlos Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro.

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

Em entrevista a Leonor Amarante, Renina Katz reforçou as aproximações aqui descritas entre artistas, ao afirmar seu contato com Maria Bonomi:

[…] uma vez demos um curso juntas. Ela dizia uma coisa e eu outra, e nós chegamos ao mesmo lugar. Os alunos ficaram surpresos, não entendiam como era possível. Quer dizer, nas coisas fundamentais, a gente está inteiramente de acordo; agora, o modo como chegar lá, cada uma tinha o seu.[[26]](#footnote-26)

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

Nossa ambição consistia em arrancar o artista criador de seu distanciamento do mundo e restabelecer sua relação com o mundo real do trabalho, assim como relaxar e humanizar, ao mesmo tempo, a atitude rígida, quase exclusivamente material, do homem de negócios.[[27]](#footnote-27)

A presença de Lívio Abramo na Escola de Artesanato, com interesse que a criação artística informasse com “qualidade sensível” o uso das formas industriais, favorece a compreensão do que Gaston Bachelard destaca sobre o gravador. Para o autor, “o artista gravador […] é um trabalhador. Um artesão. Possui toda a glória do operário”.[[28]](#footnote-28) Sua definição permite-nos compreender a integração moderna proposta entre o artesão e o artista, ao afirmar:

Essa consciência da mão no trabalho renasce em nós na participação do ofício do gravador […] pois a imagem visual é associada a uma imagem manual e é essa imagem manual que verdadeiramente desperta em nós o seu ativo. Toda mão é consciência de ação.[[29]](#footnote-29)

Nesse momento, a criação das estampas para tecidos estava sendo feita não só por Fayga Ostrower em parceria com Décio Vieira, mas também por diversos outros artistas da época como: Lívio Abramo, Renina Katz, Manabu Mabe, Iberê Camargo, entre outros.

A estamparia em tecidos era uma das cadeiras dos núcleos de ensino, e no caso de São Paulo houve uma parceria de comercialização dessas estampas em lojas como a *Sears*, A *Mesbla* e a *Casa Sloper*, que também venderam coleções com tecidos criados por artistas. Genaro Carvalho, artista têxtil ímpar na sua forma de criar, foi autor da Coleção Brasiliana, com diversas estampas ligadas à temática da identidade nacional da época. As coleções da *Rhodia* com “tecidos de artistas” para introdução do tecido sintético no Brasil, viajaram o mundo em cruzeiros de moda que levava a arte e indústria nacional ao exterior.

Esta coleção teve a Musealização de alguns figurinos na Coleção MASP/*Rhodia*, na década de 1970. O acervo de tecidos que pertenciam ao Instituto Fayga Ostrower está no acervo do Museu D. João VI, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como desdobramento da presente pesquisa. O segundo acervo, que pertencia à família de Décio Vieira, sócio de Fayga Ostrower nessas criações, foi doado à pesquisadora.

Percebemos assim que esse transitar de técnicas, obras, e estudos aplicados pelos núcleos de ensino entre as duas cidades foi de suma importância para que a gravura participasse dos eventos e premiações da época, aumentando o valor das obras gráficas, e participando do processo de ativação da gravura, iniciada no nosso Modernismo. Segundo Tavora, “nossa gravura já nasceu moderna”.[[30]](#footnote-30)

Referências bibliográficas

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

AMARAL, Aracy. **Entrevista no Diário de Notícias**, 19 Jun. 1963, p. 08. Disponível em BN Digital.

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

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

FONTANA. **Entrevista a Jaime Maurício**. Correio da Manhã, 25 Mar. 1958.

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

KATZ, Renina. **Entrevista a Leonor Amarante.** Jornal do Brasil, 1975. Fragmento disponível em IFO.

KRAKOWSKI, Dawid. **Entrevista.** Revista Craft Horizons. Set./Out., 1958.

OSTROWER, Fayga. **Jornal da Manhã**, 1955, s/p. Nota disponível em IFO.

OSTROWER. Fayga. **Folha da manhã**, 1959. Disponível em IFO.

OSTROWER, Fayga. **Entrevista**, 1988. Fragmento disponível em IFO.

OSTROWER, Fayga. **Arte é ação**. Entrevista para a Fundação Oswaldo Cruz. 1992, pp. 107-112. Disponível em IFO.

OSWALD, Carlos. **Entrevista para Eneida**, Correio da Manhã, 1959. Fragmento disponível em IFO.

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

SANTA ROSA. **Jornal da Manhã**, 1948, s/p. Fragmento da edição disponível no Instituto Fayga Ostrower.

TAVORA, Maria Luisa Luz. **Experiência Moderna**: Gravura no Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas - Fundação Getúlio Vargas -1946. Anais do 21. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Anpap, 2012. pp. 1608-1619.

TAVORA, Maria Luisa Luz. **Informação verbal**, 2015.

1. Doutoranda em Artes Visuais, na linha de Teoria, História e Crítica de Arte, pela Universidade de Brasília. Agradecimentos ao Instituto Fayga Ostrower, à família do artista Décio Vieira e ao PPGAV/UNB. [↑](#footnote-ref-1)
2. KRAKOWSKI, Dawid. **Entrevista**. Revista Craft Horizons. Set./Out., 1958. [↑](#footnote-ref-2)
3. Ibidem, p. 179. [↑](#footnote-ref-3)
4. BRAGA, Rubem. **Os segredos todos de Djanira & outras crônicas sobre arte e artistas.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. [↑](#footnote-ref-4)
5. BRAGA, 2016. [↑](#footnote-ref-5)
6. Ibidem, s/p. [↑](#footnote-ref-6)
7. OSTROWER, Fayga. **Entrevista**, 1988. Fragmento disponível em IFO. [↑](#footnote-ref-7)
8. SANTA ROSA. Jornal da Manhã, 1948, s/p. Fragmento disponível em IFO. [↑](#footnote-ref-8)
9. FONTANA. Entrevista a Jaime Maurício. Correio da Manhã, 25 Mar. 1958. [↑](#footnote-ref-9)
10. FONTANA, 1958. [↑](#footnote-ref-10)
11. Ibidem. [↑](#footnote-ref-11)
12. TAVORA, Maria Luisa Luz. **Experiência Moderna**: Gravura no Curso de Desenho de Propaganda e Artes Gráficas - Fundação Getúlio Vargas -1946. Anais do 21. Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Anpap, 2012. pp. 1608-1619. [↑](#footnote-ref-12)
13. OSWALD, Carlos. **Entrevista para Eneida**, Correio da Manhã, 1959. Fragmento disponível em IFO. [↑](#footnote-ref-13)
14. Sampaio, Lilia. Arte, sentido de vida. In: Martins, Carlos (org.). **Fayga Ostrower**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001, p. 163. [↑](#footnote-ref-14)
15. OSTROWER. Fayga. **Jornal Folha da manhã**, 1959. Disponível em IFO. [↑](#footnote-ref-15)
16. Idem. Arte é ação. **Entrevista para a Fundação Oswaldo Cruz,** 1992, pp.107-112. Disponível em IFO. [↑](#footnote-ref-16)
17. AMARAL, Aracy. **Arte pra quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel. 2003. [↑](#footnote-ref-17)
18. OSTROWER, 1988. [↑](#footnote-ref-18)
19. AMARAL, Aracy. **Entrevista no Diário de Notícias**, 19 Jun. 1963, p. 08. Disponível em BN Digital. [↑](#footnote-ref-19)
20. SAMPAIO, 2001. [↑](#footnote-ref-20)
21. AMARAL, 2003. [↑](#footnote-ref-21)
22. OSTROWER, 1988. [↑](#footnote-ref-22)
23. Ibidem. [↑](#footnote-ref-23)
24. OSTROWER, Fayga. **Nota no Jornal da Manhã**, 1955, s/p. Disponível em IFO. [↑](#footnote-ref-24)
25. TAVORA, 2015. [↑](#footnote-ref-25)
26. KATZ, Renina. **Entrevista a Leonor Amarante.** Jornal do Brasil, 1975. Fragmento disponível em IFO. [↑](#footnote-ref-26)
27. GROPIUS, Walter. **Bauhaus:** nova arquitetura. Ed. Perspectiva. São Paulo: 1972, p. 32. [↑](#footnote-ref-27)
28. BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Martins Fontes: São Paulo,1993, p. 52. [↑](#footnote-ref-28)
29. Ibidem, p. 53. [↑](#footnote-ref-29)
30. TAVORA, Maria Luisa Luz. **Informação verbal**, 2015. [↑](#footnote-ref-30)