

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**WANESSA CORDEIRO DA SILVA**

**Aquarelas: a *Linguagem das Cores* em Fayga Ostrower**

**Vitória  
2016**

**WANESSA CORDEIRO DA SILVA**

**Aquarelas: a *Linguagem das Cores* em Fayga Ostrower**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História da Arte do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Arte, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa.

**Vitória**

**2016**

**WANESSA CORDEIRO DA SILVA**

**Aquarelas: a *Linguagem das Cores* em Fayga Ostrower**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Arte.

Comissão Examinadora

---

Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira da Costa (orientador) – PPGA/UFES

---

Profa. Dra. Angela Maria Grandó Bezerra (membro interno) – PPGA/UFES

---

Profa. Dra. Maria Luisa Távora (membro externo) – PPGAV/UFRJ

## DEDICATÓRIA

*Ao querido amigo, Jesus.*

## **AGRADECIMENTO**

Agradeço às pessoas que, de diversas formas, me auxiliaram na realização deste trabalho:

Ao Prof. Dr. Ricardo Luiz Silveira Costa, pela orientação.

À Profa. Dra. Angela Maria Grando Bezerra, pela dedicação ao tecer comentários que contribuíram para a elaboração deste texto.

À Profa. Dra. Maria Luisa Távora, pelos preciosos comentários na qualificação e principalmente por ter intermediado o acesso a documentos de exclusividade do Instituto Fayga Ostrower.

A Anna Leonor Ostrower, filha de Fayga Ostrower, pela generosidade em ceder todo material necessário para realizar esta dissertação.

À minha querida irmã Michele, por todo apoio e dedicação.

À minha adorável mãe Maria de Lourdes, por todo amor incondicional.

## EPÍGRAFE

Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes,  
mãe dos nossos sentimentos.

Wassily Kandinsky,  
*Do Espiritual na Arte.*

## RESUMO

O principal objetivo deste trabalho foi analisar as aquarelas produzidas por Fayga Ostrower no final da década de 1990. Nessa técnica, a artista fez uso da liberdade dos gestos e das formas. A problemática que permeou este estudo foi entender de que maneira a *teoria da cor* pode ser conferida em sua produção plástica e acadêmica. Para tal, apresenta-se a hipótese de que Ostrower conseguiu unir sua vasta produção teórica a sua produção artística. Nesse sentido, existem aspectos concomitantes entre sua teoria e sua prática.

Para a investigação foram utilizados livros escritos pela própria artista e a análise de textos de especialistas que debatem questões a respeito tanto da obra plástica quanto escrita de Ostrower. Também foram consideradas entrevistas publicadas em jornais e revistas que continham depoimentos da artista, além de textos escritos por críticos e publicados em catálogos das exposições realizadas por ela. Por fim, foram abordadas questões que permeiam o processo de criação, o despertar da percepção visual e a psique humana, por tratarem da essência de suas obras.

**Palavras-chave:** Fayga Ostrower, Aquarela, Cor.

## ABSTRACT

The main objective of this study was to analyze the watercolors produced by Fayga Ostrower at the end of 1990's. In her art technic, the artist made use of freedom of gestures and shapes. The issue that has permeated this study was to understand how *color theory* can be checked in her plastic and academic production. To this end, we present the hypothesis that Ostrower managed to unite their vast theoretical production to her artistic production. In this way, there are concomitant aspects of her theory and practice.

For the investigation, we used books written by the own artist as analyzing texts of experts that debates matters on the plastic work as Ostrower's writing also. It was likewise considered published artist's interviews on newspapers and magazines, as well as texts written by critics that were published on catalogs of her exhibitions. Finally, matters that permeate the creation process were addressed, the awakening of visual perception and the human psyche, for treating the essence of her works.

**Keywords:** Fayga Ostrower, Watercolor, Color.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
1.0 – FAYGA OSTROWER E SEU PERCURSO .....	19
1.1 – ORIGEM E TRAJETÓRIA ARTÍSTICA .....	19
1.2 – REFÊNCIAS: DE KÄTHE KOLLWITZ A CÉZANNE .....	22
1.3 – A ABSTRAÇÃO TOTAL .....	28
1.4 - A PRESENÇA DAS AQUARELAS.....	33
1.5 – A MÚSICA DA AQUARELA .....	38
1.6 – A MÚSICA EM FAYGA OSTROWER .....	42
2.0 – CRIATIVIDADE: UM POTENCIAL HUMANO.....	47
2.1 – A PERCEPÇÃO VISUAL .....	47
2.2 – <i>GESTALT</i> : A PSICOLOGIA DA PERCEPÇÃO VISUAL .....	49
2.3 – O POTENCIAL CRIADOR .....	53
2.4 – CONTEXTO REFERENCIAL: IMAGINAÇÃO CRIATIVA E MATERIALIDADE .....	58
2.5 – ORDENAÇÕES INTUITIVAS E INSPIRAÇÃO.....	63
2.6 – ACASOS NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	66
3.0 – A LINGUAGEM DA COR.....	79
3.1 – O LIMIAR DOS ESTUDOS DA COR .....	79
3.2 – COR: ASPECTOS FÍSICOS .....	82
3.3 – COR: A LINGUAGEM DA LUZ.....	86
3.4 – RELAÇÕES COLORÍSTICAS.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	115
REFERÊNCIAS.....	119

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Fayga Ostrower, *O Cortiço*, Linoleogravura sobre papel de arroz, Ilustração de 1944-1945 para o livro *O Cortiço* de Aloizio de Azevedo. Rio de Janeiro: Editora Zélio Valverde AS, 1948. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....21
- Figura 2: Käthe Kollwitz, *Miséria*, Litogravura, 1897/1898. ....23
- Figura 3: Fayga Ostrower, *Amamentação*, Água-forte em preto sobre papel, 13,0 x 12,5 cm, 1947. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....24
- Figura 4: Fayga Ostrower, *Autorretrato*, Água-forte e Água-tinta em preto sobre o papel, 1947. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....25
- Figura 5: Paul Cézanne (1839-1906), *Castelo de Médan*, 1880, aquarela, Kunsthaus, Zurique. ....27
- Figura 6: Fayga Ostrower, *Os Retirantes*, Linóleo em preto sobre papel de arroz, 23 x 24 cm, 1952. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....28
- Figura 7: Fayga Ostrower, *5502*, Água-tinta e ponta-seca sobre papel, 29 x 46 cm, 1955. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....31
- Figura 8: Fayga Ostrower, *Políptico do Itamaraty*, 7 Xilogravuras em cores sobre papel arroz, 80 x 35 cm, 1968. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....32
- Figura 9: Fayga Ostrower, *Sem Título*, Aquarela sobre papel, 38,1 x 27,9 cm, 1946. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....34
- Figura 10: Fayga Ostrower, *Composição Abstrata*, Aquarela sobre papel arches, 47,8 x 69,7 cm, 1947. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....35
- Figura 11: Fayga Ostrower, *Composição Abstrata*, Aquarela sobre papel arches, 75,8 x 56,7 cm, 1988. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....37
- Figura 12: Fayga Ostrower, *A grande Onda*, Aquarela sobre papel arches, 56,5 x 75,7 cm, 1999. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....41

Figura 13: Fayga Ostrower, <i>Floração</i> , 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....	52
Figura 14: Fayga Ostrower, <i>Cadência</i> , 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....	61
Figura 15: Fayga Ostrower, <i>Transições</i> , 1994, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....	65
Figura 16: Fayga Ostrower, <i>Lavas</i> , Aquarela sobre papel arches 56,5 x 76,0 cm, 1999. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....	68
Figura 17: Fayga Ostrower, <i>Véus</i> , Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56, 5 cm, 1999. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....	71
Figura 18: Fayga Ostrower, <i>Andante</i> , Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56, 5 cm, 1994. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....	73
Figura 19: Fayga Ostrower, <i>Flutuante</i> , Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56, 5 cm, 1994. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....	76
Figura 20: Simulação do disco de Newton. ....	79
Figura 21: <i>Die Temperamentenrose</i> (A Rosa dos Temperamentos), Círculo Cromático, 1798-1799, aquarela, Goethe National Museum.....	81
Figura 22: <i>Die Temperamentenrose</i> (A Rosa dos Temperamentos), Círculo Cromático, 1798-1799, aquarela, Goethe National Museum. Fonte: .....	82
Figura 23: Círculo Cromático de Cores-Pigmento Transparente. Fonte: .....	84
Figura 24: Síntese Subtrativa de Cores-pigmento opacas. Fonte: .....	85
Figura 25: Síntese Aditiva de Cores-luz primárias. Fonte: .....	85
Figura 26: Fayga Ostrower, <i>Visões</i> (Díptico), 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 171,0 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....	87
Figura 27: Fayga Ostrower, Segunda prancha da obra “Visões” em detalhe.....	89
Figura 28: Fayga Ostrower, Primeira prancha da obra <i>Visões</i> (detalhe).....	90

Figura 29: Representação dos Índices aproximados de Luminosidade de Diferentes Tons.....	94
Figura 30: Fayga Ostrower, <i>Oceano</i> (Tríptico), 1994, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 171,0 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....	95
Figura 31: Fayga Ostrower, <i>Tempestade</i> , 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....	98
Figura 32: Fayga Ostrower, <i>Montanhas</i> , 1999, Aquarela sobre papel Arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....	100
Figura 33: Fayga Ostrower, <i>Folhagens</i> , 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....	102
Figura 34: Fayga Ostrower, <i>Epifania</i> , 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....	105
Figura 35: Fayga Ostrower, <i>Transparência</i> , 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....	107
Figura 36: Fayga Ostrower, <i>Poesia</i> , 1997, Aquarela sobre papel Arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....	109
Figura 37: Fayga Ostrower, <i>Verão</i> , 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower. ....	111
Figura 38: Fayga Ostrower, <i>Ritmos</i> (Tríptico), 1994, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 171,0 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.....	113

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como principal objetivo o estudo das aquarelas produzidas por Fayga Ostrower (1920-2001) no decorrer da década de 1990. Durante esse período, a artista intensificou a produção de aquarelas, técnica na qual apresentou o uso mais livre de sua gestualidade. Nesse contexto, esta dissertação abordará questões que permeiam o conjunto de aquarelas produzidas para a exposição *A Música da Aquarela*, apresentada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1999.

A relevância do tema justifica-se devido à projeção nacional e internacional alcançada pelas obras de Ostrower. Seus trabalhos encontram-se expostos nos principais museus brasileiros, da Europa e das Américas. Ostrower estabeleceu uma forte ligação com o universo acadêmico, ministrou cursos no Brasil e no exterior e escreveu alguns livros importantes sobre teoria da arte. Além do mais, a artista tinha uma atividade criadora muito intensa, deixando um legado ainda pouco explorado pelos pesquisadores.

A problemática que permeia este trabalho é entender de que maneira a teoria da cor se apresenta na obra de Fayga Ostrower, sobretudo nos trabalhos plásticos realizados, na década de 1990, período em que a artista priorizou a independência dos gestos proporcionada pelo uso da tinta diluída. A principal hipótese deste trabalho é a de que é possível encontrar nas obras criadas durante o período citado traços das discussões levantadas pela artista a respeito da percepção visual e dos elementos que compõem a estrutura das imagens, entre eles a cor.

Esta pesquisa tem o referencial metodológico amparado na teoria da percepção visual baseada em uma vertente da psicologia experimental denominada *Gestalt*, também é conhecida como a psicologia da boa forma, e consiste em uma técnica de análise visual fundamentada na descrição perceptiva das formas. Cabe salientar que a teoria da *Gestalt* é usada como referencial teórico pela própria Fayga Ostrower, que dedica capítulos inteiros de seus principais livros para discutir e esclarecer o referido assunto.

Tem-se como referencial teórico as informações contidas nos principais livros de Fayga: *Sensibilidades do Intelecto, Acasos e Criações Artísticas, Universos da Arte e Criatividade e Processo de Criação*, além dos livros produzidos pela própria artista. Esta análise também inclui alguns textos escritos por especialistas que debatem questões a respeito da obra plástica e escrita de Ostrower, tais como: Maria Luisa Távora, Anna Bella Geiger, e Maria Helena Lemmi.

Também serão consideradas entrevistas publicadas em jornais e revistas que contém depoimentos da artista, bem como textos escritos por críticos e publicados em catálogos das exposições realizadas por ela. Quanto aos elementos visuais, serão discutidos com maior ênfase os estudos sobre cor e sua aplicabilidade nas aquarelas, pois o referido elemento constitui a base de sustentação das obras e é por intermédio da cor que emergem os outros elementos visuais.

O principal objetivo deste trabalho é, portanto, verificar como a prática artística de Ostrower pode ser conferida em sua produção acadêmica. As discussões serão, portanto, realizadas com base nas conclusões da artista relacionadas a sua obra plástica e escrita.

O primeiro capítulo, *Fayga Ostrower e seus Percursos*, é um relato sobre os caminhos percorridos pela artista desde sua saída da Polônia até sua chegada ao Brasil, e como a arte se desenvolveu no decorrer de sua vida. Fayga se estabeleceu no Rio de Janeiro por volta de 1930 e iniciou sua trajetória artística com a gravura figurativa na década 1940.

Nesse período, demonstrou afinidades com correntes ligadas a questões da arte expressionista de matriz alemã, cujos conceitos foram baseados no protesto e na influência da arte sobre o social, que já havia conquistado vários adeptos no Brasil. Encontrou empatia com artistas que atuavam individualmente como, por exemplo, Oswaldo Goeldi (1895-1961).

Käthe Kollwitz (1867-1945) exerceu uma forte referência na primeira fase carreira da artista. Nesse período, abordou temáticas que giraram em torno da

maternidade, representações de pessoas do proletariado brasileiro e autorretratos. Porém, a presença de uma profunda inquietude mostrava a necessidade de mudar os rumos de sua carreira. Foi quando conheceu a obra de Cézanne e de sua consciência construtiva surgiu a procura por uma personalidade artística.

O início da década 1950 ficou marcado como a época em que a artista definiu a autonomia de sua obra e iniciou um projeto estético que manteve coerência e foi enriquecido com suas experiências exteriores e interiores. A abstração se manifestou por meio das tensões internas, o contraste dos tons, a simplificação das formas e a estruturação do espaço pictórico, o que resultou em um todo harmônico. Suas imagens se tornaram fruto de um intenso processo de pesquisa e meditação.

Outras formas de exteriorizações artísticas também estiveram presentes na vida de Fayga e a influenciaram em sua obra plástica, entre elas a música. A artista era apreciadora de música clássica e acreditava na existência de algo mágico na produção do som. Assim como a composição plástica, a música erudita tem uma elaboração processual que se corporifica e se transforma de acordo com a configuração desejada pelo músico ao conduzir determinado instrumento. A composição musical possui certos elementos essenciais de ordem técnica que por muitas vezes não são percebidos. Nesse sentido, assemelha-se à arte e a seus elementos visuais.

Nessa perspectiva, a exposição *A Música da Aquarela* foi organizada como se estivesse a escrever a letra de uma música. Cada cor corresponde a uma nota musical e cada aquarela tem relação com uma determinada melodia que, dispostas em conjunto em um único ambiente, formam uma espécie de concerto visual, vibrante, ritmado, tenso, porém silencioso. Desse modo, a artista exterioriza uma música apreciada por meio do sentido da visão e da sensibilidade do espectador.

O segundo capítulo, *Criatividade: Um Potencial Humano* aborda o processo de criação. Primeiramente são realizadas explanações sobre a percepção visual

baseadas no livro *Arte e Percepção Visual* de Rudolf Arnheim, autor utilizado como referência bibliográfica pela própria Fayga e, portanto, essencial para este trabalho. A percepção visual pode ser entendida como um produto final da visão baseado na habilidade de detectar a luz e interpretar os resultados dos estímulos luminosos do ponto de vista estético, sensível e lógico.

O capítulo prossegue com elucidações sobre a teoria da *Gestalt* desde seu surgimento até a identificação de seus postulados em algumas das obras selecionadas. Fayga utilizou alguns fundamentos da psicologia da *Gestalt* como base para seus estudos teóricos sobre o processo de criação e também como resposta para resolver problemas de percepção e conhecimentos significativos. Em sua vertente teórica introduziu caminhos para sensibilizar o olhar e se amparou nos sete postulados *gestálticos* para criar diretrizes que auxiliassem a percepção visual no despertar da compreensão dos elementos que compõem o vocabulário visual.

Em seguida, o capítulo direciona-se para questões ligadas ao potencial criador que, para Fayga, é inerente ao homem. A artista acredita que o homem é um ser sensível e cultural, munido de potencial criador, que é uma capacidade intrínseca e uma necessidade vital. A inteligência criativa corresponde ao potencial individual de cada ser humano e pode ser modulada de forma individual ou coletiva dentro de uma determinada época e cultura.

Nesse capítulo, também são discutidas questões ligadas à intuição, que é uma faculdade desprezada por muitos, porém muito valorizada por Fayga por acreditar que toda criação é intuitiva. Mesmo nos estudos mais racionais existe a manifestação de conteúdos intuitivos dos indivíduos que os formulou. A intuição é um reflexo de um consenso interno, entre as ideias que são armazenadas, e as considerações e desejos registrados na convivência diária.

As questões que permeiam os acasos na arte são ancoradas na compreensão de uma estrutura intuitiva, fruto de uma intenção e não apenas de um acidente. É produto de uma intensa reflexão que mantém uma ligação íntima com o intelecto e



a sensibilidade do artista. O acaso é considerado um dinamizador do potencial criativo em que um equívoco pode se transformar em novas possibilidades. Por meio dos acasos e das ordenações intuitivas, o artista cria e recria as relações que se manifestam nos momentos mais criativos.

O terceiro capítulo, *A Linguagem da Cor*, apresenta questões sobre a teoria da cor e como ela pode ser identificada nas aquarelas de Fayga Ostrower. Inicia-se o capítulo com uma breve explanação sobre o começo dos estudos da cor ainda com um caráter científico, sobre a ótica de Isaac Newton (1643-1727), que via as cores como um fenômeno puramente físico. Em seguida, prossegue-se abordando as cores sobre a influência Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832).

Goethe revisou a teoria das cores de uma maneira inovadora e concebeu a ideia de que as sensações produzidas pelas cores na mente humana são também moldadas pela percepção, pelos mecanismos da visão e pela maneira como o cérebro processa tais informações. A cor se revela no sentido da visão. A emoção não está apenas contida na percepção, mas também na impulsividade interpretada duplamente como paixão e ação da luz.

A cor não tem existência corpórea, ela é uma percepção provocada pela ação da luz nos olhos. E os órgãos da visão registram uma energia que o cérebro traduz em cor e, para tal, depende do direcionamento do reflexo de raios luminosos sobre determinado objeto ou superfície. A luz é um comprimento de ondas irregulares eletromagnéticas capazes de carregar todas as informações das cores. Assim, o terceiro capítulo é direcionado para a cor em seus aspectos físicos, no qual são elucidadas questões de ordem técnica com a intenção de ampliar o referencial teórico do leitor.

Ostrower acreditava que o uso de cores primárias permitia estabelecer relações e organizar o espaço pictórico de forma totalmente diferente. Para tal, a artista criou o termo *relações colorísticas*, que correspondem aos diversos contextos determinantes de cada conjunto de cor.

Fayga Ostrower era fascinada pelo psiquismo e sabia que as cores são capazes de provocar grandes impactos psicológicos. Para seus trabalhos, a artista realizava uma busca incansável pelo conjunto de cores que poderia corresponder aos seus anseios intelectuais e intuitivos, pois compreendia que as cores exercem influência em vários aspectos, sobretudo nas emoções. Compreendia que na pintura os valores tonais são tão importantes quanto a própria cor, pois são as variações dos tons que definem as áreas iluminadas e escuras, os volumes, os planos cheios e vazios, ou seja, os valores tonais definem as formas.

Assim, nas páginas a seguir entraremos no universo íntimo composto por cor e luz repleto de emoção, mas com sólidos pressupostos teóricos deixados pela artista como legado em suas obras.

## 1.0 – FAYGA OSTROWER E SEU PERCURSO

### 1.1 – ORIGEM E TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

A história de Fayga Ostrower (1920-2001) começou em Lodz, Polônia, em 1920. Durante sua trajetória até chegar ao Brasil, passou pela Alemanha e Bélgica, onde sua família teria ido clandestinamente. Aguardaram em uma fila de espera até serem chamados, sendo o Brasil o país que prestava solidariedade naquele momento. Estabeleceu-se no Rio de Janeiro em 1934, onde iniciou a carreira com a gravura figurativa até a abstração total, um caminho de mais de 60 anos de produção artística.

Fayga iniciou sua trajetória logo após o fim da Segunda Guerra Mundial (1945), período de profundas transformações políticas, sociais e culturais no Brasil e no mundo. Encontrou afinidades em correntes artísticas ligadas às questões da arte expressionista de matriz alemã. A temática expressionista é geralmente ligada à narração da vida cotidiana como uma pesquisa sobre a origem do ato artístico.<sup>1</sup> Com conceitos baseados na arte sobre os aspectos sociais, ganhou adeptos no Brasil.

Fayga cursou Artes Gráficas na Fundação Getúlio Vargas, na qual estudou xilogravura com Axel Leskoscheck (1889-1975) e gravura em metal com Carlos Oswald (1882-1971) e Hanna-Levy (1912-1984). Por volta de 1955, viajou por um ano para Nova York, Estados Unidos, com bolsa de estudos da *Fullbright*. Realizou exposições individuais e coletivas no Brasil e no exterior.

Seus trabalhos estão expostos nos principais museus brasileiros, da Europa e das Américas. Recebeu numerosos prêmios, entre os quais o Prêmio de Gravura da *Association Artistique et Littéraire*, em Paris (1952); o Grande Prêmio Nacional de Gravura da IV Bienal de São Paulo (1957); o Grande Prêmio Internacional de Gravura, na XXIX Bienal de Veneza (1958); e, nos anos seguintes, o Grande Prêmio nas Bienais de Florença, Buenos Aires, México e Venezuela.

---

<sup>1</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 237.

Entre os anos de 1954 e 1970, Ostrower lecionou Composição e Análise Crítica no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ao longo da década de 1960, atuou como docente no *Spellman College*, em Atlanta, EUA; e na *Slade School*, da Universidade de Londres, Inglaterra. Durante seu período de docência, Fayga desenvolveu cursos para operários em centros comunitários, com o objetivo de divulgar a arte, além de ter proferido muitas palestras em diversas instituições culturais no Brasil e no exterior.

Foi presidente da Associação Brasileira de Artes Plásticas entre 1963 e 1966. De 1978 a 1982 presidiu a Comissão Brasileira da *International Society of Education Through Art*, INSEA, da Unesco. Em 1969, a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, publicou um álbum de suas gravuras entre 1954 e 1966.

Foi membro honorário da Academia de Arte e Desenho de Florença e integrou o Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro (1982-1988). Em 1972, foi agraciada com a Ordem do Rio Branco. Em 1998, foi condecorada com o Prêmio do Mérito Cultural pelo Presidente da República do Brasil Fernando Henrique Cardoso. Em 1999, recebeu o Grande Prêmio de Artes Plásticas do Ministério da Cultura.

Ostrower iniciou a sua produção artística na década de 1940. Tratou de questões que circulavam no meio artístico da época, e encontrou empatia com artistas que atuavam individualmente, porém ligados a questões da arte expressionista de matriz alemã como, por exemplo, Oswaldo Goeldi (1895-1961).

Isso que não caracterizava apenas uma tendência, mas uma atitude, especialmente em momentos de maior entusiasmo social, como ocorreu na Primeira (1914-1918) e Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Período em que o engajamento social se constituía como uma característica importante e também permeava os meios gráficos.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> GEIGER, Anna Bella. **Os Caminhos de Fayga Ostrower**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, p. 14.

Entretanto, a arte brasileira foi profundamente marcada por questões sociais desde os anos 1930. Dessa forma, não surpreende o fato de Fayga ter sido amplamente influenciada pela atmosfera do período, assim como um grande número de artistas contemporâneos a ela.

No decorrer da década de 1940, Fayga iniciou uma intensa colaboração ligada à ilustração de livros. Entre as obras literárias mais famosas que receberam suas ilustrações destacar destacam-se alguns poemas de Sergio Milliet (1898-1966) e o livro *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913), inteiramente ilustrado com linoleogravuras e, como a própria artista evidencia, em um momento de aprendizagem e experimentação:

Comecei a ilustrar livros. O primeiro foi *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Esse livro foi para mim um grande impacto, e eu pensei: bem, isto é o Brasil, com sua dura realidade. Levei mais de um ano. Foi muito difícil, pois não sabia cortar, que tinta ou papel devia usar. Usava gelatina para misturar na tinta, que secava na matriz, enfim, foi um trabalho muito grande.<sup>3</sup>



**Figura 1:** Fayga Ostrower, *O Cortiço*, Linoleogravura sobre papel de arroz, Ilustração de 1944-1945 para o livro *O Cortiço* de Aluísio de Azevedo. Rio de Janeiro: Editora Zélio Valverde AS, 1948. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

<sup>3</sup> SAMPAIO, Lilia. Arte, Sentido da Vida. In: MARTINS, Carlos (org.). **Fayga Ostrower**. Rio de Janeiro: Sextante, 2001, p. 158-159.

As ilustrações de *O Cortiço* foram publicadas em 1948, em edição especial da editora Zélio Valverde, mas as de Fontamara são inéditas. Fayga produziu, em 1945, outra série de gravuras não publicadas para a edição do livro *Deus Ihe Pague*, peça teatral de Joracy Camargo<sup>4</sup>. Observemos a gravura *O Cortiço*.

## 1.2 – REFÊNCIAS: DE KÄTHE KOLLWITZ A CÉZANNE

Ostrower teve uma trajetória artística marcada por grandes transformações. Utilizou técnicas e materiais diferenciados como um fio condutor de sua sensibilidade e de sua expressão artística. Nas obras do início de sua carreira, existem fortes referências a Käthe Kollwitz (1867-1945). De acordo com alguns estudiosos,

Fayga nutria uma grande admiração pela artista alemã Käthe Kollwitz, cujas gravuras circulavam entre grupos de refugiados da guerra, aqui no Brasil. Sentindo uma paixão instantânea ao defrontar-se daquela artista que se ligou a gravura como meio expressivo acentuando a carga emocional em seu próprio trabalho. Em São Paulo, foi realizada, em 1933, uma exposição dos trabalhos de Käthe Kollwitz no clube dos artistas modernos. No Rio Grande do Sul, devido à grande quantidade de descendentes de alemães propiciou a publicação de algumas obras desta artista, seu trabalho foi referencial junto aos clubes de gravura.<sup>5</sup>

Käthe casou-se com o médico Karl Kollwitz e passou a viver em um dos bairros mais pobres de Berlim. Em contato direto com as péssimas condições de vida do proletariado urbano, esse fato influenciou grande parte de sua obra, concebida como protesto contra as condições de trabalho de sua época. Assim, Kollwitz concentrou-se em temas trágicos da vida humana, e demonstrou especial atenção às mães e às crianças. As obras de artistas com tendências sociais se encontram na contramão da arte idealizada.

No outro lado, colocam-se os artistas sociais, aqueles que se aproximam do proletariado e, numa antecipação intuitiva da sensibilidade, divisam a síntese futura entre a natureza e a sociedade, destituída afinal dos

<sup>4</sup> FERRAZ, Eucanaã (org.). **Fayga Ostrower Ilustradora**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2011, p.142.

<sup>5</sup> TÁVORA, Maria Luisa Luz. **O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower**. Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes/UFRJ: Rio de Janeiro, 1990, p. 71.

idealismos deformadores e das convulsões místicas das carcomidas mitologias.<sup>6</sup>

Em algumas obras de Käthe Kollwitz, ficam evidentes suas intenções sociais, o que provoca profundas emoções sem a perder a qualidade artística de sua gravura. Assim como Kollwitz, em nenhum momento de sua fase baseada nas afinidades com tendências expressionistas, Ostrower sacrificou os recursos formais ao tema, ambas procuravam articular o elemento plástico em seus trabalhos e priorizar a expressão individual. Desfilaram diante de seus olhos mulheres, cuja miséria e a pobreza esmagadora traíam sua dignidade.<sup>7</sup>



Figura 2: Käthe Kollwitz, Miséria, Litogravura, 1897/1898.

Tanto na fase figurativa quanto na abstrata, Ostrower trilhou um caminho muito característico. A utilização de temas sociais não conduziu suas obras a uma ideologia política em particular, pelo contrário, sua fase expressionista manteve o destaque para os ritmos circulares característicos de algumas de suas composições.

<sup>6</sup> PEDROSA, Mário. "As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz". In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). Arte Ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 39.

<sup>7</sup> TÁVORA, 1990, p. 87.

Fayga utilizou a maternidade como tema central em várias de suas obras, o que revela uma mulher aflita que buscava inspirações artísticas em seus mais puros e profundos sentimentos e que materializava uma gravura carregada de compassos, linhas e personalidade. Com um olhar sobre as variações da vida, a artista a observa não para reproduzi-la, mas para inserir sua essência na transposição de experiências pessoais para suas obras. Fayga explora as formas por meio de múltiplas variações, o que inclui a influência de Cézanne (1839-1906) até o *Cubismo*.

Em *Amamentação* (Figura 3), Fayga ilustra mais uma etapa da vida materna. A obra representa uma mulher sentada a amamentar seu filho. Ela não está apenas a oferecer alimento, mas também toda sua proteção e amor incondicional que sente por seu recém-nascido. A artista consegue transmitir a fragilidade e a necessidade de cuidados que o bebê precisa e imprime na obra uma atmosfera de amor e proteção em uma experiência gratificante demonstrada nas feições da mãe e do bebê. A escala de cinza obtida pela artista com a utilização da técnica água-forte cria uma atmosfera aconchegante e dramática.



**Figura 3:** Fayga Ostrower, *Amamentação*, Água-forte em preto sobre papel, 13,0 x 12,5 cm, 1947. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.



Nos temas que envolvem a maternidade, a artista consegue expressar a conexão existente na relação de amor eterno entre mãe e filho. Materializa os sentimentos mais puros e profundos. E usa a gravura como um instrumento de libertação sem limites. Os trabalhos nascem da beleza do sentimento materno. À medida que a obra se desenvolve, existe uma variação de maior ou menor de intensidade da cor, e também a expressividade que mantém certa relação com o real.

Além dos temas que giravam em torno da maternidade, Fayga revelou a expressão mais profunda de si mesma por meio de autorretratos. A prática consiste em criar traços de seu próprio rosto que permitam demonstrar aspectos de sua vida. O que permite uma análise introspectiva que tem como desafio um autoconhecimento que pode ultrapassar as barreiras do psicológico. Na gravura *Autorretrato* (Figura 4), a artista marca os traços de sua face ainda bem jovem, enfatizada em um close fixado em seu rosto (olhos, nariz e boca), o que produz um contraste de luz e sombra.



**Figura 4:** Fayga Ostrower, *Autorretrato*, Água-forte e Água-tinta em preto sobre o papel, 1947. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Contudo, a arte produzida por Fayga começou a se transformar e as obras realizadas entre os anos 1950 e 1953, apesar de apresentarem propostas ainda figurativas, já revelavam uma grande preocupação com os elementos, tais como planos, linhas e ritmos. Para Ostrower, a autonomia das obras era uma condição fundamental da produção artística. Os elementos das gravuras não eram lançados aleatoriamente sobre o suporte, mas formavam um todo cheio de significados.

Com o livro *Cézanne's Composition*, de Erle Loran (1905-1999), recebido como um presente de um amigo, a artista tomou conhecimento da obra de Cézanne (1839-1906). A partir daí, ela absorveu profundamente a ideia da arte como investigação incansável para consolidar e transmitir emoções e sentimentos em soluções plásticas. Da consciência construtiva de indagações surgiram importantes pesquisas que fomentaram a procura por sua personalidade artística,

Foi Cézanne, provavelmente, na parte ocidental, o primeiro pintor que teve consciência da função não somente ativa e autônoma, mas construtiva da cor na pintura. Dessa consciência brotam as suas inovações. Ao lado da preocupação de geometrizar as formas naturais, reduzindo-as às suas estruturas essenciais, ele procura um método novo, próprio, para dar os efeitos não direi do volume, mas do maciço ou corpóreo.<sup>8</sup>

As obras de Cézanne guardam várias versões de diferenças estilísticas, as quais concebem a pintura como uma pesquisa pura e desinteressada, semelhante à do cientista e do filósofo, mesmo que diferente no método.<sup>9</sup> A tranquilidade e o equilíbrio parecem surgir do envolvimento pessoal e da profunda reflexão feita em alguns dos temas abordados. Aos poucos, a pintura se torna mais fluída, com toques espontâneos de pincel. O que proporciona uma maior variação das escalas cromáticas, que criam um jogo de contrastes entre as cores, cada vez mais enriquecedor.

Tanto para Fayga quanto para Cézanne, as memórias da vida auxiliam na concepção da própria pintura. Cézanne “conclui a parábola do impressionismo e forma o tronco do qual nascem às grandes correntes da primeira metade do

---

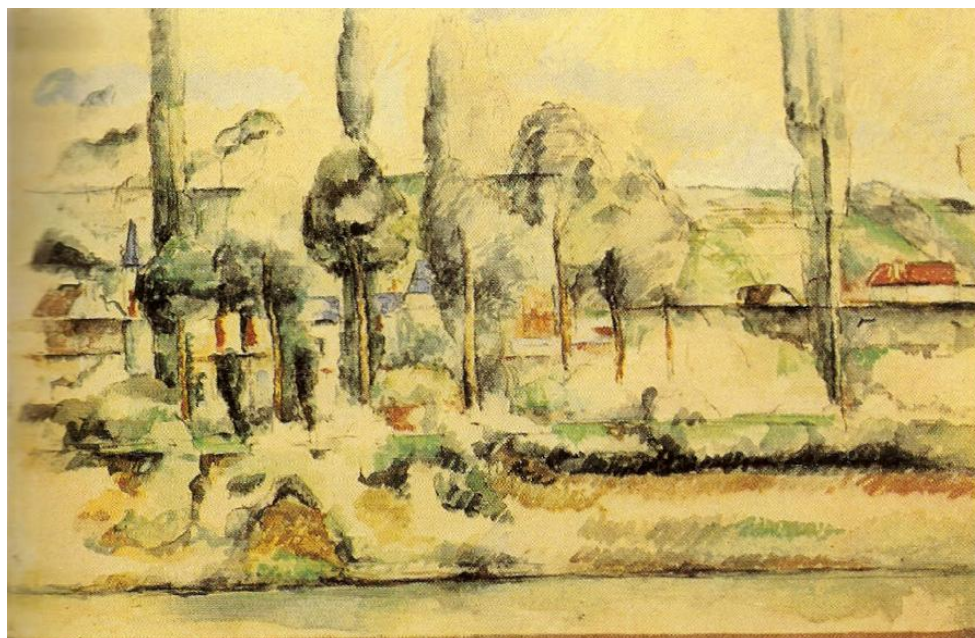
<sup>8</sup> PEDROSA, Mário. “Modulações entre a sensação e a ideia”. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). **Arte Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 122.

<sup>9</sup> ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 110.

século XX”.<sup>10</sup> Sua obra é uma forma de indagação das profundas estruturas do ser, uma espécie de filosofia.<sup>11</sup> Sempre apreensivo, Cézanne trabalhou impacientemente.

Leva uns dez anos, entre 1862 e 1873. Finalmente, quase 40 anos de idade, Cézanne começa a vislumbrar algo em seu próprio trabalho, algo que retomará até o fim de sua vida e que ele chama de *La Réalisation*, visão interior, na qual ele transforma suas percepções imediatas em formas sugestivas das ordenações e dos grandes ritmos da natureza.<sup>12</sup>

As inquietudes de Cézanne se refletiam em uma constante busca por algo que comportasse sua capacidade de executar uma arte estruturada em valores despidos de ornamentalismos. “O olhar do pintor lhes pergunta como se arranjam para que haja de repente alguma coisa, e essa coisa, para compor um talismã do mundo, para nos fazer ver o invisível”.<sup>13</sup> Ele queria recuperar a dinâmica e a concretude do espaço. Todavia, como artista, não se afastaria das reais conquistas do *Impressionismo*, especialmente a espontaneidade da observação da Natureza.<sup>14</sup>



**Figura 5:** Paul Cézanne (1839-1906), *Castelo de Médan*, 1880, aquarela, Kunsthau, Zurique.

<sup>10</sup> ARGAN, 1992, p. 109.

<sup>11</sup> ARGAN, 1992, p. 110.

<sup>12</sup> OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto: Visões Paralelas de Espaços na Arte e na Ciência**. Rio de Janeiro: Campus, 1998, p. 13.

<sup>13</sup> Merleau-Ponty, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 21.

<sup>14</sup> OSTROWER, 1998, p. 13.

Cézanne seguia o fluxo de suas emoções nas formas expressivas da linguagem visual.<sup>15</sup> O artista encarava a pintura como pesquisa e construção espacial. Fascinada com aquilo que aprendeu ao estudar as obras de Cézanne, Ostrower finalmente iniciou sua fase abstrata por volta dos anos 1950. Contudo, sua produção artística permaneceu figurativa até aproximadamente 1953.

### 1.3 – A ABSTRAÇÃO TOTAL

Com *Os Retirantes* (Figura 6), as formas visuais passam a ter um código de existência própria, com elementos configuradores independentes do tema. Esta gravura é muito importante, pois marca a passagem da fase figurativa para a fase abstrata, ou seja, é a partir desse trabalho que Fayga toma consciência de que alguma coisa deve ser mudada.



**Figura 6:** Fayga Ostrower, *Os Retirantes*, Linóleo em preto sobre papel de arroz, 23 x 24 cm, 1952. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

---

<sup>15</sup> OSTROWER, 1998, p.15.

Aqui, Fayga compreendeu que lhe importavam as questões formais da composição como: linhas, planos e ritmos.<sup>16</sup> A participação efetiva da artista na *arte abstrata*<sup>17</sup> ocorreu aproximadamente em 1954, período importante de sua trajetória, quando definiu a autonomia de sua obra com um projeto estético coerente e enriquecido com suas experiências. Em Fayga, a abstração caracterizou-se pela tensão equilibrada entre o lirismo e a preocupação constante pela organização e estruturação da composição.<sup>18</sup>

Em uma entrevista, Fayga foi questionada sobre o surgimento da abstração no Brasil.<sup>19</sup> Para ela, a arte abstrata surgiu como um processo de transição obtido em anos de pesquisa:

Eu só poderia colocá-la de um ponto de vista pessoal. Foi um processo de vários anos. A minha primeira exposição de gravura abstrata foi em 1954 no MEC. Na época só se expunha em lojas de móveis ou saguão de hotel ou no salão do MEC. Dois ou três painéis formavam um cantinho para a exposição. Evidentemente era uma exposição pequena, trabalhos pequenos (20x30 cm). O público era típico: poucas pessoas, alguns artistas. Goeldi compareceu, perguntou-me: 'Mas para onde você vai com esses trabalhos?' Respondi que não sabia e ele retrucou: 'Mas isso é impossível! Ao menos tem que saber para onde vai!'. Era muito característica a sua pergunta, pois tinha se fixado cedo na sua vida. Não era o meu caso. O processo do meu trabalho em direção a abstração começou logo depois da guerra. Nos anos 1950 fui do cubismo para a não figuração. Não me interessa fazer obra cubista e sim pensar o problema da arte cubista.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> TÁVORA, 1990, p. 77.

<sup>17</sup> A arte abstrata nasce praticamente com o século XX. Primeiro na pintura, depois na escultura, surgem formas que já não contêm a imagem do mundo exterior. O artista já não nomeia, exprime. Cabe ao espectador reagir e apreender a significação do que é expresso. A primeira obra a lançar-se deliberadamente nessa via é uma aquarela de Kandinsky. A sua data, 1910, marca historicamente os primeiros passos da arte abstrata. Ver mais detalhes em (VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata**. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p.9)

<sup>18</sup> COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo informal e geométrico**. Rio de Janeiro: FUNART, 1987, p.171.

<sup>19</sup> O surgimento dos primeiros núcleos de artistas abstratos ocorreu no Rio e em São Paulo entre 1948 e 1949 e provocou reações contrárias de vários setores da produção artística brasileira. A abstração no Brasil não surge de forma homogênea e ocorrem divergências entre o concretismo paulista, originado no grupo Ruptura, e o núcleo do concretismo carioca, o grupo Frente. Os dois grupos causam uma fratura histórica entre Construtivismo e Informalismo, cuja gênese encontra-se por um lado em Malevitch e Mondrian, e, por outro em Kandinsky. Waldemar Cordeiro deixa claro que era necessário marcar que o grupo Ruptura estava inserido em questões ligadas a arte geométrica. Em 1957, Ferreira Gullar, dirá que o Informalismo é uma reação não à arte concreta, mas à arte figurativa. Ver mais detalhes em (COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo informal e geométrico**. Rio de Janeiro: FUNART, 1987, p.11-23).

<sup>20</sup> COCCHIARALE, 1987, p.171.

Suas imagens eram fruto de um intenso processo de pesquisa e meditação. Assim, a artista desistiu de dar títulos aos seus trabalhos, pois eles eram incapazes de exprimir o seu real significado. Desde então, suas obras receberam um número de referência composto pelo ano e a sequência das gravuras naquele ano.<sup>21</sup>

Por exemplo, a segunda gravura, realizada em 1955, receberia a notação 5502 (Figura 7). Nas obras enviadas à *III Bienal de São Paulo*, das quais faz parte a gravura 5502, é possível observar a pesquisa realizada para a aquisição de uma resolução plástica única,

A artista adotou a posição horizontal na composição, o espaço é dividido em duas grandes áreas que se interpenetram descrevendo uma linha em conformidade com a direção espacial do suporte, aparecem transições ou contrastes de cor e o branco do papel-suporte também participa da composição.<sup>22</sup>

O preto possui importância no jogo de avanços e recuos, ele suaviza e distribui as vibrações do laranja e do branco, remete à profundidade. Fayga criou incursões nas quais escorregam talhos de várias espessuras que refletem a luz como rastro de seus deslocamentos. Há uma movimentação intensa das linhas, um grande sulco ondulado atravessa de um lado a outro a composição que conecta os grafismos explosivos que surgem pela obra.

No decorrer da década de 1950, Fayga criou obras com características peculiares, que viriam a ser uma espécie de marca registrada da artista como, por exemplo, a existência das transparências. Ostrower deixa o branco do papel envolver as formas, existem alguns pontos vazios, interrupções das linhas, o que proporciona um grande dinamismo à composição. Apesar de concentradas em uma área de grande densidade do retângulo, as formas foram trabalhadas delicadamente em suas superfícies. Seguem de margem a margem e geram um movimento de ir e vir, da esquerda para a direita.

---

<sup>21</sup> TÁVORA, 1990, p. 143.

<sup>22</sup> TÁVORA, 1990, p. 144.





**Figura 7:** Fayga Ostrower, 5502, Água-tinta e ponta-seca sobre papel, 29 x 46 cm, 1955. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Na década de 1960, a artista apresenta uma grande expansão no tratamento das cores, os espaços nascem coloridos. Fayga acreditava que com poucas cores básicas era possível criar relações distintas e formular ordenações colorísticas que correspondiam a expressivas e naturais estruturações espaciais. O valor exato de cada cor depende de seu *contexto colorístico*, por isso não é possível falar de cores isoladas.<sup>23</sup> Ao entrar em combinação com outros meios, tonalidades ou mesmo o fundo branco do papel, as cores recebem uma função espacial e são redefinidas a cada nova relação.

Contudo, a obra considerada como um dos pontos máximos da trajetória artística de Fayga Ostrower na década de 1960 é o *Políptico do Itamaraty* (Figura 8).<sup>24</sup> Quando terminaram as obras do Palácio dos Arcos em Brasília, destinado a abrigar o Ministério das Relações Exteriores, o Itamaraty, o embaixador Wladimir Murtinho procurou por Fayga interessado em comprar um conjunto de seis

<sup>23</sup> OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 3. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 1986, p. 236.

<sup>24</sup> O *Políptico do Itamaraty* é constituído de sete xilogravuras em cores de 80 cm de altura por 35 cm de largura, comportando uma área de 80 cm de altura por 2,45m de largura, de gravuras impressas em papel de arroz. Foram produzidas 39 matrizes de madeira para diversas cores e executadas 1200 impressões individuais, excluindo provas de trabalho. O trabalho foi executado em aproximadamente nove meses e meio, sete meses para determinar a composição e dois meses e meio para impressão da tiragem final. Ver mais detalhes em (TÁVORA, Maria Luisa Luz. **O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower**. Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes/UFRJ: Rio de Janeiro, 1990, p. 209-219)

gravuras para compor as paredes de uma sala de recepção exclusiva para artistas.<sup>25</sup>

Ela preferiu não vender, pois achava que gravuras de tamanhos diferentes e soluções diferentes em uma mesma parede criariam uma atmosfera parecida com a de uma galeria. A artista propôs um trabalho mais adequado, que demoraria três ou quatro meses para ser realizado. Seria uma série de gravuras individuais, independentes, porém interligadas por cores e ritmos que, em conjunto, poderiam funcionar como uma espécie de políptico.



**Figura 8:** Fayga Ostrower, *Políptico do Itamaraty*, 7 Xilogravuras em cores sobre papel arroz, 80 x 35 cm, 1968. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Surpreso com a grande quantidade de gravuras que seriam descartadas, Wladimir Murtinho sugeriu organizar uma exposição e apresentar todo aquele material, além do painel pronto. Essa exposição aconteceu nos meses de junho e julho de 1968, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e foi considerada a melhor do ano. Por ela, Fayga foi contemplada com o *Golfinho de Ouro* pela cidade do Rio de Janeiro. Por ocasião do 25º aniversário da ONU, em 1970, cada país apresentou àquela instituição uma obra como presente e o governo brasileiro escolheu o *Políptico do Itamaraty*.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> LEMMI, Maria Helena V. **Fayga Ostrower: Obra e Pensamento**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Arte/USP: São Paulo, 1988, p. 227.

<sup>26</sup> LEMMI, 1988, p. 227.



Na década de 1970, a artista manteve sua produção plástica bastante ativa, e confirmou sua tendência para reflexões a respeito do fazer artístico. Publicou seu primeiro livro teórico, *Criatividades e Processo de Criação*, por volta de 1977. Na década seguinte, permaneceu com uma forte atuação docente e teórica, e publicou em 1983 mais um livro de teoria da arte, o *Universos da Arte*.<sup>27</sup>

A artista prosseguiu com as publicações nas décadas de 1990 e 2000 e, aos 70 anos de idade, começou a publicar uma nova série de obras ligadas à teoria da arte, como *Goya: Os caprichos* (1995); *Goya: artista revolucionário e humanista* (1997); e *A Sensibilidade do Intelecto* (1998). Além disso, na década de 1990 a artista deu mais ênfase à produção de obras plásticas que utilizam a técnica da aquarela, recorte histórico escolhido para esse trabalho. Em 13 de setembro de 2001, Fayga Ostrower faleceu no Rio de Janeiro, e deixou uma série de compromissos. Suas cinzas foram depositadas no anfiteatro de Epidauros, na Grécia.<sup>28</sup>

Os trabalhos de Fayga nasceram da beleza e sensibilidade de seu intelecto artístico. Todavia, a mesma não se encontrava alheia às tendências artísticas de seu tempo. Mostrou-se apreciadora e estudiosa da arte e possuía ideias próprias sobre o fazer artístico. Que, para ela, não abrangia apenas o caráter emocional, mas também a capacidade do espectador de discernir símbolos e significados que fluiriam do interior das suas emoções mais profundas.

#### 1.4 - A PRESENÇA DAS AQUARELAS

A aquarela é uma técnica de pintura na qual os pigmentos se encontram suspensos ou dissolvidos em água. É uma técnica muito antiga, cujo surgimento se supõe relacionado à invenção do papel e dos pincéis de pelo de coelho na China, há mais de 2000 anos.<sup>29</sup> Os suportes utilizados na aquarela são variados; o mais comum é o papel com elevada gramatura. Fayga fez uso de materiais e

---

<sup>27</sup> SAMPAIO, 2001, p. 153-155.

<sup>28</sup> GEIGER, 2008, p. 78.

<sup>29</sup> OLIVEIRA, Gilberto Habib (org.). **Aquarela: a cor da memória**. São Paulo: CLA Cultura Ltda., 2012, p. 19.

técnicas diferenciados e sempre os articulou muito bem. Entre os recursos utilizados desde o início de sua carreira encontra-se a técnica da aquarela.

Na técnica da aquarela o acaso também determina certas orientações, pois a tinta fluida faz com que não haja domínio pleno das possíveis irregularidades surgidas no ato criador. As pinceladas de aquarela aplicadas sobre papel formam uma fina camada de tinta que, se não for alterada, apresentará alguns contornos quando seca. Ao se aplicar pinceladas curtas e soltas sobre as previamente secas, pode-se obter uma rede de linhas fluidas e quebradas que, em alguns casos, contribuem para definir as formas.

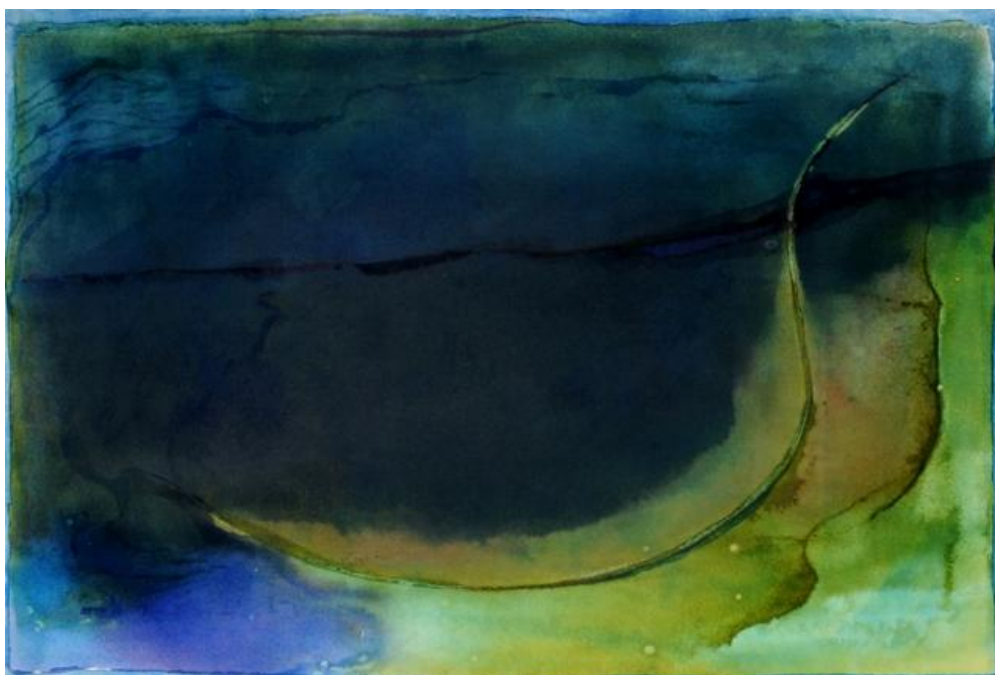


**Figura 9:** Fayga Ostrower, Sem Título, Aquarela sobre papel, 38,1 x 27,9 cm, 1946.  
Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Fayga encontrou nas aquarelas uma aventura constante, pois é uma técnica que exige uma rapidez extraordinária e, por meio dessa velocidade, aparece um

grande leque de possibilidades plásticas. Existe uma tensão entre o gesto da mão e a secagem da tinta no papel. Isso permite que um simples gesto seja carregado com uma carga emocional fundamentada em sua intuição.<sup>30</sup> A artista procurava entender a técnica como uma linguagem artística. As camadas de tinta se intercalam entre cores transparentes e opacas e criam um jogo ritmado pelas escalas tonais. Em *Composição Abstrata* (Figura 10), aquarela produzida ainda na década de 1940, a artista conseguiu obter ritmo em variações das escalas cromáticas com uma grande alteração de tons azuis e verdes:

Tudo nessa técnica é ritmo, gesto fluido da mão a desenhar e pincelar, traços e manchas que flutuam quase imperceptivelmente entre valores claros aos mais escuros. Traz-me a mente a imagem de espaços luminosos cantantes. As transparências me fascinam. É difícil, porém, encontrar palavras para aquilo que intimamente se sente como beleza maior.<sup>31</sup>



**Figura 10:** Fayga Ostrower, *Composição Abstrata*, Aquarela sobre papel arches, 47,8 x 69,7 cm, 1947. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

<sup>30</sup> SAMPAIO, Lília. "A Beleza da Aquarela". In: LUSTOSA, Heloisa Aleixo; COUTINHO, Wilson; SAMPAIO, Lília. **A Música da aquarela**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1999, p. 11-12.

<sup>31</sup> OSTROWER, Fayga. **Algumas considerações sobre técnica e forma expressiva**. Rio de Janeiro: Catálogo da Exposição n° 251, Galeria Bonino, 1980.

Ao optar por uma técnica ou ao decidir trabalhar com certo material, sempre se inicia a procura de uma linguagem. O pensamento imaginativo do artista começa a especular e propõe as viabilidades materiais para configurar formas expressivas. Os termos da linguagem visual se ampliam e proporcionam aspectos específicos que podem evidenciar um novo sentido para essa matéria.<sup>32</sup>

A técnica pode ser comparada a um instrumento musical. Assim como o compositor imaginaria uma obra, tendo em mente a gama e sonoridade de certos instrumentos, piano, violino, grande orquestra, o artista plástico também se decide por determinada técnica de pintura, desenho ou gravura a partir de certos efeitos visuais ele conhece e avalia: tessituras, formas, cores, massas. Na escolha da técnica, sem dúvida hão de influir circunstâncias concretas – uma encomenda que o artista poderá ter recebido, um convite, uma exposição, ou um mero acaso que lhe despertou o interesse. Mas, no fundo, a seleção da técnica corresponderá a uma seletividade interior da pessoa. De outro modo não seria significativo o interesse. Assim, a real opção talvez nem se dê em termos conscientes, obedecendo, antes, a uma predeterminação interiorizada que encontra no momento oportuno uma espécie de pretexto para se manifestar.<sup>33</sup>

Na busca pela metodologia que melhor atenda aos seus anseios, cada artista cria uma relação mais próxima com as técnicas que ele julga ser interessante para seus trabalhos. Motivada por necessidades expressivas, Fayga Ostrower começou uma pesquisa sobre os problemas formais suscitados pelas aquarelas, entre eles o tratamento dado ao espaço pictórico, em que as formas se organizam e sugerem uma abertura e ampliação.<sup>34</sup>

Em contrapartida à cor impressa, na qual as transparências são muito difíceis de serem obtidas de forma plena, a aquarela possui como uma de suas maiores características a fluidez das cores translúcidas:

A artista lança mão deste meio para procurar a fluidez do processo de coloração e as transparências luminosas da matéria. A aquarela é tecnicamente difícil porque a aguada define-se rapidamente. Entre o gesto e a secagem exige-se o domínio do processo técnico sendo impossível consertar o que ficou registrado e a intuição é indispensável ao ato de criação.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> OSTROWER, 1980.

<sup>33</sup> OSTROWER, 1980.

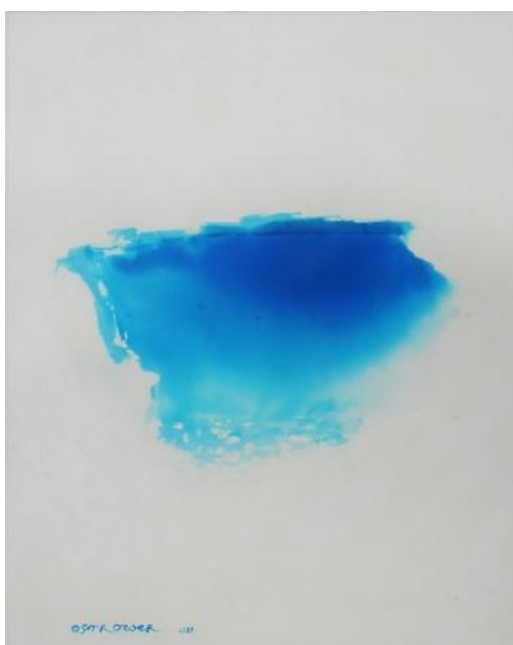
<sup>34</sup> COCCHIARALE, Fernando. **Aquarelas de Fayga Ostrower: poesia e expressão**. Rio de Janeiro: Catálogo da Exposição n°295, Galeria Bonino, 1983.

<sup>35</sup> COCCHIARALE, 1983.

As aquarelas foram vitais para fase inicial da abstração.<sup>36</sup> E têm o elemento visual cor como uma espécie de *coluna vertebral*<sup>37</sup>, que proporciona a sustentação da obra em uma profusão de cores contrastantes, além de movimentos sinuosos e insinuantes, vazios instigantes e traços diagonais. Com uma grande preocupação ligada às questões de estruturação espacial, Fayga ordenava o espaço em contrastes obtidos pela sobreposição da tinta diluída:

Para uma artista atenta a construção espacial estruturada, os efeitos colorísticos diluídos da aquarela não são suficientes para organizar o conjunto da composição. Por isso, as transparências estão contrapostas nas áreas onde a cor é aplicada mais densamente, delimitando formas e ordenando o espaço por contrastes visuais.<sup>38</sup>

A aquarela é a música das artes visuais. Constituída fisicamente por um mínimo de elementos, possui um efeito que vai além do material. A expressão adquirida nessa técnica tem uma enorme densidade lírica e poética. Por mais rápido que seja o manuseio do artista, os traços nascem impregnados com sua sensibilidade e intelecto, e compõem uma música apreciada pelo olhar.



**Figura 11:** Fayga Ostrower, *Composição Abstrata*, Aquarela sobre papel arches, 75,8 x 56,7 cm, 1988. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

<sup>36</sup> GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 106.

<sup>37</sup> IVO, Gonçalo; CRUZ, José Maria Dias; LYRA, Edgar. **Gonçalo Ivo Aquarelas Watercolours Aquareles**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

<sup>38</sup> COCCHIARALE, 1983.

## 1.5 – A MÚSICA DA AQUARELA

A arte é um campo amplo que abrange grande parte das formas de representações plásticas e pode envolver outras categorias que possuem uma grande carga dramática, entre elas a música. A música clássica serviu como fonte de inspiração para a última exposição produzida com Fayga Ostrower ainda em vida.

A exposição *A Música da Aquarela* aconteceu no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro de 9 de novembro de 1999 até 9 de janeiro do ano 2000. Percorreu várias cidades brasileiras e depois ganhou força internacional. Foi apresentada no exterior em cidades como Paris, Berlim, Londres, Roma e Lisboa. *A Música da Aquarela* foi constituída por uma série de 31 (trinta e uma) aquarelas (que incluem dípticos e trípticos) produzidas no decorrer da década de 1990, grande parte delas em 1999. Para Fayga, esses trabalhos nasceram, em parte, da beleza temporal da música, que ela transporta para a superfície e a espacialidade.

A artista orquestrou no papel uma transferência de ritmos, movimentos, fluidez que oportuniza uma interação entre a lógica de criar com autonomia por meio de uma poética totalmente introspectiva. Traz uma interação entre o material e o acaso criado pelos gestos.<sup>39</sup> Essas aquarelas se configuram como uma renovação de uma artista que se encontrava em sua fase madura, pois remetem a uma redescoberta de sua subjetividade criadora e de seus objetivos poéticos e estéticos. Ostrower fez um mergulho em sua memória visual materializada por meio de aquarelas abstratas que configuram nesses trabalhos sua sensibilidade em relação às manifestações da natureza. Os temas dos trabalhos, em sua grande maioria, se referem ao movimento das ondas no mar, noites e amanheceres silenciosos, sombras melancólicas e as vibrações das flores no verão.

---

<sup>39</sup> LUSTOSA, Heloisa Aleixo; COUTINHO, Wilson; SAMPAIO, Lilia. **A Música da aquarela**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1999, p. 10.

Em *A Música da Aquarela*, Fayga colocou títulos, como *Oceano*, *Sombras*, *Montanhas*, *Flutuando*, *Tempestade*, que anunciavam a luminosidade das cores e sugerem elementos que evocam a natureza. As vibrações internas de cada cor criam harmonia, avanços, recuos e intervalos. Ela articulou as obras como se estivesse a escrever uma partitura de música. Em entrevista concedida à Fátima Sá, publicada no Jornal *Veja Rio*, Fayga comentou sobre voltar a colocar tema em sua exposição e salientou que os trabalhos são baseados na transparência do papel e na musicalidade das cores:

Não costumo dar nome às minhas exposições. Dessa vez, me pediram e eu escolhi este porque a cor tem uma vibração interna que permitem certos ritmos, como uma pulsação, o que é a essência da música. É verdade que sempre ouve certa musicalidade em meus trabalhos, mas acho que a aquarela propicia mais isso. Na aquarela o processo é direto: a tinta no papel e se você erra não pode corrigir.<sup>40</sup>

A pesquisa que culmina nessa série de aquarelas, cujos elementos visuais criam um jogo de equilíbrio, direciona o espectador a fazer uma relação entre as obras totalmente abstratas e elementos oriundos da natureza. O contraste entre transparências e cores concentradas é imprescindível para o ritmo das obras,

O confronto entre as transparências e as cores densas, indispensáveis para o ritmo das obras resulta quando as cores mais compactas são atraídas para a base do suporte em 'paisagens' que lembram as da pintura oriental, cuja desenho a pincel com tintas mais ou menos diluídas combinado a aguadas coloridas é muito semelhante à da aquarela.<sup>41</sup>

No entanto, a sugestão naturalista fica em segundo plano face à apreciação das aquarelas. O fio condutor é a consciência espacial incorporada a uma refinada intuição artística e à necessidade de absorver na expressão a técnica utilizada. Em uma exposição comemorativa apresentada na galeria Bonino, em 1985, Lívio Abramo (1903-1992) faz um comentário a respeito da emoção criadora que permeia as aquarelas da artista:

Estar sobre um rochedo à beira-mar olhando as ondas avançarem e arrebentarem de encontrar as pedras com toda a sua força tremenda, levantando nuvens de espuma e águas-vivas, agressivas como querendo

<sup>40</sup> Entrevista concedida a Sá, Fátima. **Veja Rio**. Rio de Janeiro, 1999.

<sup>41</sup> COCCHIARALE, 1983.

agarrar-se e arrastar-se para a desmesurada grandeza do oceano enquanto as brancas cortinas de espuma, a infinitude das águas, dos ventos, do ar, de todo esse turbilhão de forças nos subjagam, enche nossa alma de grandeza do infinito e nos elevam as alturas sublimes creio que somente assim estaremos comungando com a emoção criadora da artista, que nos dá um soberbo exemplo de como a força criadora da arte pode recriar e mesmo superar os milagres da natureza.<sup>42</sup>

Com um olhar voltado para os mistérios e sons da natureza, Fayga utilizou toda a sua sensibilidade e energia em seus temas para remeter o expectador a um mundo de águas, ventos e movimentos criados mediante uma entrega totalmente lírica, que envolve a atmosfera dramática por intermédio dos gestos artísticos.

Não é que Fayga represente o mistério da natureza. Ela sente, se transforma como o mar em mil aspectos ilimitados, cambiantes e maravilhosos, numa entrega total à emoção transfiguradora da arte. Natureza e sensibilidade criadora pulsam nestes pequenos e tão grandes espaços de papel.<sup>43</sup>

Fayga desenvolveu uma linguagem artística elaborada em sua mente e depois a transportou para os meios gráficos por meio de suas ações artísticas. Ela articulou muito bem linhas, cores, formas e efeitos que nunca são idênticos aos imaginados, mas que, ao ganhar forma física, se transformam em outra realidade com a ajuda da intuição. O trabalho artístico não é uma fórmula, tampouco um esquema preconcebido.<sup>44</sup> O acaso e os imprevistos se manifestam com força. E nas aquarelas são reconhecidos e incorporados as suas experiências.

A cor é um fenômeno deslumbrante. Sua presença no mundo visível exerce uma incontestável atração sobre nós, e desperta sensações, interesses. Considerado uma ferramenta poderosa, esse elemento visual é capaz de transmitir ideias, atmosferas e emoções. Como forma de comunicação, capta a atenção do público e oferece inúmeras possibilidades de ser trabalhado no processo criativo.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> ABRAMO, Lívio. **Fayga Ostrower**. Rio de Janeiro: Catálogo da Exposição n° 320. Galeria Bonino, 1985.

<sup>43</sup> ABRAMO, 1985.

<sup>44</sup> OSTROWER, 1980.

<sup>45</sup> BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo: um estudo sobre a Bauhaus e a Teoria de Goethe**. São Paulo: Senac São Paulo, 2011, p. 15.





**Figura 12:** Fayga Ostrower, *A grande Onda*, Aquarela sobre papel arches, 56,5 x 75,7 cm, 1999. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Na exposição em questão, a artista tomou como base criadora em suas obras três cores básicas: o azul, o magenta e o amarelo. Ela empregou a cor com a formulação de diferentes estruturações colorísticas, que são uma contradição entre estímulo e repouso, escuridão e luminosidade, e passam uma sensação de profundidade e inquietante e infinita fluidez.

As cores, em combinação com outros meios (tonalidades ou mesmo o fundo branco do papel), recebem uma função espacial e são redefinidas a cada nova relação. Portanto, não é necessário decorar o nome de diversas novas cores, pois as mesmas podem definir o espaço de forma diferente, tudo depende da relação colorística.<sup>46</sup> Com a aquarela, a artista sobrepôs a superfície bidimensional branca e chapada ao inserir transparentes campos de cor, para assim converter os grandes espaços uniformes e monótonos.

Assim, por exemplo, o ouro surge como cor, variando de trabalho para trabalho, dependendo de sua interação com as demais cores. Nesse

<sup>46</sup> OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus Ltda., 1986, p. 236.

acontecer, a sutil variabilidade de comportamento da cor se evidencia como permanente desafio ao artista.<sup>47</sup>

Há uma incorporação de conquistas obtidas por meio de recursos expressivos extraídos da espontaneidade dos gestos. Como artista, consciente das dificuldades encontradas na manipulação de cada material, Fayga contrabalanceou meticulosidade e precisão em exercícios soltos e livres, e estabeleceu metas expressivas para a matriz exata de cor. A respeito das dificuldades encontradas na manipulação dos materiais de trabalho, Fayga declarou:

A aquarela é uma técnica muito difícil, difícilíssima. É simples, mas quando a técnica é aparentemente tão simples como a aquarela e o desenho, em que basta segurar o lápis, a coisa fica mais difícil, por que é uma expressão muito espontânea, mas que tem de ser controlada ao mesmo tempo. A expressão artística não é apenas uma catarse, uma mera descarga, é também uma estruturação de tudo o que você é, de tudo que você sabe, e, na hora de fazê-la você tem que ser espontâneo e controlado ao mesmo tempo. O que me fascina nas aquarelas são as transparências, é a água que se diluí que corre que produz uma fluidez que é das coisas mais lindas que pude imaginar.<sup>48</sup>

As artes plásticas representaram um mundo de experiências e reflexões em que a artista teve a oportunidade de materializar o imaterial sempre com movimento e desdobramento de suas abstrações em sugestivas formas encontradas na Natureza. A arte é uma oportunidade de crescimento intelectual e uma forma de reestruturar as maneiras de pensar, de sentir e viver.

## 1.6 – A MÚSICA EM FAYGA OSTROWER

A música sempre esteve presente na vida de Fayga, que era amante da música clássica. Ainda com os filhos pequenos, comprou um piano que ficava na sala contígua a seu ateliê, em seu apartamento, no Rio de Janeiro. Era projeto dela que seus filhos aprendessem música. Eles não se interessaram, mas ela não se desfez do piano, pois reconheceu que, no fundo, ela é quem queria estudar e se

---

<sup>47</sup> WASHINGTON, José Neisten. **Serigrafias e aquarelas**. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, Catálogo da Exposição n° 175, 1974.

<sup>48</sup> Entrevista concedida a FARJADO, Elias. **Jornal do país**. Rio de Janeiro. Semana de 18 a 24 de Julho de 1985.

relacionar mais com a música. A artista acreditava na existência de algo mágico na produção do som.

Assim como a composição plástica, a música erudita tem uma elaboração processual que toma corpo e se transforma conforme a manipulação do músico em seu instrumento. Na composição musical há elementos essenciais de ordem técnica que muitas vezes não são percebidos. Nesse sentido, se assemelha à arte e a seus elementos visuais.

O que se deve assimilar em trabalhos artísticos ou sons musicais são as *formas significantes*<sup>49</sup>, isto é, o que surge da junção de formas e conteúdos expressivos, técnica e intuição. A maior dificuldade para a apreciação musical é a percepção profunda das notas musicais, ou seja, o reconhecimento dos sentimentos, reações e impressões para, a seguir, destrinchar os recursos musicais em todas suas características estilísticas.

Ao ouvirmos a música, nossa atenção extrai espontaneamente certos padrões estruturais, onde se ordenam emoções e pensamentos que afloram neste momento (ou fragmentos emocionais que não chegam a se tornar inteiramente conscientes).<sup>50</sup>

Há elementos na música geradores de conflitos e resoluções, fluências, imobilidades ou mesmo os silêncios que compõem e entremeiam as notas musicais. Tudo isso constitui experiências auditivas básicas. Nas composições musicais não se ouve apenas tons isolados, mas se identificam os intervalos entre os tons, bem como sua colocação e seu espaçamento.<sup>51</sup> É difícil identificar a distância entre uma nota musical e outra, ou seja, os intervalos musicais, mas é possível perceber os elementos presentes na música capazes de gerar efeitos, rítmicos e harmônicos, desencadeadores de emoções que funcionam como respostas ao ouvinte e ao apreciador de arte, que são bastante recorrentes.

Na sucessão de sons em passagens menores ou maiores, somos levados a notar certas regularidades que ocorrem, repetições,

---

<sup>49</sup> LANGER, Susanne K. **Da Significação na música**. In: LANGER, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva S. A, 1989, p. 206.

<sup>50</sup> OSTROWER, 1990, p. 37.

<sup>51</sup> ALBERS, Josef. **A Interação da Cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 9.

semelhanças, variações em torno de uma matriz (cuja existência intuimos sem ela precisar estar presente) e também notamos pausas, cortes ou diversos andamentos que modulam o fluir das sequências.<sup>52</sup>

A música erudita conduz o indivíduo ao equilíbrio e à tranquilidade. Composições musicais evocam lembranças repletas de imagens e cores. A harmonia e a harmonização são uma preocupação da música. Parece inevitável traçar um paralelismo entre combinações de notas e combinações de cores.<sup>53</sup>

Apreamos assim os ritmos da música e a variada tessitura de sons, seu peso e colorido, seu entrosamento harmônico e tonal, seus intervalos, certas dominâncias e subordinações, sempre umas referidas às outras. Apreendemos os temas musicais e seu desenvolvimento, um início, um meio, um fim.<sup>54</sup>

Uma obra de arte é uma forma significativa de representação dos sentimentos, mas não é só isso, ela pode ter outras representações. A música faz uma aproximação com a emotividade, pois a linguagem verbal é insuficiente para falar do intelecto e da imensa riqueza e estados emocionais.

Nesse sentido, a arte e a música se aproximam. Em geral, as artes se influenciam mutuamente. Nesse caso, a abstração lírica é a expressão de um momento captado pelo artista e exteriorizado em sua máxima expressividade para abarcar aspectos de sua vida sentimental. Em alguns casos, há a dificuldade de ser preciso quando se deseja comunicar. Mas é notável que, mesmo quando não se encontram as palavras, é possível que uma obra de arte ou um arranjo musical expresse com clareza o estado interior do indivíduo mais do que qualquer palavra. A obra de arte, por sua complexidade e por sua dificuldade de tradução em termos verbais sem distorções, é mais adequada para expressar determinadas emoções do que a própria linguagem verbal.

A arte é atemporal. Contrapõe-se à concepção científica de que o tempo é uma sucessão linear e objetiva de momentos unidimensionais e mensuráveis pelo relógio. Para Fayga, a música faz uma *projeção subjetiva sobre o tempo*. Nesse

---

<sup>52</sup> OSTROWER, 1990, p. 38.

<sup>53</sup> ALBERS, 2009, p. 51.

<sup>54</sup> OSTROWER, 1990, p. 38.

sentido, é a mais abstrata das artes, pois no fluir do tempo o referencial se modifica em função das camadas mais espessas da memória.

Através dos momentos que se seguem, os sucessivos relacionamentos formais tornam-se mais e mais complexos, pois cada instante o presente é interligado a um passado imediato e este à lembrança de passados mais remotos, enquanto que por vez o futuro se torna um presente e passado. Neste fluir, o próprio referencial se modifica em função de camadas sempre mais espessas que se criam em nossa memória, de referências e contra-referências superpostas que qualificam o acontecer.<sup>55</sup>

A composição musical representa seus elementos em harmonia concebidos em repetidas execuções de voz e instrumentos musicais. Isso significa um processo pelo qual a obra se origina. As notas musicais se situam e se ordenam no tempo, somente se nota sua sobreposição em uma composição dentro de uma determinada sequência.<sup>56</sup> O processo de composição segue algumas etapas, entre elas, o arranjo musical, que é a divisão da música em partes a serem executadas por cada um dos instrumentos e vozes. Também limita o número de elementos, ao passo que, na pintura, o artista pode utilizar a cor representada como um instrumento libertário,

Na música, o número de tons usados é consideravelmente menor do que o número de níveis de altura que o ouvido humano pode distinguir. Daí a afirmação familiar de que o meio musical se limita a um número de elementos padronizados, enquanto o pintor se move com liberdade através de todo o contínuo das cores.<sup>57</sup>

As formas de expressão artística ampliam os meios expressivos e aos poucos se torna comunicável. Mesmo que não se possa encontrar um equivalente verbal para certas experiências, com a arte é possível compartilhá-las. Em relação aos estados interiores, as formas significativas das emoções não tratam apenas da expressão dos sentimentos que podem ser nomeados como, por exemplo, raiva, medo, tristeza, amor, mas também da inteligência das respostas a qualquer forma de arte que chegue até nós.

---

<sup>55</sup> OSTROWER, 1990, p. 38.

<sup>56</sup> ALBERS, 2009, p. 52.

<sup>57</sup> ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da Visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2013, p.340.

Por serem as formas do sentimento humano mais congruente com as formas musicais do que com as formas da linguagem, a música pode revelar a natureza dos sentimentos com um pormenor e uma verdade de que a linguagem não consegue aproximar-se. Nota-se, todavia, que resposta a um certo tipo de música provoca em nossos corações: ficamos atentos, ela é encantadora; ela não visa a despertar tristeza ou alegria, piedade ou ira, no entanto, somos tocados por ela. Somos tocados tão imperceptível e gentilmente que nem sabemos que somos afetados, ou antes, que não podemos dar nome ao afeto.<sup>58</sup>

Em suas aquarelas, Fayga configurava suas relações interiores ao representar seus sentimentos mais profundos. Nesse sentido, se aproximava da música não apenas por se tratar da expressão dos sentimentos, mas por agregar aspectos vivenciados. Tudo aquilo que é transformado em forma pela artista não é um sentimento em si, mas é um encontro entre a subjetividade cognitiva e intuitiva unidos aos eventos do mundo exterior. A produção artística expressa uma resposta a eventos exteriores que lhe causam reações internas.

A vida emotiva se transcorre no tempo e está em constante transformação. Não se deve ficar fixo em um sentimento porque o ser humano encontra-se em constantes transformações. Nessa perspectiva, a obra de arte é uma sequência de alterações. E a experiência humana com o trabalho artístico é a experiência do tempo que se modifica. O que pode ser não só uma aproximação com o mundo interior, mas uma resposta em relação a tudo àquilo que se modifica com o tempo. Às vezes, a obra é feita para expressar algumas transformações físicas vividas pelo sujeito, não é apenas algo sentimental.

Apreciar uma obra de arte é apropriar-se de sua presença. Visualiza-se e se reconhece a presença real daquilo que se encontra à frente. À medida que se é capaz de fazer isso, todos os conhecimentos técnicos são acionados para facilitar o processo de percepção visual, que amplia e cria significações para as formas. No capítulo seguinte, serão abordadas questões referentes à percepção visual, ao ser humano criador e ao processo de criação artística que permeiam a intuição e a incorporação dos acasos.

---

<sup>58</sup> LANGER, 1989, p. 233.

## 2.0 – CRIATIVIDADE: UM POTENCIAL HUMANO

### 2.1 – A PERCEPÇÃO VISUAL

A percepção visual pode ser entendida como um produto final da visão baseado na habilidade de detectar a luz e interpretar os resultados dos estímulos luminosos do ponto de vista estético, sensível e lógico. Na estética, a percepção visual é um conhecimento teórico e descritivo, relacionado à forma e suas expressões sensoriais.

O indivíduo se desabituou a ver e sentir o sensível. Nesse sentido, se comporta como câmeras de vídeo ou gravadores mecânicos daquilo que recebe pela visão e todos os outros sentidos. É como se não houvesse relação entre o recebido pelos sentidos e o pensamento abstrato, ou seja, a capacidade de lidar com ideias.

Os homens, em muitas situações, desperdiçam a própria capacidade de perceber significados nas imagens, nos sons e nas nossas relações mais básicas com ambiente. A percepção não é apenas a apreciação da arte ou um olhar do artista sobre sua obra. Mas é um olhar vivo, criativo e criador, uma forma de contato com a compreensão da realidade, assim como os sentidos, em geral, que também são criativos e iluminadores e estreitam a relação entre percepção e razão, intuição e pensamento, uma coisa se alimenta e depende da outra.<sup>59</sup>

A percepção é inteligente e constrói um mundo repleto de formas, cores, movimentos e direções. O que Fayga Ostrower teorizava eram os meios para desfazer o abismo entre os conceitos e as formas que podem ser percebidos por todos. A imagem se grava na retina e é formada no cérebro, que oferece mais do que cores e formas, oferece relações e tensões. Cada posição tem um campo de força ou vetores que atuam sobre a imagem, o que cria focos de atração. A relação entre os tons gera a inquietude e as tensões podem aumentar ou diminuir. Para equilibrar uma obra de arte, é preciso articular uma série de fatores:

---

<sup>59</sup> ARNHEIM, 2013, p. 4-32.

Para o físico, equilíbrio é o estado na qual as forças, agindo sobre um corpo, compensa-se mutuamente. Consegue-se o equilíbrio, na sua maneira mais simples, por meio de duas forças de igual resistência que puxam em direções opostas. A definição é aplicável para o equilíbrio visual. Deve-se lembrar que, tanto visual como fisicamente, o equilíbrio é o estado de distribuição no qual toda a ação chegou a uma pausa. Numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de “necessidade” de todas as partes.<sup>60</sup>

Em uma composição há lugares de maior repouso. Quaisquer que sejam as pontas, o centro, as diagonais, sempre há posições mais confortáveis para colocar as formas em equilíbrio. O jogo de equilíbrio funciona como um campo gravitacional com lugares em que as formas orbitam mais confortavelmente em relação à superfície pictórica e pequenos deslocamentos que causam tensões espaciais.

Certos elementos visuais são articulados para construir campos de força, mas nada substitui a percepção ou a capacidade intuitiva e o olhar, no instante de dizer que tal figura é equilibrada. Para Fayga, o equilíbrio não era uma ideia matemática, mas intuitiva ou, então, uma ideia compreendida com o olhar. É uma faculdade que pode ser desenvolvida.<sup>61</sup>

As aquarelas de Fayga comprovam a existência de tensões e movimentos em figuras estáticas. O que não está ligado diretamente a uma questão de simetria. As formas devem estar muito bem posicionadas para formar um todo harmônico.<sup>62</sup> As posições relativas das formas criam peso entre cores. A artista experimenta o espaço de maneira diferente. A mudança de posição proporciona mudança no peso. Os elementos, a partir de certo ponto, não podem ser medidos, mas devem ser intuídos e percebidos, compreendidos pela própria visão.

Todos os elementos visuais que fazem parte da percepção formam a inteligência do olhar, mas é claro que são também elementos técnicos de análise artística, pois o movimento do olhar já é uma operação analítica. Para este trabalho, será

---

<sup>60</sup> ARNHEIM, 2013, p. 11.

<sup>61</sup> OSTROWER, 1998, p. 199.

<sup>62</sup> ARNHEIM, 2013, p. 13.



dada ênfase à linguagem construída por meio do elemento cor. A arte é forma, mas não se reduz ao objeto representado, pois o tema e o significado de uma obra podem ser encontrados entre o jogo de forças ou no conjunto de elementos representados. As obras de Fayga passam a impressão de vida, de algo orgânico e necessário. O significado da obra vai muito além de sua representação no papel. As formas são minuciosamente articuladas para que o efeito de harmonia e equilíbrio não se perca. Nada pesa mais do que nada, nada é mais tenso do que nada.

## 2.2 – *GESTALT*: A PSICOLOGIA DA PERCEPÇÃO VISUAL

A *Gestalt*<sup>63</sup> surgiu como uma vertente da psicologia experimental. No final do século XIX, o filósofo austríaco Christian Von Ehrenfels (1859-1932) foi considerado o precursor dessa técnica de leitura visual. Por volta de 1910, iniciou-se mais efetivamente por meio de três principais nomes: Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Kohler (1887-1967) e Kurt Koffka (1889-1941).<sup>64</sup>

Estes estudiosos atuaram principalmente no campo da teoria da forma, com contribuições muito importantes aos estudos dos fenômenos da percepção visual. Após uma série de experimentos, surgiu uma teoria que consistia em explicar que “o que acontece com o cérebro não é idêntico ao que acontece na retina. A excitação cerebral não ocorre em pontos isolados, mas por extensão. A primeira sensação já é de formar, já é global e unificada”.<sup>65</sup>

O cérebro humano tende a organizar todas as imagens que são captadas com o sentido da visão. A psicologia da *Gestalt* fundamentou a teoria de um sistema de

---

<sup>63</sup> A palavra Gestalt é originada do alemão e significa forma. Após sistemáticas pesquisas apresenta-se uma teoria sobre o fenômeno da percepção visual, que também fica conhecida como teoria da forma ou teoria da boa forma, em que são defendidos postulados que procuram explicar o que se vê e por que se vê. Ver mais detalhes em (FILHO, João Gomes. **Gestalt do Objeto**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009, 17-19).

<sup>64</sup> OSTROWER, 1998, p, 69.

<sup>65</sup> FILHO, João Gomes. **Gestalt do Objeto**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009, p. 19.

leitura visual com base em sete postulados: semelhança, proximidade, continuidade, pregnância, fechamento, segregação, unificação.<sup>66</sup>

Fayga usou os fundamentos do sistema de leitura visual da *Gestalt* como base para seus estudos sobre o processo de criação e também como resposta para resolver problemas de percepção e conhecimentos significativos.<sup>67</sup> Em sua vertente teórica introduziu caminhos para sensibilizar o olhar e se amparou na *Gestalt* para criar diretrizes que auxiliassem a percepção no despertar da compreensão dos elementos que compõem o vocabulário visual.

No *postulado da semelhança* pode-se perceber que o cérebro tende a aproximar as formas de acordo com sua igualdade. “Em condições gerais, os estímulos mais semelhantes entre si, seja forma, cor, tamanho, peso, direção e localização, terão maior tendência a ser agrupadas, a construir unidades”.<sup>68</sup> Nos agrupamentos por proximidade, o cérebro humano entende como um único grupo as formas que estão mais próximas. É preciso compreender que os postulados da semelhança e proximidade por muitas vezes agem em comum e se reforçam mutuamente.<sup>69</sup>

Na lei de continuidade, as imagens passam a impressão visual de estarem completas sem quebras ou interrupções, mesmo dispostas em uma trajetória tracejada, ou seja, mesmo quando existe uma interrupção da forma, o cérebro humano a entende como uma imagem contínua. Esse postulado possibilita obter a impressão de movimento e sequência por meio de unidades formais como pontos, linhas, volumes, cores.<sup>70</sup>

O *princípio da pregnância* é a edificação básica e mais importante da percepção visual pela ótica da *Gestalt*. O cérebro tem a tendência de simplificar as estruturas

---

<sup>66</sup> FILHO, 2009, p. 30.

<sup>67</sup> No livro *Sensibilidades do Intelecto*, embora utilize uma terminologia própria, a artista se aprofunda na *Gestalt* nos capítulos IV, V e VI. Levanta questões a respeito da percepção, totalidades e partes, limites, formas fechadas-abertas, tensões espaciais e equilíbrio. Ver mais detalhes em (OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto**. Rio de Janeiro: Campus Ltda., 1998, p. 69-197).

<sup>68</sup> FILHO, 2009, p. 35.

<sup>69</sup> FILHO, 2009, p. 34.

<sup>70</sup> FILHO, 2009, p. 33.

que compõem as imagens com a finalidade de um melhor entendimento. Quanto maior o grau de pregnância, mais a imagem é elaborada por meio de estruturas mais simples, equilibradas, e homogêneas<sup>71</sup>, o que gera um mínimo de complicação visual para a organização dos elementos em um todo harmônico.

A *lei do fechamento* ou *princípio da clausura* diz que a boa forma se completa e se fecha em si mesma. Nesse princípio, existe a “sensação de fechamento visual pela continuidade em uma ordem estrutural definida”<sup>72</sup>, isto é, o cérebro tende a construir visualmente figuras fechadas, mesmo sem serem compostas por linhas contínuas. Nesse sentido se aproxima do *postulado da continuidade*.

A capacidade perceptiva de separar, identificar, evidenciar, notar ou destacar unidades em um todo compositivo ou em partes deste encontra-se no *princípio da segregação*, presente nas relações formais e dimensionais de posicionamento.<sup>73</sup> Nesse postulado existe uma harmonia muito grande entre os elementos da composição, porém eles pertencem a diferentes grupos e o cérebro humano só consegue identificá-los ao separá-los uns dos outros.

No *princípio da unificação*, uma imagem constituída por planos abstratos pode ser entendida pela mente humana, pois os espaços vazios são preenchidos entre as manchas instintivamente. “A unificação da forma consiste na igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo campo visual”.<sup>74</sup> O postulado da unificação dialoga com o princípio da semelhança e proximidade. Fayga identificou os fatores *gestálticos* envolvidos nas atividades artísticas e na expressão da arte.<sup>75</sup> A artista manteve uma procura constante de significados e ordenações para mostrar a sua própria verdade e criar uma dimensão baseada em si mesma como, exemplo, a obra *Floração* (Figura 13).

---

<sup>71</sup> FILHO, 2009, p. 36.

<sup>72</sup> FILHO, 2009, p. 32.

<sup>73</sup> FILHO, 2009, p. 30.

<sup>74</sup> FILHO, 2009, p. 31.

<sup>75</sup> JORGE, 2006, p. 7.



**Figura 13:** Fayga Ostrower, *Floração*, 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Em *Floração*, todos os componentes composicionais se encaixam em uma ordem que é justa, ou seja, tudo se justifica. Todos os detalhes se complementam, as formas, as cores, tudo se relaciona para um conjunto não só harmonioso, mas expressivo, em que todos os elementos têm sua função e o seu valor. Nessa obra, a artista entrou em conformidade com os postulados da *Gestalt* como: continuidade, semelhança, proximidade e pregnância. Os elementos são dispostos de forma proporcional, no qual a artista conseguiu produzir concordância entre as partes.

Os contrastes na obra *Floração* foram obtidos com as cores, ponto alto da composição. Lembra a primavera, período do ano em que as flores desabrocham e o dia se torna cada vez mais vibrante e colorido. Fayga fez avaliações com a linguagem artística e o conteúdo expressivo do que desejava proclamar, mas que já existem como uma extensão da vida cotidiana. Pois, na rotina cotidiana, há cores, luzes, formas que criam um conjunto expressivo, sempre sentido e avaliado intuitivamente.

A cada instante na vida o ser humano é capaz de criar contextos novos. O que evidencia que qualquer percepção também abrange um ato criador.<sup>76</sup> Na exposição *A Música da Aquarela*, a artista tomou como inspiração as ordenações da natureza e pretendeu se aprofundar nas possibilidades da técnica da aquarela ao conseguir estabelecer uma empatia com a matéria. A obra surgiu como uma resposta do seu ser intelectual, sensível e sensual.

Fayga acreditava que os elementos visuais são capazes de configurar e estruturar as imagens e contribuem para amplificar as maneiras de visualizar os trabalhos de arte e também as cenas da vida cotidiana. Com a sensibilização do olhar é possível criar uma nova visão de mundo, que conserva o gosto pela diversidade e considera como e por que aquela imagem pode ser útil.

### 2.3 – O POTENCIAL CRIADOR

“Assim como o próprio viver, criar é um processo existencial”.<sup>77</sup> Para Fayga, o homem é um ser intelectual e emotivo munido de uma inteligência construtora. Esta inteligência é o potencial criador, capacidade inerente a todas as pessoas, pois é uma necessidade vital. Os processos criativos não estão limitados apenas às artes plásticas, uma vez que estão presentes em todas as atividades dos homens. O caráter criativo surge dentro de um contexto cultural e toda pessoa se desenvolve em uma esfera social que formula valorizações públicas e culturais.

A inteligência criativa corresponde à individualidade de cada pessoa, a qual articula inquietações e anseios dentro de uma determinada cultura. Criar está diretamente ligado à concepção da construção de algo, independentemente do campo de atividade exercido pelo indivíduo. O ato criador atualiza o potencial construtivo e mostra a capacidade de relacionamento do homem com o mundo e com os desafios encontrados no cotidiano,

Criar é basicamente, formar. É poder dar uma formar a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse 'novo', de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos

---

<sup>76</sup> OSTROWER, 1998, p. 73.

<sup>77</sup> OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 1987, p.56.

relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato de criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar.<sup>78</sup>

A criação soma a capacidade de compreender e estabelecer relações dos eventos que ocorrem em nosso entorno aos acontecimentos interiores que se configuram na experiência do viver e dá um significado à vida.<sup>79</sup> Dessa maneira, demonstra-se o caráter intuitivo de toda criação, que consiste na manipulação hipóteses criativas levantadas espontaneamente.

Intuição e o intelecto interagem com a percepção e o pensamento. Por sua vez, a intuição é mais bem definida como uma propriedade particular da percepção, que pode ser compreendida como um simples registro de algumas sensações e emoções.<sup>80</sup> Por outro lado, ao se perceber tais registros, podem ser transformados em formas bastante requintadas de manifestações criativas, como, por exemplo, estudos científicos ou expressões artísticas.

A intuição é o reflexo de um consenso interno entre as ideias armazenadas e agregadas a considerações e desejos registrados na convivência diária. Alguns momentos da vida nada têm de excepcional ou de muito importante. Mas, quando rememorados retrospectivamente, se revelam significativos, e remetem a novas possibilidades.<sup>81</sup>

O homem é um ser formador. Ele é capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Nas perguntas que o homem faz ou nas soluções que encontra, ao agir, ao imaginar, ao sonhar, sempre o homem relaciona forma.<sup>82</sup>

No sentido de trabalhar criativamente, o ser humano é orientado pela intuição. E é por intermédio dela que o homem articula suas expectativas, medos e desejos. A motivação humana de criar está inserida na busca de significados.<sup>83</sup> Os processos

---

<sup>78</sup> OSTROWER, 1987, p. 9.

<sup>79</sup> OSTROWER, 1987, p.9.

<sup>80</sup> ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 14.

<sup>81</sup> OSTROWER, 1998, p.1.

<sup>82</sup> OSTROWER, 1987, p.9.

<sup>83</sup> OSTROWER, 1987, p. 9.

intuitivos são etapas que todos passam até chegar à finalização de algo. É possível conhecer algo inconscientemente sem de fato entender seu funcionamento, apenas com base na percepção que se tem de algo. Essa percepção inicial nasce da experiência sensorial de uma análise, mesmo que superficial das características que compõe determinado elemento.

A mente humana dispõe de dois processos cognitivos: a percepção intuitiva e a análise intelectual. As duas são igualmente valiosas e indispensáveis. Nenhuma é exclusiva para as atividades humanas específicas; ambas são comuns a todas. A intuição é privilegiada para a percepção da estrutura global das configurações. A análise intelectual se presta à abstração do caráter das entidades e eventos a partir de contexto específicos, e os define “como tais”. A intuição e o intelecto não operam separadamente, mas, em quase todos os casos, necessitam de cooperação mútua.<sup>84</sup>

Como faculdades da mente, os processos cognitivos auxiliam na aquisição de conhecimento em um conjunto de associações da memória com a imaginação. O homem cria não só por desejar ou gostar, mas sim porque precisa, ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ao ordenar, ao dar forma, ao criar.<sup>85</sup>

Na busca por *ordenações e significados*<sup>86</sup> surge a inspiração para o ato criador. No decorrer do trabalho artístico, as inúmeras opções de configuração são avaliadas e agregadas ao conhecimento consciente. A atividade artística é intencional, produtiva e necessária para ampliar a capacidade de viver.<sup>87</sup> Dessa forma, nem toda atividade está necessariamente restrita a fins utilitários.

Os meios de expressão artística revelam suas diferenças por meio de formas específicas ao selecionar e utilizar essas dimensões. O modo como as dimensões são utilizadas se relaciona diretamente com aspectos básicos da percepção.<sup>88</sup> As pessoas precisam expressar e comunicar a vida espiritual, que se torna evidente

---

<sup>84</sup> ARNHEIM, 2004, p. 29.

<sup>85</sup> OSTROWER, 1987, p. 10.

<sup>86</sup> OSTROWER, 1987, p. 10.

<sup>87</sup> JORGE, 2006, p. 76.

<sup>88</sup> ARNHEIM, 2004, p. 68.

quando se percebe que, em todas as culturas, os homens criaram e continuam a criar obras de arte como expressão da realidade vivida.<sup>89</sup>

A arte transforma simples materiais em planos expressivos. A percepção do trabalho artístico acontece no subconsciente. Assim, os processos de criação estão diretamente ligados à consciência. Apenas assim é possível se indagar a respeito dos possíveis significados existentes no ato criador.<sup>90</sup> O artista vivencia uma experiência completa e relativamente requintada. A obra, nascida de sua mente, provoca no espectador capaz emoções que a linguagem é incapaz de exprimir.<sup>91</sup>

Alguns questionamentos da realidade servem como referência ao potencial criador, que sempre formula uma visão de mundo.<sup>92</sup> A obra de arte constitui um conjunto de ideias e a criação tem percursos que também englobam etapas intuitivas e hipotéticas. Os trabalhos artísticos são sensíveis e intelectuais; fruto de reflexões internas que adicionam sensações a ações do consciente e do subconsciente. “O homem será um ser consciente e sensível em qualquer contexto cultural”.<sup>93</sup> Consequentemente, a criatividade nunca acaba, ao contrário, sempre se expande, porque o potencial criador sempre se refaz.

Cada pessoa desenvolve um referencial ditado por padrões culturais de determinada época. Tudo o que o indivíduo é, tem como referência a cultura. Esta se comunica à elaboração de novas atitudes e novos comportamentos e, naturalmente, a toda possível criação.<sup>94</sup> Nos processos intuitivos, o potencial criador se liga ao potencial sensível. Nessa perspectiva, as obras de arte surgem como uma necessidade interna ou como um contato eficaz com a alma e as diferentes opções artísticas de cada época.<sup>95</sup> O essencial é compreender que a

---

<sup>89</sup> JORGE, 2006, p. 76.

<sup>90</sup> OSTROWER, 1987, p. 10.

<sup>91</sup> KANDINSKY, 1996, p. 28.

<sup>92</sup> OSTROWER, 1998, p. 4.

<sup>93</sup> OSTROWER, 1987, p. 11.

<sup>94</sup> OSTROWER, 1987, p. 12.

<sup>95</sup> KANDINSKY, Wassily. **Gramática da Criação**. Lisboa: Edições 70, 2008, p.7.



percepção é uma elaboração mental das sensações capaz de organizar seletivamente os estímulos do mundo exterior.<sup>96</sup>

A cultura é o conjunto de conhecimentos adquiridos por membros de uma sociedade em um determinado período, que consiste nas formas materiais e espirituais com as quais os indivíduos de um grupo convivem, atuam e se comunicam. É uma experiência coletiva que pode ser transmitida por meio de vias simbólicas para as gerações posteriores.<sup>97</sup>

Os valores culturais que vigoram em uma determinada época são responsáveis por edificar as referências nas quais se elaboram as possibilidades criativas. Em cada particularidade da intuição existe uma referência à cultura e aos valores, que se modificam de acordo com a época e a civilização. No desenvolvimento da percepção, a cultura atua e orienta os interesses e desejos mais íntimos de cada pessoa.

Nos processos de conscientização do indivíduo, a cultura influencia também a visão de cada um. Orientando seus interesses e suas íntimas aspirações, suas necessidades de afirmação, propondo possíveis ou desejáveis formas de participação social, objetivos e ideias, a cultura orienta o ser sensível do indivíduo é aculturada e por sua vez orienta o fazer e o imaginar individual.<sup>98</sup>

A cultura atua diretamente na sensibilidade e influencia o senso de seletividade para o que é importante e necessário para alcançar o sucesso e o prestígio. Como uma qualidade dinâmica a sensibilidade se transforma. Vincula-se ao ser consciente, a um fazer intencional e cultural em busca de conteúdos significativos.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> OSTROWER, 1987, p. 12.

<sup>97</sup> OSTROWER, 1987, p. 13.

<sup>98</sup> OSTROWER, 1987, p. 17.

<sup>99</sup> OSTROWER, 1987, p. 17.

## 2.4 - CONTEXTO REFERENCIAL: IMAGINAÇÃO CRIATIVA E MATERIALIDADE

O contexto referencial de uma obra nunca é aleatório ou desnecessário. O repertório intuitivo é alterado desde os primeiros momentos da vida de uma pessoa inserida em um contexto social, histórico e cultural. Nesse desenrolar, as informações externas são relacionadas a sensações internas e englobam a totalidade do ser.<sup>100</sup>

Os conhecimentos científicos, o posicionamento diante do mundo, a capacidade de compreensão mental e estética, assim como todos os seus valores, reagem em sua vivência.<sup>101</sup> A potência intuitiva é responsável pelo surgimento de seu contexto referencial.

Tais contextos funcionam como se fosse uma espécie de moldura. Com cada olhar que lançamos ao redor, focalizando certos objetos e ventos, e mesmo em nosso olhar interior, no pensar e sentir, os contextos estabelecem instantaneamente um “todo” maior, no qual se torna possível enquadrar os diversos estímulos, relacionando-se em padrões coerentes que façam sentido para nós.<sup>102</sup>

Com os dados materiais (ou hipotéticos), um universo de sentimentos e valores se desenvolve e compõe os profundos saberes da intuição, nosso *insight* criativo das coisas.<sup>103</sup> Ao reativar memórias, o indivíduo a relaciona aos conteúdos vividos no presente. Transforma seu teor emotivo. Ainda que inconscientemente, em cada contexto ocorre uma reestruturação do passado que visa ao futuro e resulta em um novo enfoque sobre o presente.<sup>104</sup>

É como se a memória tivesse um tempo psicológico que não pode ser medido cronologicamente. Por meio do pensamento, é possível voltar no tempo e nas lembranças e viajar entre o passado e o presente. A *memória psicológica* é o momento assumido interiormente e filtrado pelas vivências subjetivas, muitas vezes carregadas de densidade dramática. É o tempo que se alarga ou se encurta

---

<sup>100</sup> OSTROWER, 1998, p. 74.

<sup>101</sup> OSTROWER, 1998, p. 74.

<sup>102</sup> OSTROWER, 1998, p. 74.

<sup>103</sup> OSTROWER, 1998, p. 74.

<sup>104</sup> OSTROWER, 1998, p. 75.

conforme o estado de espírito em que o indivíduo se encontra. A memória registra em termos afetivos. São temporalidades, cuja intensidade transforma os próprios espaços de vida, enchendo-os de conteúdos.<sup>105</sup>

Nas obras de arte, o tempo abrange uma configuração expressiva, que assume formas rítmicas na imagem. Os ritmos visuais manifestam o tempo vivido e avaliado. Tais ritmos se constituem de semelhanças visuais responsáveis por manifestar tensões internas e correspondem a conflitos emocionais que traduzem experiências vividas.<sup>106</sup> Isso cria um senso de espontaneidade nos trabalhos artísticos e oportuniza ao artista expressar seus desejos mais secretos. O artista formula seus trabalhos baseado em experiências internas. Conforme a pessoa se diferencia interiormente, realiza suas potencialidades latentes e estabelece sua identidade, a unicidade de sua personalidade.<sup>107</sup>

Durante o ato criador, o artista é capaz de assimilar novas circunstâncias, ordenar, configurar e selecionar os eventos percebidos. A todo o momento as pessoas, a fim de focalizar os eventos ao seu redor, criam novos contextos baseados na percepção e os configuram para extrair-lhes um sentido.<sup>108</sup> A percepção é o primeiro *insight criador* em que a imaginação e a sensibilidade compartilham toda a grandeza e potência do intelecto.

A imaginação criativa na arte consiste em uma interação de conteúdos do inconsciente com as possibilidades de formar e transformar diversos tipos de matéria em arte. Todo tipo de matéria contém determinadas hipóteses de transformação e é dentro dessas probabilidades que surgem as sugestões para o artista prosseguir com o trabalho. De certas possibilidades criativas resultam hipóteses sobre determinadas materialidades.<sup>109</sup>

---

<sup>105</sup> OSTROWER, 1998, p. 75.

<sup>106</sup> OSTROWER, 1998, p. 75.

<sup>107</sup> OSTROWER, 1998, p. 76.

<sup>108</sup> OSTROWER, 1998, p. 76.

<sup>109</sup> OSTROWER, 1987, p. 32.

A capacidade imaginativa é a faculdade que possibilita a uma pessoa representar imagens reais ou idealizadas. Trata-se de um processo que permite manipular a informação criada no interior da mente para desenvolver uma representação. A imaginação, desse modo, permite idealizar um objeto visto anteriormente ou criar algo novo sem nenhum fundamento real.

Na arte, “o imaginar seria uma pensar específico sobre um fazer concreto”.<sup>110</sup> Ao trabalhar com aquarela, Fayga imaginava efeitos e possibilidades que podiam se tornar reais dentro das expectativas oferecidas pelo pigmento diluído. Ao imaginar, a artista manipulava a informação da memória e a convertia em elementos já percebidos em uma nova realidade.

No caso da obra *Cadência* (Figura 14), o título do trabalho sugere que a artista usava sua imaginação criativa para levantar possibilidades de representação plástica de uma sequência de acordes musicais. Para tal, utilizava todos os efeitos e possibilidades disponibilizados pela técnica da aquarela e contrastes de tons claros e escuros. Na música, o efeito de cadência é responsável por finalizar, de forma harmônica, uma melodia. Este efeito sugere ao ouvinte quando a composição será concluída. No caso da obra de Fayga, o efeito de cadência é observado com o uso da cor. A artista criava ritmo e um intenso movimento ao articular tons claros e escuros de azul, magenta e cinza.

Os tons coloridos se assemelham aos tons musicais, pois podem indicar pausas ou deslocamentos, avanços e recuos, tudo depende da saturação da cor ou, no caso da música, a sequência dos acordes. A estratégia do uso de escalas de valores tonais torna possível ao artista trabalhar a mesma cor em diferentes expressões. Em *Cadência*, o cinza escuro cria uma impressão de profundidade que aprisiona o olhar, enquanto as escalas de azul e magenta conseguem expandir a visão, além de formar filtros de luminosidade espalhados em toda a composição.

---

<sup>110</sup> OSTROWER, 1987, p. 32.



**Figura 14:** Fayga Ostrower, *Cadência*, 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Uma pessoa pode entender perfeitamente o que lhe é comunicado pela arte. Com ela comunga-se com as reflexões, valores e sentimentos mais profundos. A arte é a linguagem natural da humanidade.<sup>111</sup> O fazer artístico deve ser encarado como um trabalho, intencional, produtivo e necessário que amplia no homem a capacidade de viver.<sup>112</sup> Assim, não deve ser entendida como mero divertimento ou algo supérfluo. O fazer artístico é a possibilidade de o homem dar sentido à vida.<sup>113</sup>

Cada materialidade, quando é submetida a uma ação, contém certas possibilidades e impossibilidades. O que for tido como limitador também deve ser pensado como “orientador, pois dentro de suas delimitações surgem as sugestões de como prosseguir com o trabalho, mesmo que para isso seja necessária a

---

<sup>111</sup> OSTROWER, 1998, p. 25.

<sup>112</sup> OSTROWER, 1987, p. 31.

<sup>113</sup> JORGE, 2006, p. 76.

ampliação deste em direções novas”.<sup>114</sup> Fayga empregava o termo *materialidade* ao invés de *matéria* por compreender que não é apenas uma substância palpável, mas o que é formado e transformado. A materialidade não é um fato meramente físico, ela se insere em um plano também simbólico, nas ordenações possíveis de serem formuladas durante o processo criativo e o ser humano se comunica por meio dessas novas ordenações.

O que aqui chamamos de 'pensar específico sobre um fazer concreto' vai além da ideia de uma tarefa a ser executada porque exequível. Os pensamentos e as conjecturas abrangem eventuais significados. Trata-se de formas significativas em vários planos, tanto ao evidenciarem viabilidades novas da matéria em questão, quanto pelo que as viabilidades contêm de expressivo, e, ainda, porque através da matéria assim configurada o conteúdo expressivo se torna passível de comunicação.<sup>115</sup>

Por meio das diversas feições da materialidade, movimentamos os conteúdos da linguagem artística. As novas ordenações possibilitadas pela matéria são concebidas como *potencialidades latentes*<sup>116</sup> e agregadas à criatividade para assim formar uma relação entre o artista e os materiais de arte. A materialidade pode abranger, portanto, vários níveis de comunicação com formas extremamente simbólicas, aos quais o conteúdo expressivo direciona o pensamento imaginativo.

É imprescindível compreender a materialidade de determinadas expressões artísticas como tentativa para adentrar na imaginação do artista. Pois existem formas de ordenações simbólicas, as quais, muitas vezes, podem ser difíceis de serem explicadas e compreendidas por outros. Por exemplo,

Sem ter familiaridade com o pensamento musical e as formas musicais, é difícil apreciar os caminhos de elaboração imaginativa de um gênio como Beethoven. A ele decerto não faltavam facilidades musicais, haja vista as improvisações que, a pedidos, muitas vezes fazia por horas a fio. No entanto, levava anos trabalhando e retrabalhando suas obras.<sup>117</sup>

Caso não se domine as particularidades de determinada expressão artística, é impossível vivenciar e ter noção do processo criativo e imaginativo da obra. As

<sup>114</sup> OSTROWER, 1987, p. 32.

<sup>115</sup> OSTROWER, 1987, p. 33.

<sup>116</sup> OSTROWER, 1987, p. 34.

<sup>117</sup> OSTROWER, 1987, p. 35.

ordenações físico-psíquicas se tornam símbolos com base em sua especificidade material. Consequentemente é preciso buscar conhecimento da materialidade, que determina uma forma de expressão artística, e juntar esse conhecimento à sensibilidade para tentar acompanhar o processo criativo.<sup>118</sup>

## 2.5 – ORDENAÇÕES INTUITIVAS E INSPIRAÇÃO

A intuição é um processo ao qual todos estão submetidos. Mesmo involuntariamente, ela auxilia na elaboração ou na conclusão de algumas atividades, entre elas a arte. Na intuição, o raciocínio é puramente inconsciente, fato que faz muitos estudiosos e educadores se desinteressarem por esse processo,

Sei de fonte segura, que há educadores que negligenciam ou até mesmo desprezam a intuição. Estão certos de que a única forma de adquirir um conhecimento digno e útil é pelo intelecto, e que a única arena mental onde o intelecto pode se exercitar é a da linguagem verbal ou matemática. Além disso, estão convictos de que as principais disciplinas da educação se baseiam exclusivamente em operações de pensamento intelectual, ao passo que a intuição está reservada às artes visuais e teatrais, à poesia ou à música.<sup>119</sup>

O processo intuitivo é uma forma de se obter conhecimento. Que pode se expandir para ser utilizado em áreas que abrangem o raciocínio lógico ou matemático, visto que consiste na capacidade de conhecer algo sem de fato entender seu funcionamento. Em determinados momentos, a criatividade caminha de forma espontânea, pois a imaginação humana tem o poder de captar de imediato novos e possíveis significados.<sup>120</sup>

Em momentos cruciais, o artista cria e interage com as suas ordenações intuitivas, que se manifestam nos instantes mais criativos. Sem deixar de envolver as fases de nossa vida, a criatividade alimenta a sensibilidade com múltiplas cargas emotivas e intelectuais.<sup>121</sup> Os estímulos do inconsciente usam o seu próprio saber para investigar novas possibilidades de um determinado trabalho artístico. “O

---

<sup>118</sup> OSTROWER, 1987, p. 35.

<sup>119</sup> ARNHEIM, 2004, p. 13.

<sup>120</sup> OSTROWER, 1987, p. 55.

<sup>121</sup> OSTROWER, 1987, p. 55.

impulso elementar e a força vital para criar provêm de áreas ocultas do ser”.<sup>122</sup> Portanto, a intuição está baseada na noção inicial que se tem de algo. Noção esta que nasce da experiência sensorial ou de uma análise das características que compõe determinado elemento.

Com base nessa premissa, é possível entender que a intuição é um conhecimento imediato alcançado sem intermediários. E funciona como um tipo de pensamento adormecido que, quando acordado, se torna importante para a criação e experimentação.

Como uma hipótese fecundada ou uma inspiração inovadora, a intuição se torna a base dos processos de criação e, ao contrário dos instintos, permite articular novos acontecimentos.<sup>123</sup> O alicerce de sustentação para o processo de criação das obras plásticas de Fayga Ostrower foi a intuição. Mesmo na gravura, técnica que exige esboço, estruturação prévia e uma matriz, a artista programava a força de atuação de cada um dos elementos visuais. Mesmo assim, agregava e articulava as deduções levantadas.

No caso das obras configuradas por intermédio da técnica da aquarela, a intuição é exteriorizada na liberdade dos gestos e somada às possibilidades formadas a partir da possível combinação de determinado grupo de cores. Tome-se como exemplo a obra *Transições* (Figura 15).

Em *Transições*, o equilíbrio surge por meio da soma de forças opostas. A obra é estruturada entre uma camada finíssima de magenta inserida em predominância ao fundo do trabalho, que funciona como um refletor da luz que espalha o olhar. Há uma diagonal em azul intenso funcionando como uma pausa e prendendo a atenção do espectador ao centro e, em menor quantidade, na extremidade direita da composição. Quanto mais saturada for a cor azul, maior será a impressão de

---

<sup>122</sup> OSTROWER, 1987, p. 55.

<sup>123</sup> OSTROWER, 1987, p. 56.



profundidade proporcionada pelo tom que, inserido na diagonal, funciona como o *centro gravitacional* da obra.<sup>124</sup>



**Figura 15:** Fayga Ostrower, *Transições*, 1994, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

A união de cores e direções opostas forma as *tensões visuais* na obra. Estabilidade e a harmonia são polaridades responsáveis por essas *tensões visuais*. Presentes na composição, a tornam visualmente inesperada.<sup>125</sup> A força diagonal é muito provocadora. Torna a composição equilibrada e harmônica e a percepção da cor se torna emocional, além de ter uma grande força e poder visual.

<sup>124</sup> O equilíbrio é, então, a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente para fazer avaliações visuais. O extraordinário é que, enquanto todos os padrões visuais têm um centro de gravidade que pode ser tecnicamente calculável, nenhum método de calcular é tão rápido, exato e automático quanto o senso intuitivo de equilíbrio inerente às percepções do homem. Ver mais detalhes em (DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.32)

<sup>125</sup> DONDIS, 2007, p. 37.

O trabalho artístico consiste em uma cadeia infinita de aglutinação de ideias.<sup>126</sup> Para Fayga, tanto os momentos necessários quanto os desnecessários alimentavam a sensibilidade humana com múltiplas cargas emotivas e intelectuais. O ato criador não deixa de abranger o processo total de nossa vida.<sup>127</sup> Cada momento vivido se sobressai a um momento particular e amplia a vivência com novos significados e reestrutura a consciência.<sup>128</sup> Assim, o ato criador é uma junção entre a intuição e a busca da compreensão da realidade à nossa volta.

## 2.6 – ACASOS NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

A obra plástica de Fayga Ostrower se ancorou na compreensão de uma estrutura intuitiva, fruto de uma intenção, não apenas de um acidente. É um produto reflexivo que mantém uma ligação com o intelecto e a sensibilidade da artista. Porém, para analisar as aquarelas do conjunto de obras que fizeram parte da exposição *A Música da Aquarela*, o acaso não é apenas uma simples apropriação acidental, mas um cruzamento de causas independentes.<sup>129</sup>

Conscientemente, a artista aceitou a presença do acaso e o colocou como um operador fundamental. Que constitui o que se denomina como *poética do acaso*.<sup>130</sup> Particularmente nas aquarelas o acaso dinamiza a potencialidade criativa. Ao questionar o fazer humano, imediatamente redimensiona mensagens e propostas endereçadas a nós mesmos.<sup>131</sup> O olhar cria, concomitantemente, uma atmosfera poética. Um equívoco pode se transfigurar em uma nova possibilidade de linguagem artística.<sup>132</sup> Existe, desse modo, uma seletividade interior em cada indivíduo, que se revela por meio da simples percepção de um evento.

---

<sup>126</sup> SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: FAPESP, 2004, p. 25.

<sup>127</sup> OSTROWER, 1987, p. 55.

<sup>128</sup> JORGE, 2006, p. 78.

<sup>129</sup> ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do Acaso: Acidentes e Encontros na Criação Artística**. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Arte/USP: São Paulo, 2000, p.4.

<sup>130</sup> ENTLER, 2000, p.4.

<sup>131</sup> OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criações Artísticas**. Rio de Janeiro. Campus, 1990, p. 1.

<sup>132</sup> OSTROWER, 1990, p. 2

Após muitos anos fazendo sempre o mesmo procedimento para limpar as matrizes, Fayga conseguiu perceber a riqueza de uma mancha cintilante em meio aos jornais que iriam para o lixo. O fato abalou profundamente o pensamento da artista, que acreditava ter descoberto um novo elemento para suas composições,

Costumo colocar as chapas que foram utilizadas em cima de jornais velhos, jogo um pouco de detergente sobre as matrizes, a fim de diluir os restos de entintagem, e as enxugo com trapos e papéis. Tudo em volta das chapas fica imundo, encharcado de misturas de tintas e, no final, o monte de papel vai para o lixo. Faço isso há anos. Mas um belo dia parei no meio da limpeza. Entre as dobras dos jornais amassados e cobertos de verdadeira lamaceira, de repente saltou-me aos olhos uma mancha cintilante de cor, como se fosse um leque que se abria diante de mim. Era fascinante! Fiquei olhando para ela. Não que na hora eu ainda pudesse fazer algo de concreto com esta forma, salvando-a da sujeira e do lixo em que se encontrava. Joguei tudo fora. Mas a mancha, eu a tinha visto. Ela me abalou profundamente. Doravante, ocuparia um lugar em meus pensamentos e um dia, talvez, reapareceria em alguma gravura como novo elemento de composição.<sup>133</sup>

O efeito visual das manchas foi largamente explorado pela artista em várias de suas gravuras e particularmente em suas aquarelas, em que o acaso aparece de forma muito particular, pois a artista não fez nenhum tipo de esboço ou estruturação prévia para a construção física dessas obras. De forma muito simples, com o auxílio de pincéis japoneses, em formato arredondado e com cerdas muito macias e delicadas, a artista conduz a tinta sobre o papel à mão livre, e deixa sua marca expressiva com uma maneira muito própria de conduzir uma sucessão de pequenos acasos.

Em suas obras, Ostrower articulava suas visões do mundo, inconsciente e subconsciente, sua intuição e experiências. Aos poucos, a gestualidade da artista formava manchas coloridas na superfície do papel *arches*, carregadas de significados produzidos por uma série de motivações que não são predeterminadas. Mas que, de certa forma, eram procuradas. Observe-se a obra *Lavas* (Figura 16). As manchas transmitem uma dimensão poética, ao mesmo tempo em que captam o olhar. “Um engano pode se transformar em uma nova abertura e ampliar a possibilidade de sua linguagem artística”.<sup>134</sup> A percepção do

---

<sup>133</sup> OSTROWER, 1990, p. 1.

<sup>134</sup> OSTROWER, 1990, p. 2.

vermelho intenso e vibrante retém o olhar do espectador e contrasta com o azul e o amarelo inserido em menor quantidade.

Em *Lavas*, Fayga usou uma tríade de cores primárias distribuídas na superfície pictórica de forma intuitiva. O pigmento magenta, misturado ao amarelo e ao azul, cria um tom de vermelho denso quase terroso, que faz jus ao título do trabalho, pois transmite a impressão de uma grande concentração de material geológico em alta temperatura.



**Figura 16:** Fayga Ostrower, *Lavas*, Aquarela sobre papel arches 56,5 x 76,0 cm, 1999. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Cada artista atravessa um processo de seleção natural baseado em seu próprio *repertório de coincidências*<sup>135</sup> ou supostos erros que posteriormente são reconhecidos como perfeição. Isso comprova que existe um senso de seleção no interior de cada indivíduo, despertado por meio da eventualidade de alguns acontecimentos ocorridos sem planejamento prévio.<sup>136</sup> No decorrer do processo criativo ocorrem vários eventos que só se reconhece como *acazos significativos* à

<sup>135</sup> OSTROWER, 1990, p. 2.

<sup>136</sup> OSTROWER, 1990, p. 3.

medida que são percebidos e agregados de forma concreta e efetiva. Os acasos são intermediários da reflexão e se estabelecem baseados em uma correspondência ou consonância com questões internas, ou seja, nossa intuição.<sup>137</sup>

Os acasos não podem ser revelados como simples episódios eventuais, pois sempre estão conectados ao sujeito que os reconheceu. Seu despertar está diretamente ligado à percepção, considerada mais do que a simples interpretação de certos estímulos visuais. A percepção visual está ligada à avaliação concebida por intermédio da visão conectada ao inconsciente, em que se constrói uma realidade interna graças às informações armazenadas pelos diferentes sentidos e experiências anteriores.

A percepção é um processo altamente dinâmico e não apenas um simples registro mecânico de algum estímulo.<sup>138</sup> A mente organiza as inúmeras estruturas com o auxílio de dois processos cognitivos: a *percepção intuitiva* e a *análise intelectual*.<sup>139</sup> Organiza por meio da seletividade a percepção de cada indivíduo sobre suas necessidades físicas e psicológicas e forma um esquema de prioridades internas, que prende a atenção para certas eventualidades.

A consciência seletiva proporciona ao artista uma melhor maneira de interpretar os estímulos de acordo com seus próprios interesses, criando na mente de cada um modelos mentais e hipotéticos que funcionam como pontos de apoio.

Assim a seletividade permite-nos interpretar melhor os estímulos de modo mais coerente dentro de nossos interesses. Além disso, nos conduz a firmar ligações que se tornam significativas para nós, projetando em nossa mente uma espécie de modelos mentais, forma de padrões hipotéticos. Estes nos servirão de referencial durante o próprio ato de percepção.<sup>140</sup>

---

<sup>137</sup> OSTROWER, 1990, p. 4.

<sup>138</sup> OSTROWER, 1990, p. 25.

<sup>139</sup> ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e Intelecto na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.29.

<sup>140</sup> OSTROWER, 1990, p. 26.

No caso das aquarelas, a artista é fiel aos seus interesses e padrões estéticos. E faz uma estimativa geral, baseada em certos padrões de coerência.<sup>141</sup> As imagens são carregadas de mais de 60 anos de experiência e constituem a base necessária para o aparecimento da percepção ao capturar a essência de algumas paisagens que, seletivamente, permanecem em sua memória.

Ao incorporar a capacidade intelectual e sensível, a percepção se identifica com a nossa própria intuição.<sup>142</sup> A percepção de paisagens naturais materializadas por meio de aquarelas transmite um intenso encontro entre intuição e imagem. Nas aquarelas de Ostrower, o suporte serve como um veículo para a propagação dos sentimentos, bem como organiza a importância dos acontecimentos de forma natural e espontânea. Constrói e desconstrói os componentes visuais em um contexto cada vez mais particular e único.<sup>143</sup> Os estímulos não são percebidos de uma forma isolada. Quando se cria o *contexto significativo*, cada elemento visual tem uma referência ambiental diversificada.<sup>144</sup> No caso da obra *Véus* (Figura 17), o elemento cor é coordenado de acordo com as semelhanças ou mesmo as diferenças drásticas entre os tons. Isto se chama contrastes.

---

<sup>141</sup> OSTROWER, 1990, p.27.

<sup>142</sup> OSTROWER, 1990, p. 28.

<sup>143</sup> OSTROWER, 1990, p. 29-30.

<sup>144</sup> OSTROWER, 1990, p. 31



**Figura 17:** Fayga Ostrower, Vésus, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56, 5 cm, 1999. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

De forma harmônica espalha-se uma camada finíssima de tinta na superfície do papel, criando uma espécie de película colorida extremamente delicada. A liberdade proporcionada pela técnica da aquarela facilita o aparecimento dos acasos, que são aproveitados pelo senso de seletividade da artista e agregados aos seus planos metálicos no ato da constituição física da obra.

O elemento visual cor se faz presente como pilar de sustentação para a materialização das obras. Como um veículo, a cor se propaga do plano intuitivo e extremamente sensível do intelecto da artista. Forma um contexto presente em determinadas funções que engendram, não apenas a extensão da área, mas evidenciam a inversão direcional da linha criada por meio da ligação imaginária de pontos.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> OSTROWER, 1990, p. 31.

Na produção plástica, cada componente tem um *conteúdo expressivo*<sup>146</sup> que interage de forma fragmentada. Mas, quando unidos, formam a plenitude do trabalho artístico. Cada elemento visual, ao interagir em uma composição, passa a ter uma relevância que não existe de forma individual, como uma informação inflexível, à medida que os componentes são articulados:

A composição de uma imagem vai sendo formada na medida em que entram os elementos visuais (digamos: certas linhas, cores, superfícies) e com eles se articularem certos relacionamentos formais (digamos: contrastes, semelhanças, tensões espaciais, ritmos). E ao mesmo tempo, nesta mesma composição, o significado de cada um dos elementos e das posições que ocupam, vai ser redefinidos pelo conjunto dos outros elementos presentes.<sup>147</sup>

O pintor tem um repertório lúdico em seu inconsciente e, para colocar em prática, conta com o auxílio dos elementos: linhas, superfícies, volumes, cores e luz<sup>148</sup>, que não precisam estar necessariamente agrupados em um único trabalho. Em sua consciência, o artista elabora onde a imagem começa a ser formada. A cada novo elemento, há uma transformação em toda a estrutura da composição de forma global.

A sistematização dos componentes composicionais sempre vislumbra a busca incessante pelo equilíbrio, ou seja, o momento crucial em que o artista percebe que a obra está finalizada. O equilíbrio apenas pode ser vislumbrado por intermédio de uma série de desequilíbrios e reequilíbrios. Identificáveis, porém, impossíveis de serem previstos.<sup>149</sup>

Existem dois tipos de equilíbrio: um, estático, formado principalmente pela rigidez das formas geométricas organizadas matematicamente na composição; o outro, dinâmico, em que os elementos visuais são coordenados de forma assimétrica, porém visualmente compatíveis.

---

<sup>146</sup> OSTROWER, 1990, p. 33.

<sup>147</sup> OSTROWER, 1990, p. 33.

<sup>148</sup> OSTRWOER, 1990, p. 33.

<sup>149</sup> OSTROWER, 1990, p. 34.



O modo de produção das aquarelas envolve uma forte relação com o equilíbrio dinâmico, pois os elementos visuais são dispostos de forma ágil, assimétrica e ritmada, o que forma uma composição extremamente harmônica. Cada aquarela significa uma experiência única, relacionada com questões da vida. No caso da obra *Andante* (Figura 18), o clima expressivo do quadro é a serenidade, que é conquistada por meio de tensões conquistadas por um jogo de diferenciações rítmicas e tensões internas<sup>150</sup>, como na obra:



**Figura 18:** Fayga Ostrower, *Andante*, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56, 5 cm, 1994. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

O equilíbrio funciona como uma referência que auxilia na avaliação feita pela artista de seu próprio trabalho. Um senso de equilíbrio não pode ser calculado ou previsto de forma rápida e automática. Isso depende da percepção de cada um. Quanto mais apurado o olhar do artista mais fácil é encontrar o equilíbrio em seus trabalhos.<sup>151</sup> A intuição é um tipo de parâmetro criador. Uma propriedade

---

<sup>150</sup> OSTROWER, 1990, p. 35.

<sup>151</sup> DONDIS, 2007, p. 32.

particular, isto é, uma capacidade de apreender diretamente o efeito de uma influência recíproca, que ocorre no campo da criação.<sup>152</sup>

A intuição é o potencial que organiza e direciona o ato criador, sempre baseado na “necessidade interior do artista de realizar este conteúdo expressivo e de comunicá-lo do modo mais direto, sem perder sua riqueza e densidade”.<sup>153</sup> Aos poucos, a obra é constituída, e o artista é responsável por relacionar as diversas estruturas até que as partes estejam concretizadas no produto final.

A qualidade da obra não está ligada a uma grande quantidade de detalhes nem à capacidade de exprimir significados passíveis de interpretação como, por exemplo, a cor. Inserida na superfície da pintura, ela é responsável por formar áreas individuais com infinitas possibilidades de interação. A direção diagonal, por exemplo, tem referência direta com a ideia de estabilidade. É a formulação oposta à força direcional mais instável e, conseqüentemente, mais provocadora de formulações visuais.<sup>154</sup> O trabalho artístico tem uma forte relação com questões ligadas à estruturação espacial, à articulação das formas e ao conteúdo expressivo. Com pleno conhecimento do espaço pictórico, o artista transfere para matéria a sensação de um espaço contido em si mesmo.

Através de nossa sensação de estarmos contidos num espaço e de o contermos dentro de nós, de o ocuparmos e o transpormos, de nele nos desequilibrarmos e reequilibrarmos para viver, o espaço é vivência básica para todos os seres humanos.<sup>155</sup>

Fayga entendia o espaço pictórico como essencial e considerava sua própria posição corpórea uma referência básica para sistematização do espaço estrutural contido em toda sua produção artística. Cada obra tem uma representação espacial, pois toda imagem é constituída de ordenações. De modo autoral, a artista manifestava a imagem de seu espaço constituído de fatos vivenciados.

---

<sup>152</sup> ARNHEIM, 2004, p. 14.

<sup>153</sup> OSTRWER, 1990, p. 36.

<sup>154</sup> DONDIS, 2007, p.60.

<sup>155</sup> OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Campus, 1986, p. 30.

Toda obra de arte representa, essencialmente, uma imagem de espaço, pois cada imagem é constituída de indicações espaciais. Entretanto, aqui cabe uma ressalva importantíssima: não será a imagem do espaço. Nem tampouco, como em propostas científicas, será uma definição neutra do espaço em si. Os artistas não se propõem a fazer a imagem do espaço e sim a imagem de seu espaço. Encontramos na arte muitas imagens, de muitos espaços, cada uma a imagem de um espaço possível, pois suas formas são expressivas de uma realidade vivida por alguém. São espaços que nunca poderão ser neutros.<sup>156</sup>

A configuração espacial nunca é neutra, sempre está repleta de estruturas provenientes da própria personalidade. De forma processual, em primeira estância, a artista, no caso das aquarelas, fez uma estruturação mental. Posteriormente, com forte influência de sua sensibilidade, incorporou os estímulos externos identificados por sua percepção.

“A experiência visual humana é fundamental para que possamos compreender o meio ambiente e reagir a ele”.<sup>157</sup> Aos poucos, as imagens surgem sem significados pré-definidos, os elementos visuais são agregados e articulados. Na obra *Flutuante* (Figura 19), as energias espaciais são manifestadas por uma mancha de tinta difusa, como uma nuvem, feita com o pincel cheio de tinta que varia de intensidade até que, de forma global, a obra esteja concluída.<sup>158</sup>

A cor magenta parece flutuar na superfície pictórica e o branco do papel funciona como um refletor de luz. A posição diagonal torna o trabalho provocativo e ritmado. Uma pequena e transparente mancha azul é inserida na extremidade esquerda e atua como uma força oposta, o que equilibra a composição. O eixo diagonal divide a composição em duas partes, que contém a predominância do branco já existente no papel, deixa a obra leve e harmoniosa.

Na obra de arte, os elementos visuais representam um conceito em um contexto espacial. O trabalho não é apenas a tradução da inspiração do artista. Mas o conjunto final consegue transmitir emoção, senso estético, capaz de despertar

---

<sup>156</sup> OSTROWER, Fayga, 1986, p. 46.

<sup>157</sup> DONDIS, Donis A, 2007, p. 7.

<sup>158</sup> KLEE, Paul. **Confissão Criadora**. In: KLEE, Paul; ZAHAR, Jorge (org.). **Sobre Arte Moderna e Outros Ensaios**. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 43.

uma reação nas pessoas. Desse modo, o artista consegue uma sugestão de movimento no suporte bidimensional da pintura, que é estático.



**Figura 19:** Fayga Ostrower, *Flutuante*, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56, 5 cm, 1994. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Como uma forma de celebrar a vida, Fayga Ostrower, em grande parte de suas aquarelas, usava motivos pictóricos provenientes dos fenômenos da natureza como, por exemplo, tempestades de outono, a vibração das cores no verão, o contraste das flores na primavera, o vento no oceano. Os aspectos da elaboração formal estão fundamentados no uso da cor que se contrasta de acordo com a intensidade. Forma tensões que correspondem à energia de seus sentimentos. Em entrevista, a artista revelou a existência de algo emocional em relação a suas aquarelas que ela não consegue explicar:

O que atrai na aquarela é impossível explicar. É como se eu perguntar por que se apaixonou por fulano e não por beltrano. Você não vai saber responder. Está relacionado à fluidez do material, à espontaneidade, à luminosidade das cores, às transparências, mas tem um aspecto emocional que eu não saberia responder.<sup>159</sup>

<sup>159</sup> Entrevista concedida, GUEDES, Cilene. **O Globo**. Rio de Janeiro, 1999.

*A Música da Aquarela* imortaliza momentos da vida. Sempre inquieta, a artista buscava por novas elaborações estilísticas e priorizava o dinamismo do espaço pictórico. Ao criar uma obra, o artista principia com um plano pictórico, uma superfície ainda vazia, embora uma forma de espaço, com margens, limites. E, por ter limites, ela tem uma forma.<sup>160</sup>

Cada superfície pictórica é representada como forma. Em primeira instância já contém um contexto espacial com uma resolução interna que é percebida de forma espontânea pelo artista no ato criador. Com relação à linguagem visual, o plano pictórico constrói uma estrutura espacial com espaços latentes a serem edificadas. Os eixos internos se cruzam em um núcleo central projetado a partir das margens. Assim, é possível dizer que se encontrou uma forma fundamentada em: estrutura, organização e ordenação.<sup>161</sup>

A obra é produto de um processo de transformação, pois o artista principia com informações da matéria e chega a outras introduzidas e articuladas posteriormente. Assim, o trabalho artístico é impregnado com informações autorais, ou seja, seu potencial sensível, sua personalidade, suas motivações e intenções são compreendidas dentro de um determinado contexto.<sup>162</sup> Fayga Ostrower estruturava seus trabalhos em planos bidimensionais, o que torna suas obras suscetíveis à proporção e às dimensões, ou seja, largura e altura, plano horizontal e vertical se fundem em uma forma.

É uma superfície, um espaço bidimensional, em cuja forma se integra duas dimensões: Largura e altura, ou seja, horizontalidade e verticalidade. Elas se fundem de modo indissolúvel, tanto assim que se torna impossível ver na superfície uma dimensão sem a outra. Assim, a largura, horizontalidade, sugere calma, serenidade, sono, morte, sempre se referindo a experiência que envolve uma certa ausência de movimento e ação.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> OSTROWER, 1990, p. 41.

<sup>161</sup> OSTROWER, 1990, p. 41.

<sup>162</sup> OSTROWER, 1990, p. 42.

<sup>163</sup> OSTROWER, 1990, p. 42-43.

O caráter espacial está diretamente ligado às formas da linguagem artística e o seu conteúdo se comunica de forma simples. A criação acontece de forma livre e espontânea. Não por uma pressão externa exercida sobre o artista, mas por uma necessidade de transformar formas em linguagem.<sup>164</sup> Isso pode ser observado no uso das cores. No capítulo seguinte aborda-se mais enfaticamente questões ligadas à estruturação e significação do uso das cores.

---

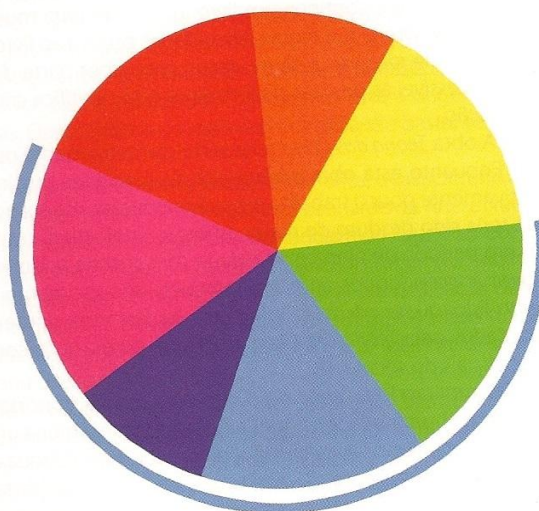
<sup>164</sup> OSTROWER, 1990, p. 65.

### 3.0 – A LINGUAGEM DA COR

#### 3.1 – O LIMIAR DOS ESTUDOS DA COR

A cor foi objeto de pesquisas científicas durante décadas. Isaac Newton (1642-1726) abordou a cor como um fenômeno físico e demonstrou que a mesma era uma manifestação de diferentes comprimentos de onda luminosa.<sup>165</sup> Foi por meio de experimentos com prismas que Newton conseguiu perceber que a luz branca que incide sobre o cristal de vidro totalmente polido dava origem a inúmeras outras cores.

A teoria de Newton comprova que a luz é composta de diferentes espectros (cores) que surgem pelos diferentes desvios sofridos pelos componentes ao atravessar o prisma.<sup>166</sup> Fundamentado nessas experiências, o físico iniciou uma série de estudos sobre as cores dos corpos e conseguiu provar que o resultado da soma dos espectros luminosos, organizados em um disco, torna possível a visualização da luz branca ao girá-lo com intensidade. Abaixo (Figura 20), a simulação do disco de Newton.



**Figura 20:** Simulação do disco de Newton.<sup>167</sup>

<sup>165</sup> GAGE, 2012, p. 2.

<sup>166</sup> SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: UTFPR, 2011, p. 29.

<sup>167</sup> Do livro PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009, p. 61.

Com o passar dos anos, as explicações científicas tornaram-se insuficientes. Foi quando o então poeta e dramaturgo Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) demonstrou sua afeição pela cor originada pelo seu fascínio pela tradição colorista das pinturas renascentistas. Quando Goethe fez uma viagem à Itália por volta de 1791, decidiu fazer sua primeira incursão à ciência e começou uma série de estudos sobre cor que confrontaram as ideias de Isaac Newton a respeito da teoria cromática.

Newton discrimina os raios cromáticos a partir do *Experimentum Crucis* (1666), que só pode ser realizado em um quarto escuro. Ao invés de observar os fenômenos da natureza ao ar livre, constrói um aparato mediante o qual pode controlar a aparição de feixes cromáticos. É contra tal tomada de posição cientificista que Goethe se coloca.<sup>168</sup>

Goethe revisou a teoria das cores de uma maneira plenamente nova. Primeiro, confrontou as ideias de Newton sobre luz e cor. Newton via as cores como um fenômeno puramente físico que envolve a luz que atinge objetos e depois é refletida em nossos olhos. Por sua vez, Goethe concebeu a ideia de que as sensações de cores que surgem em nossa mente são moldadas pela percepção humana, pelos mecanismos da visão e pela maneira como o cérebro processa tais informações.

Goethe estava convencido de que a totalidade da natureza se revela, como que através de um espelho, ao sentido da visão. Se tanto luz quanto cor pertencem à natureza, que por sua vez se mostra particularmente na visão, é esta última, portanto, que contém a solução do enigma. Assim como, para Goethe, a sensibilidade não é somente receptividade, mas também impulsividade, assim também as cores devem ser interpretadas tanto como “paixão” (Leiden) quanto como “ação” (Tal) da luz.<sup>169</sup>

A cor se revela na visão. A emoção não está apenas contida na percepção, mas também na impulsividade, e é interpretada duplamente como paixão e ação da luz. Nessa perspectiva, existe um elo entre cor e luz, porém a cor não é apenas constituída de luz, mas um impulso originado da paixão contida no olhar que toma forma e cria a Natureza. No círculo cromático feito à base de aquarela, pode-se

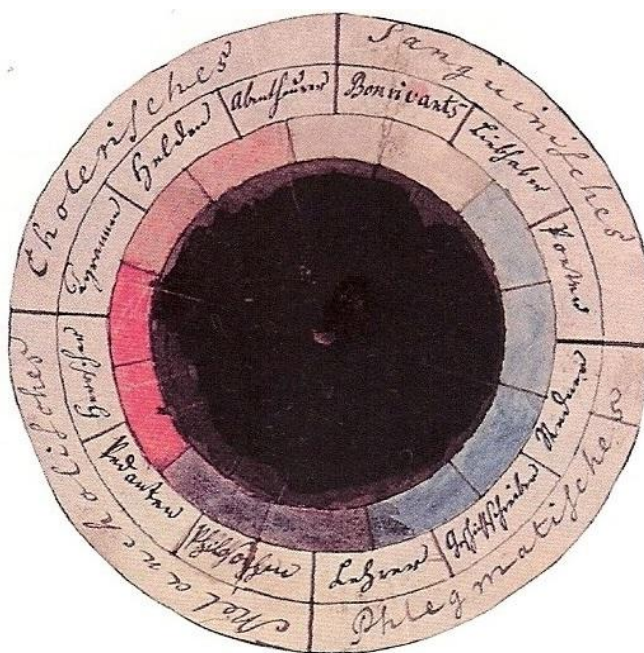
<sup>168</sup> GOETHE, J.W; Traduzido por: GIANNOTTI, Marco. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013,p.22.

<sup>169</sup> GOETHE, 2013, p. 40.



notar como Goethe se esforça em relacionar as manchas cromáticas com as emoções humanas: razão, fantasia, entendimento e sensibilidade.<sup>170</sup>

“A natureza é algo que parece ser constituído por nossas mãos, por nossos olhos, ela existe somente quando se revela aos nossos sentidos”.<sup>171</sup> O homem julga a natureza da mesma maneira que interpreta um trabalho artístico, pois o mundo se reflete no sujeito. A pesquisa de Goethe procura coordenar e harmonizar alguns fenômenos cromáticos para compreender os princípios que levam a uma linguagem estética. Abaixo é possível observar exemplos de discos cromáticos construídos por Goethe e intitulados *A Rosa dos Temperamentos*.

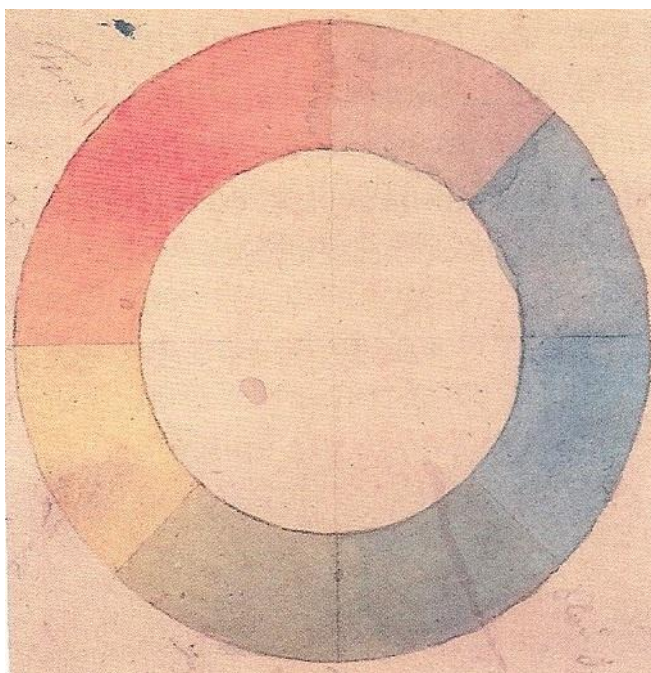


**Figura 21:** *Die Temperamentenrose* (A Rosa dos Temperamentos), Círculo Cromático, 1798-1799, aquarela, Goethe National Museum.<sup>172</sup>

<sup>170</sup> GOETHE, 2013, p. 24.

<sup>171</sup> GOETHE, 2013, P. 41.

<sup>172</sup> GOETHE, J.W; Traduzido por: GIANNOTTI, Marco. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013, p. 23.



**Figura 22:** *Die Temperamentenrose* (A Rosa dos Temperamentos), Círculo Cromático, 1798-1799, aquarela, Goethe National Museum. Fonte:<sup>173</sup>

Por intermédio da percepção, os seres humanos são levados a reconhecer os fenômenos que, por algum motivo, lhes despertam a atenção. Para Goethe, a linguagem da cor está fortemente estruturada nos aspectos fisiológicos, psicológicos e espirituais. Dessa forma, sua pesquisa atinge um ponto crucial que se liga à criação e por isso passa ser discutida no meio artístico. O texto de Goethe está contido em uma linha tênue entre o acadêmico e o poético. De um lado, informações científicas fortemente embasadas por uma série de experiências, e, por outro, uma dimensão poética que relaciona o uso da cor ligada a sentimentos e a questões da sensibilidade, além da física.

### 3.2 – COR: ASPECTOS FÍSICOS

“A cor não tem existência material. Ela é, tão somente, uma sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão”.<sup>174</sup> O olho registra uma energia que o cérebro traduz em cor e, para tal, depende do direcionamento do reflexo de raios luminosos sobre determinado objeto ou superfície. A luz é um comprimento de

<sup>173</sup> GOETHE, J. W; Traduzido por: GIANNOTTI, Marco. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013, p. 23.

<sup>174</sup> PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012, p. 19.

ondas irregulares eletromagnéticas capazes de carregar todas as informações cromáticas. Cada faixa de frequência de luz corresponde a uma determinada cor. Quando a luz atinge o objeto e é refletida no globo ocular, enxerga-se somente as cores. Porém, a cor não é uma manifestação singular; é preciso compreender a distinção entre a *cor energia* (luz) e a *cor matéria* (pigmento). O *pigmento*<sup>175</sup> é a matéria colorida com que pintamos, isto é, a substância material que constitui o objeto e é denominada de acordo com a sua natureza química.<sup>176</sup>

Existem basicamente dois tipos de pigmento: o *cromático* e o *acromático*. Os pigmentos acromáticos são constituídos pelo preto, branco e todos os tons de cinza obtidos na mistura do preto e do branco. Todos os outros pigmentos são cromáticos. Convém destacar que o branco é a luz e, por isso, inclui todas as cores, porém o pigmento branco não contém cor alguma.

As cores são classificadas de acordo com suas características e formas de manifestação com base em dados referentes à sensação e à percepção cromática. Desse modo, um dos conceitos mais relevantes é o de *cores primárias*.<sup>177</sup> Os pigmentos primários são as chamadas *cores puras* ou *indecomponíveis*, misturadas em proporções variáveis. Elas produzem todas as outras cores do espectro. Para o químico, o artista e todos que trabalham com substâncias corantes, as *cores indecomponíveis* são: o vermelho, o amarelo e o azul.<sup>178</sup>

As *cores-pigmento* são subdividas em conjuntos. O primeiro conjunto pertence ao grupo das *cores-pigmento opacas* e são as mais utilizadas pelos artistas. Porém, o conjunto de obras explorado neste trabalho são aquarelas, e se encaixam no segundo grupo, as chamadas *cores-pigmentos transparentes*. As cores primárias desse conjunto são o magenta, o amarelo e o ciano. A mistura delas, assim como

---

<sup>175</sup> O pigmento é o elemento responsável pela cor da tinta. É composto de partículas sólidas finamente divididas insolúveis nos aglutinantes e diluentes, na forma da partícula diferentes tamanhos e feitios que lhe dão características foscas ou brilhantes, opacas ou transparentes que podem alterar o aspecto da tinta. Ver mais detalhes em (COLNAGO, Atílio; BRANDÃO, Joice. **Tintas: Materiais de Arte**. Vitória: Gráfica A1, 2003, p. 22).

<sup>176</sup> SILVEIRA, 2011, p. 52.

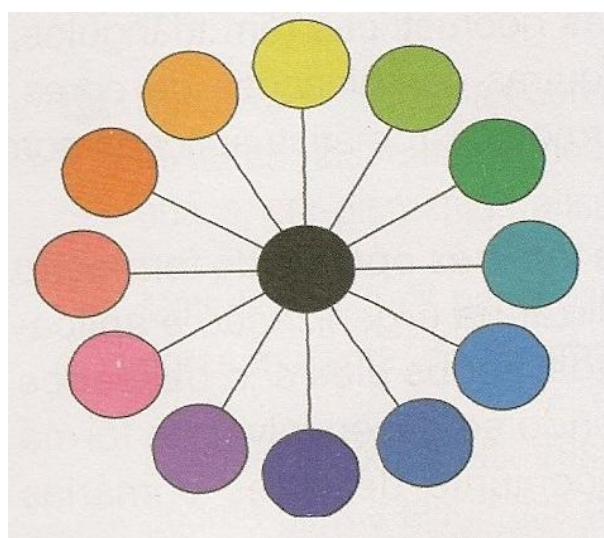
<sup>177</sup> SILVEIRA, 2011, p. 52.

<sup>178</sup> PEDROSA, 2009, p. 22.

a sobreposição desses três filtros coloridos interceptam a luz branca e produzem igualmente o *cinza neutro* por síntese subtrativa.<sup>179</sup>

Desde o limiar dos estudos da cor, uma das formas mais simples e eficientes de representar a sua diversidade são os círculos cromáticos, sejam eles em *cor pigmento* ou em *cor luz*. Tais espectros são previamente organizados em tríades de cores primárias, que vão gerar os círculos cromáticos com representação da soma das cores secundárias e terciárias.

Os círculos cromáticos são uma ferramenta muito importante para a visualização das possíveis relações colorísticas. Demonstram a posição das *cores primárias*, assim como: as *cores vizinhas* (chamadas análogas), as *contrárias* (complementares), as *harmonias geométricas* (triângulos, quadrados, hexágonos).<sup>180</sup> Permitem articular diversas alternativas de harmonia cromática para os trabalhos artísticos. Para simplificar o entendimento das considerações que serão levantadas a respeito de obras em aquarela, considera-se interessante demonstrar uma simulação do que seria um círculo cromático de *cores pigmento transparentes* (Figura 23). Este esquema facilita a visualização das diversas opções cromáticas e tem como ponto de partida as cores primárias.



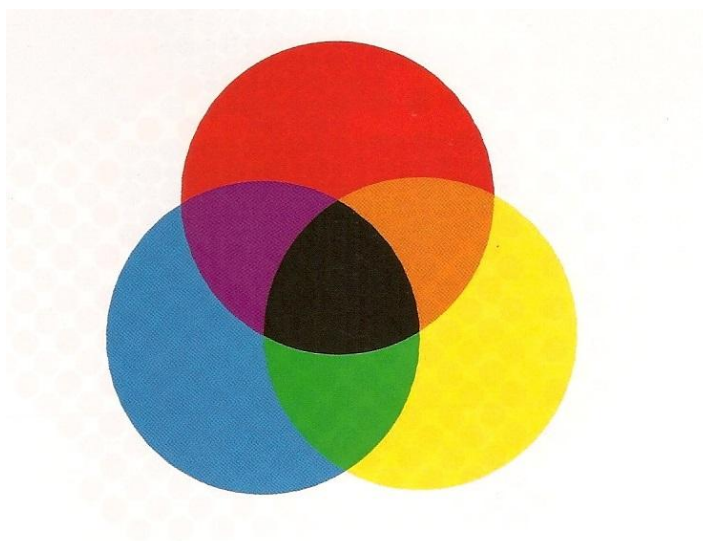
**Figura 23:** Círculo Cromático de Cores-Pigmento Transparente. Fonte:<sup>181</sup>

<sup>179</sup> SILVEIRA, 2011, p. 54-55.

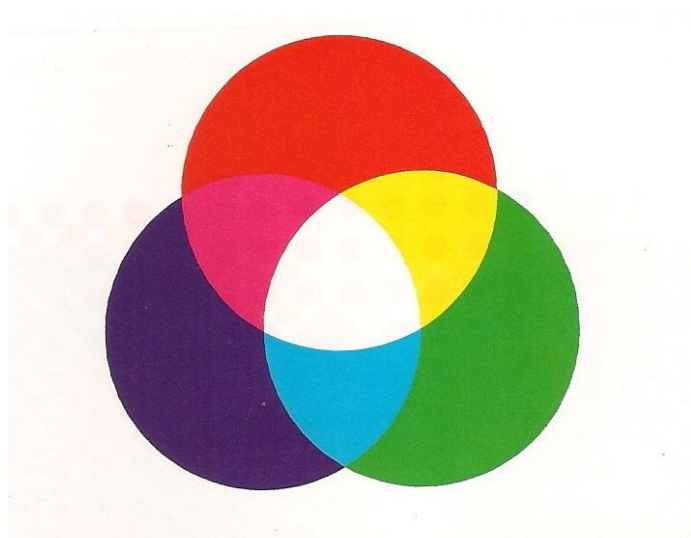
<sup>180</sup> SILVEIRA, 2011, p. 59.

<sup>181</sup> SILVEIRA, 2011, p. 60.

A mistura entre as cores são chamadas de *sínteses subtrativas* ou *aditivas*. O processo de síntese subtrativa acontece mediante a combinação de *cores-pigmento*. Sua soma leva a cores cada vez menos luminosas e progressivamente chega ao preto (Figura 24). A mistura aditiva é originada com a soma de luzes coloridas, que irão gerar luzes cada vez mais claras e, gradativamente, será obtida a luz branca (Figura 25).



**Figura 24:** Síntese Subtrativa de Cores-pigmento opacas. Fonte:<sup>182</sup>



**Figura 25:** Síntese Aditiva de Cores-luz primárias. Fonte:<sup>183</sup>

<sup>182</sup> PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012, p. 23.

<sup>183</sup> *Op. cit.*

A *cor-luz* é formada pela síntese aditiva do vermelho, verde e azul violeta. Da união destas três cores, consideradas as primárias entre as *cores luz*, se origina a luz branca. Na *cor-luz* os estímulos são obtidos de maneiras diferenciadas: podem ser emitidos por uma fonte de luz monocromática ou pela dispersão dos raios de luz não monocromáticos.<sup>184</sup>

Ao partir das cores projetadas que modificam o volume do refletor é possível conseguir um grande número de cores. Nessa situação, os olhos humanos adicionam as luzes e conseguem reproduzir diversas sensações da cor.<sup>185</sup> Os círculos cromáticos são as principais formas de sistematizar o inumerável mundo das cores.

### 3.3 – COR: A LINGUAGEM DA LUZ

No mundo visível, luz e cor são elementos essenciais. São a base para construir o referencial, para o despertar da percepção visual. O artista sintetiza os estímulos revelados pela luz ao sentido da visão. Percebido de forma acidental, esse fenômeno, por meio do consciente e intensa sensibilidade, consegue fazer da cor um instrumento de comunicação de informações e significados.

Fayga tinha consciência de que o elemento cor podia oferecer múltiplas possibilidades ao trabalho artístico e o usava como uma poderosa uma ferramenta para transmissão de ideias, capaz de captar a atenção do público de forma forte e direta, sutil ou progressiva.<sup>186</sup> O dinamismo dos tons coloridos traz ritmo, movimento e a estruturação espacial, mas sem sombra de dúvidas, Fayga fez uso da cor de forma lírica. Como deixa implícito no díptico *Visões* (Figura 26).

---

<sup>184</sup> SILVEIRA, 2011, p. 55.

<sup>185</sup> SILVEIRA, 2011, p. 59.

<sup>186</sup> BARROS, 2011, p. 15.





**Figura 26:** Fayga Ostrower, *Visões* (Díptico), 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 171,0 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

A luz pode ser vista como uma fonte inesgotável para as cores. Na qualidade de elemento visual, a luz não deve ser confundida com a representação de um fenômeno natural, ela é uma simulação.<sup>187</sup> Na obra *Visões*, a luz é distribuída de forma difusa pelas duas pranchas, mas o elemento formal que estrutura a obra é a cor. Por intermédio dos contrastes entre os tons, a luz é identificada e se torna predominante em toda obra. Luz e cor são eventos da consciência (sensações, percepções). Do ponto de vista do sentido visual, são condicionadas a ocorrências fisiológicas da retina e do sistema nervoso, ou seja, são provocadas por processos físicos.<sup>188</sup> Na comunicação visual existem níveis de luminosidade, os quais são denominados tons – e que podem variar dos mais claros aos mais escuros, conforme a intenção do artista.

Quanto mais forte o contraste, mais explicitas serão as vibrações internas da obra, o que provoca a impressão de avanços e recuos respectivamente. Para Fayga, os contrastes comprovam a presença da luz nas obras de arte. Com a ajuda da

<sup>187</sup> OSTROWER, 1986, p. 96.

<sup>188</sup> GOETHE, 2013, p. 44.

variação entre tons claros e escuros, o artista consegue articular a vibração no espaço pictórico.

Para que os elementos se tornem expressivos, é preciso todo movimento visual desdobrar-se através de valores claros e escuros. Naturalmente, os contrastes não precisam ser distribuídos de maneira igual; há maneiras de graduar suas intensidades e também os tamanhos. Através do contraste claro\escuro, a luz articula uma vibração no espaço.<sup>189</sup>

Com o recurso dos efeitos da iluminação é possível distribuir manchas claras e escuras na imagem, ou seja, destacar certos pontos da superfície pictórica com planos iluminados pelos tons claros ou sombreados por tons escuros. O brilho da luminosidade remete a uma dada superfície que está voltada para uma fonte de luz. A escuridão significa que o plano está afastado da distribuição de luz. O que serve de eixo norteador na estruturação espacial.<sup>190</sup>

No trabalho artístico, o elemento luz adquire notoriedade quando é associado ao movimento visual. Para Fayga, tal efeito foi obtido com as variações dos tons que naturalmente não precisam ser distribuídos de maneira igual. Existem maneiras de se graduar a intensidade das cores e o tamanho das formas. A chamada graduação de intensidade.

Quanto mais intenso o contraste (chegando aos extremos, branco e preto), tanto mais visível o efeito da vibração: o claro, referido aos escuros, vai avançar, e o escuro, referido aos claros, vai recuar. E quanto mais consistente for à elaboração dos valores contrastantes através de intensidades, variações e inversões, tanto mais nítido se torna o efeito vibratório de um avanço/recuo simultaneamente.<sup>191</sup>

A artista elaborou formalmente o contraste, pois sabia que as áreas claras podiam ser contrastadas às áreas escuras e assim avançar e se irradiar. Ela procurava equilibrá-las ao regular proporcionalmente o tamanho das partes claras e escuras. Cada vez mais, propunha a unidade de contraste e procurava graduar as intensidades, desde a muito clara até a muito escura.

---

<sup>189</sup> OSTROWER, 1986, p.223.

<sup>190</sup> ARNHEIM, Rudolf, 2013, p. 302.

<sup>191</sup> OSTROWER, 1986, p. 223.



Na obra *Visões*, a variação das dimensões espaciais é articulada por intermédio das divergências tonais. Com os contrastes e as variações de tons, a artista conseguiu atribuir profundidade. Com essa estratégia, ela deixa a impressão de uma pintura que ultrapassa a estrutura bidimensional. Em *Visões*, o espaço pictórico não é configurado de forma massiva.

Os planos de cor são ordenados de maneira que surgem linhas tonais em toda obra, e nas duas pranchas o espaço linear é evidenciado pela cor azul escura em uma ordenação de contrastes simultâneos com a cor magenta, azul e laranja. Por meio de variações de intensidade da cor azul a pintura ganha volume e linhas que marcam as diagonais e direcionam o olhar do espectador. Observe-se um detalhe da segunda prancha (figura 27).



**Figura 27:** Fayga Ostrower, Segunda prancha da obra “Visões” em detalhe.

Cada segmento linear elabora uma dimensão no espaço e introduz o movimento direcional. Se forem inseridos intervalos ou contrastes de direção entre as linhas, o resultado gera a impressão de redução do movimento na composição. O movimento visual ocorre no espaço e no tempo, ou seja, o clima expressivo da linha ocorre ao serem introduzidas pausas que criam uma intensidade e articulam o fluir do tempo.

Cada linha (cada segmento linear) cria, essencialmente, uma dimensão no espaço. Ela é vista como portadora de movimento direcional. Introduzindo-se intervalos, ou contraste de direção, reduz-se a velocidade do movimento. Quanto mais forem os contrastes, mais diminui a velocidade e, em contrapartida, aumenta o peso visual da linha. Assim há sempre um efeito simultâneo que abrange espaços e tempo: maior velocidade = menor peso visual; menor velocidade = maior peso.<sup>192</sup>

Os efeitos alcançados com a iluminação na obra de arte conseguem movimentar e até mesmo mudar as intenções do artista no trabalho. De acordo com o significado desejado, em um sentido mais instrutivo, a iluminação tende a guiar a atenção seletivamente.<sup>193</sup> Os meios pelos quais o homem distingue a complexidade da informação visual são as variações de cores ou tons.<sup>194</sup> Agrupadas em sequências rítmicas, as sobreposições criam campos energéticos que se expandem e contraem como se pode perceber no detalhe retirado da primeira prancha que compõe a obra *Visões* (Figura 28). Na organização tonal, as extremidades termais das escalas cromáticas atraem a atenção em primeiro lugar. Direcionam o movimento visual da forma e se constituem nos seus limites máximos.<sup>195</sup>



**Figura 28:** Fayga Ostrower, Primeira prancha da obra *Visões* (detalhe).

<sup>192</sup> OSTROWER, 1986, p. 67.

<sup>193</sup> ARNHEIM, 2013, p.315.

<sup>194</sup> DONDIS, 2007, p. 61.

<sup>195</sup> OSTROWER, 1986, p. 238.

De forma natural, uma das dimensões ganha destaque visual e o movimento será direcionado pelo plano dominante. Quando os olhos percorrem superfícies diferentes, as agrupa, diferencia e destaca, bem como formam uma totalidade com certos padrões e concordâncias.

Naturalmente, se uma das dimensões prevalecer visualmente, um certo movimento poderá se restabelecer para a área toda, impulsionando-a na direção dominante. Ao percebermos tantas superfícies diferentes, nossa vista as compara entre si, as agrupa, diferencia, destaca – e nessa ação inteiramente espontânea já emergem certos padrões, certas concordâncias e repetições.<sup>196</sup>

O movimento visual equivale à concentração da atenção, pois os olhos podem descansar com calma sem constatar as formas, cores e luzes que configuram o mundo de imagens ao nosso redor. Porém, no instante em que algo se agita, os olhos tendem a seguir o sentido dessa movimentação. Com contrastes e sobreposições, Fayga proporcionou movimento às superfícies estáticas, como estratégia para prender a atenção do espectador.

De forma geral, o ser humano é atraído pelo movimento, uma vez que este é uma oscilação que resulta no emprego da atenção. Nesse sentido, o movimento visual se assemelha à música, pois quando é possível distinguir alguns padrões e oscilações musicais percebe-se o nascimento de uma melodia dessa movimentação.

O que viabiliza a percepção do elemento luz em uma composição é o fato de o trabalho ter sido concebido em padrões de contrastes de claro e escuro. E para que os elementos se tornem cada vez mais expressivos é preciso haver um jogo de movimentação. “Quando a iluminação é percebida como uma superposição, o objeto iluminado é capaz de manter uma claridade e cor constantes, enquanto as sombras e os brilhos são atribuídos a um gradiente de luz com estrutura própria”.<sup>197</sup> Pode-se entender o papel como uma superfície refletora e as camadas de tinta funcionam como um filtro que vai refletir as cores cada vez mais

---

<sup>196</sup> OSTROWER, 1986, P.70 – 73.

<sup>197</sup> ARNHEIM, 2013, p. 300.

brilhantes. Por sua natureza técnica, a aquarela faz com que a cor diluída desafie o contorno.<sup>198</sup>

A criação acontece de forma livre e é diretamente ligada à espontaneidade. Quando qualquer elemento da elaboração formal for percebido, significa que é vivenciado pelo indivíduo. Como cada momento único de vida, são projetados nos espaços qualidades existenciais que os diferenciam, alargam ou reduzem. Enfim, os tornam desiguais, assimétricos e únicos.<sup>199</sup> Movido por necessidades internas, o artista segue em uma busca incessante por significações com a finalidade de encontrar certas organizações nos fenômenos, para que os mesmos façam sentido e correspondam à busca de determinados equilíbrios internos.<sup>200</sup> Por meio de representações simbólicas é possível exteriorizar experiências íntimas.

Nas distintas linguagens da arte, o conteúdo expressivo das obras é articulado de modo formal, nos termos característicos de cada linguagem, com valores e vivências traduzidas em formas espaciais.<sup>201</sup> A idealização de uma forma engloba um princípio organizador, uma ordenação que se torna manifesta com a arte.<sup>202</sup> Fayga tem algo a dizer em suas obras. Seus conteúdos existenciais são um reflexo de suas experiências.

Ostrower considerava a pintura uma forma de expressão artística compatível para expressar os conteúdos vivenciados. Ela era consciente de que cada material proporciona uma característica estilística, por isso, suas aquarelas foram criadas de forma muito dinâmica, com base nos movimentos e gestualidade. A configuração geral das imagens visa o equilíbrio, que só consegue ser compreendido dentro de um contexto dinâmico. As formas livres não se ajustam em regras preestabelecidas. Existe uma ordenação, e os termos são estruturados, só que sua compreensão ocorre tanto na ordem intuitiva quanto na intelectual.<sup>203</sup>A

---

<sup>198</sup> GOETHE, 2013, p. 24.

<sup>199</sup> OSTROWER, 1990, p. 58.

<sup>200</sup> OSTROWER, 1990, p. 51.

<sup>201</sup> OSTROWER, 1990, p. 54.

<sup>202</sup> OSTROWER, 1990, p. 54.

<sup>203</sup> OSTROWER, 1990, p. 75.

liberdade se manifesta por meio do intelecto, pois é preciso discernir os limites ligados a cada circunstância em particular.

### 3.4 – RELAÇÕES COLORÍSTICAS

O mais importante nos estudos sobre cor é estar ciente de que com apenas três cores básicas é possível estabelecer relações e configurar o espaço pictórico de formas totalmente diferenciada. São essas *relações colorísticas*<sup>204</sup> que refletem as estruturas espaciais e conseguem imprimir o valor adequado de cada cor em consequência de uma apreciação geral, isto é, não é coerente tratar as cores de forma isolada, pois tudo depende do contexto colorístico em que determinado conjunto de cores está inserido.

Desse modo, de forma isolada as cores não têm significados preestabelecidos. Tudo depende das relações estruturadas pelo próprio artista, que parte de um determinado conjunto de cores pertencentes ou não ao mesmo *matiz*.<sup>205</sup> Uma única cor pode ter várias faces e, quando estas entram em conformidade, cada combinação recebe uma função espacial, definida e redefinida a cada nova relação.

Quando entra em combinação com outras cores (quer seja a tonalidade da mesma gama ou até com um fundo branco), cada cor recebe dessa combinação, determinadas funções espaciais, sendo redefinida a cada nova relação. Quer dizer, de acordo com as relações colorísticas, a mesma cor pode definir o espaço de maneiras diferentes. Por isto é preciso não é preciso decorar centenas de nomes.<sup>206</sup>

<sup>204</sup> O termo *Relações Colorísticas* foi criado por Fayga Ostrower e aparece em vários livros, entre eles *Universos da Arte* e *A Sensibilidade do Intelecto*, nos quais a artista dedica capítulos inteiros a questões sobre o uso da cor nos trabalhos artísticos. Ver mais detalhes em (OSTROWER, Fayga. **A Sensibilidade do Intelecto: Visões Paralelas de Espaços na Arte e na Ciência**. Rio de Janeiro: Campus, 1998, p. 15-25).

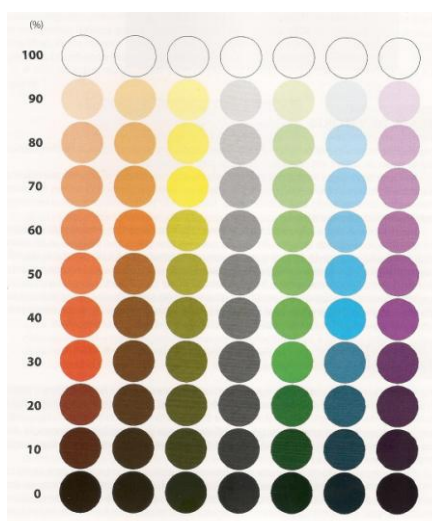
<sup>205</sup> Matiz ou Croma: É a cor em si, e existe em número superior a cem. Cada matiz tem características individuais; os grupos ou categorias de cores compartilham efeitos comuns. Em cor pigmento existem três matizes primários ou elementares: amarelo, vermelho e azul. Ver mais detalhes em (DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 65).

<sup>206</sup> OSTROWER, 1986, p. 234.

A sensualidade é uma característica muito própria da cor. E, por maior que seja a prática humana, uma coisa é imaginar as cores e outra é percebê-las. Todas as cores provocam uma excitação nos sentidos. Qualidade esta que é inerente a este elemento visual. Fayga era fascinada pela mente e pelos impactos psicológicos que as cores podem proporcionar.

Para seus trabalhos, a artista seguia uma busca incansável pelo conjunto de cores que podia corresponder aos seus anseios intelectuais, pois compreendeu que as cores exercem influência em vários aspectos, sobretudo nas emoções. Ela entendeu que na pintura os valores tonais são tão importantes quanto à própria cor, pois são as variações dos tons que definem as áreas iluminadas e escuras, os volumes, os planos cheios e vazios, ou seja, os valores tonais definem as formas.

As aquarelas de Ostrower são extremamente equilibradas aos olhos do espectador, nada parece estar fora de lugar. O jogo de equilíbrio funciona porque a artista conhecia as escalas de valores e tons que obedecem a certas leis de harmonização, as quais permitem que as partes tenham uma interação equilibrada dentro do todo.<sup>207</sup> Um exemplo de representação dos índices de luminosidade de vários tons pode ser visualizado na Figura 29. Atribui-se coeficiente 100 para o branco e 0 para o preto absoluto.<sup>208</sup>



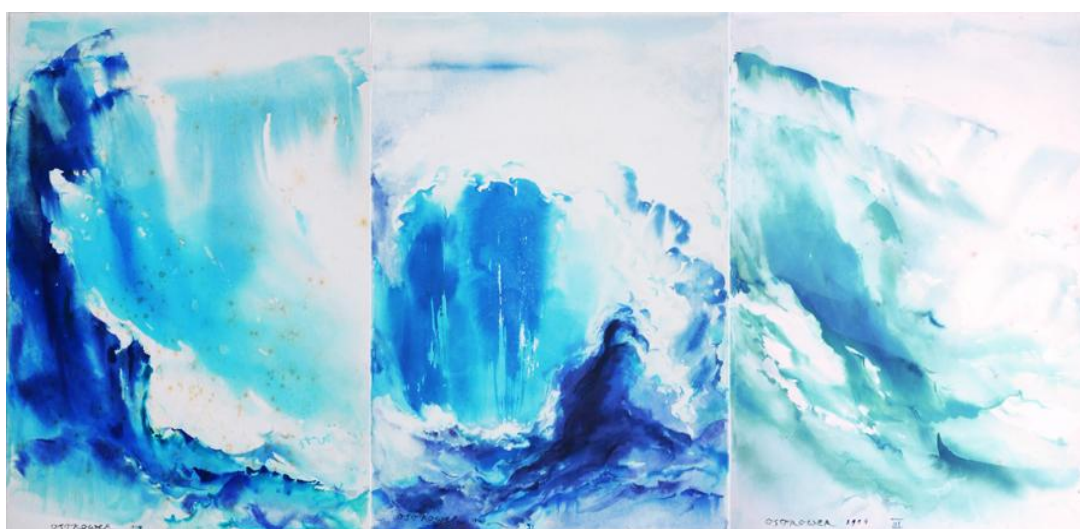
**Figura 29:** Representação dos Índices aproximados de Luminosidade de Diferentes Tons.<sup>209</sup>

<sup>207</sup> PEDROSA, 2009, p. 158.

<sup>208</sup> PEDROSA, 2009, p. 158.

<sup>209</sup> PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009, p. 160.

Nas escalas de valores, uma cor pode chegar aos seus limites extremos. O artista pode trabalhar com a *cor pigmento* a partir de um coeficiente de claridade extrema, o branco. E prosseguir o trabalho com relações criadas por valores cromáticos de tons intermediários que chegam até a escuridão completa, o preto. Um exemplo da aplicabilidade do jogo de equilíbrio articulado por meio das escalas de valores tonais é a obra *Oceano* (Figura 30). Este trabalho consiste em um tríptico todo formulado em escalas de tons azuis, em que existe um esquema *monocromático*.<sup>210</sup>



**Figura 30:** Fayga Ostrower, *Oceano* (Tríptico), 1994, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 171,0 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

O ponto de partida é o azul saturado – uma cor é saturada quando é pura, ou seja, quando está no máximo de sua intensidade. As cores saturadas criam muitos contrastes e podem ser diluídas. No caso da aquarela, ao adicionar um pouco de água o tom é clareado ou escurecido ao se adicionar um pouco de sua cor complementar.

No tríptico *Oceano*, as variações de tons de azul se manifestam claramente em uma textura que evoca uma imensa massa de água, tal como uma onda no mar. A imensidão oceânica não permanece parada, pelo contrário, se movimenta o tempo

<sup>210</sup> O esquema de combinações de cores monocromático acontece quando uma paleta é montada a partir de um único matiz do círculo cromático e ocorre sua mistura com o branco ou com o preto ou cinza. No caso da obra “Oceano”, existe uma combinação do matiz azul em diferentes graus de saturação com o branco do papel. Ver mais detalhes em (SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: UTFPR, 2011, p. 141).

inteiro. Fayga simula movimentos provocados pelo vento assim como a água do mar se movimenta para formar as ondas. O azul entra em conformidade com outros meios, seja com os diferentes graus de tonalidades ou até mesmo o fundo branco do papel, tudo ganha uma função espacial.

A complexidade das informações visuais pode ser distinguida por meio das variações de tons.<sup>211</sup> O jogo de claro e escuro proporciona movimento e expressividade. Funciona como forças opostas e auxilia na configuração do equilíbrio da imagem.

Graduando-se os vários tons de uma cor dominante, estabelecem-se certas relações que são as tonalidades. Em cada uma das famílias de cor é possível estabelecer uma escala tonal semelhante, começando com os tons mais claros e terminando com os mais escuros. Embora o princípio seja o mesmo, em cada uma das cores a escala será um pouco diferente.<sup>212</sup>

No caso da obra *Oceano*, a artista trabalhou com uma escala de azul e parte de um tom com um grau de pureza muito alto, ou seja, o tom saturado, que é considerado ponto mais intenso de uma cor e prosseguiu o trabalho com intervalos em tons de azul claro até chegar ao branco. As cores saturadas também são conhecidas como *cores altas* e os tons mais claros como *cores baixas*,

Além dessas escalas de claro-escuro, existe um segundo tipo de escala tonal. São escalas cromáticas. Dessa vez, funciona como um dos pólos terminais o tom mais intenso, o mais saturado de cada gama, o que apresenta, portanto, sua plena cromaticidade. Seria o ponto alto de uma cor. Os artistas usam a expressão “cores altas”, quando se referem aos tons saturados, cromáticos e “cores baixas”, quando os tons são pálidos ou escuros, ou ainda cinzentos ou mistos, tons acromáticos (sem colorido).<sup>213</sup>

A saturação cromática tem seu ponto de referência no espectro solar. A intensidade das cores que aparecem no arco-íris (o vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, violeta) serve de referência para definir os tons cromáticos.<sup>214</sup> As escalas cromáticas ampliam sua extensão, na qual qualquer cor pode ter escalas

<sup>211</sup> DONDIS, 2007, p. 61.

<sup>212</sup> OSTROWER, 1986, p. 237.

<sup>213</sup> OSTROWER, 1986, p. 237.

<sup>214</sup> OSTROWER, 1986, p. 237.



tonais que variam entre tons altos e baixos. Os polos cromáticos, dessa maneira, ocupam uma posição diferenciada com relação ao claro/escuro, pois cada uma das cores do arco-íris possui um grau distinto de intensidade.<sup>215</sup> O azul escuro está perto dos meios densos e turvos e se aproxima do preto e dos valores escuros. O vermelho (magenta) intenso é uma cor que se encontra no centro da escala de valores cromáticos. O amarelo nasce da claridade, portanto, próximo da luz e dos valores da claridade.<sup>216</sup> A saturação corresponde à segunda dimensão da cor. É a pureza relativa do seu matiz ao cinza. A cor satura é mais densa e por isso é mais utilizada.<sup>217</sup> Quanto mais forte e intensa for uma cor, maior será a carga expressiva e emocional impressa no trabalho.

As formas fluídas e as transparências são comuns nas obras de Fayga Ostrower, que consegue imprimir o efeito translúcido ao articular diversos materiais. No caso dos trabalhos em aquarela, como a obra *Tempestade* (Figura 31), a artista trabalhou a técnica de *veladura*, que consiste em articular sobreposições de camadas de tinta, formando uma superfície texturada e extremamente vibrante com pontos de luz distribuídos em toda obra.

Em *Tempestade*, a artista equilibrou a composição com uma escala cromática de tons azuis que variam de intensidade. Porém, conseguiu contrastes mais suaves, confortáveis e serenos, pois usou o azul, que é uma cor primária, e inseriu alguns planos de azul violetado, que é uma cor secundária e análoga<sup>218</sup> ao conjunto de tons azuis encontrados na obra. Distribuiu a luz de forma harmônica por meio da graduação da cor “consegue distinguir uma intensidade de luz mais alta de uma mais baixa (o que geralmente se chama de valor mais alto e mais baixo) entre matizes diferentes”.<sup>219</sup> O uso de matizes análogas em diferentes graus de

---

<sup>215</sup> OSTROWER, 1986, p. 238.

<sup>216</sup> GOETHE, 2013, p. 169.

<sup>217</sup> DONDIS, 2007, p. 65.

<sup>218</sup> Os esquemas de *cores análogas* se diferenciam dos outros por ser construído baseado nas cores vizinhas no círculo cromático. A razão dessa escolha está na causa de uma espetacular sensação de conforto visual e psicológico. Quando se escolhe uma paleta com duas ou mais cores vizinhas ou muito próximas no disco cromático, os olhos tendem a reconhecê-las com uma grande similaridade, o que promove uma imediata interpretação de uma composição harmoniosa, consensual. Ver mais detalhes em (SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: UTFPR, 2011, p. 143).

<sup>219</sup> ALBERS, 2009, p. 18.

intensidade proporcionou na obra *Tempestade* uma sugestão de deslocamento simultâneo, expansão e contração que estimula os olhos do espectador a percorrer todos os ângulos do trabalho. A vibração torna visível um espaço de profundidade nos fenômenos do avanço-recuo e na expansão-contração.<sup>220</sup>



**Figura 31:** Fayga Ostrower, *Tempestade*, 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

O clímax do trabalho é a profundidade, criada na diagonal do canto superior direito em que ficaram acumuladas camadas de tinta azul saturada, contrabalançado com o violeta. Fayga conseguiu materializar a tempestade, que é uma força magnífica da natureza, com seus trovões, ondas gigantes, vento forte e frio. Nada parece estático nessa obra, tudo lembra a movimentação do fenômeno atmosférico causado pela chuva e pelo vento. O pintor entende a cor como um meio de medida, peso e qualidade, que estabelece determinadas relações entre si.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> OSTROWER, 1986, p. 226.

<sup>221</sup> KLEE, 2001, p. 56.

A cor é um elemento visual impregnado de informação. É uma das mais importantes e experiências visuais compartilhadas pelo ser humano.<sup>222</sup> O esquema de matizes análogas é bastante explorado por Fayga, principalmente em suas aquarelas. Os tons azuis são predominantes em grande parte das obras. Com cores e tons similares, a artista conseguiu configurar contrastes muito expressivos, porém menos discordantes no sentido de que, com cores aproximadas, é possível suavizar as oposições criadas com base em combinação de tons.

A obra *Montanhas* (Figura 32) fundamenta-se em uma tríade análoga de azul saturado, violeta e o azul turquesa. Em primeira instância, com os tons mais escuros, os gestos da artista marcaram firmemente as diagonais. Em seguida, com o azul turquesa, há uma marcação na vertical que lembra uma imponente sequência de cordilheiras. Nesta obra, Fayga simulou o surgimento das diversas manifestações de azul presente nos meios físicos,

Se a escuridão do espaço infinito é vista através de vapores atmosféricos iluminados pela luz do dia, surge à cor azul. Durante o dia, o céu, é visto do alto das montanhas, é azul-real, pois apenas vapores esparsos pairam diante do escuro espaço infinito. Ao se descer em direção ao vale, o azul se torna mais claro, até que finalmente, em certas regiões e devido a vapores crescentes, ele se converte num azul tirante a branco.<sup>223</sup>

Na natureza, a intensidade do azul depende do vapor atmosférico, da altitude, dos materiais e das regiões onde a cor se manifesta. Na obra *Montanhas*, a graduação da cor e também dos gestos lembra os picos mais altos das planícies. “Cada uma das direções visuais tem um forte significado associativo e é valioso instrumento para a criação de mensagens visuais”.<sup>224</sup> A ordenação diagonal tem uma forte ligação com instabilidade.

---

<sup>222</sup> DONDIS, 2007, p. 64.

<sup>223</sup> GOETHE, 2013, p. 115.

<sup>224</sup> DONDIS, 2007, p. 60.



**Figura 32:** Fayga Ostrower, *Montanhas*, 1999, Aquarela sobre papel Arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Por meio das diagonais, a artista ocupa posições dinâmicas no plano pictórico proporciona um caráter rítmico ao introduzir o azul escuro com campos em violeta. Fayga dosava a velocidade dos gestos como se pudesse controlar o fluir do tempo, inseria o azul claro e imediatamente mudava para direção vertical. O movimento visual sempre conduz em direção das áreas de contrastes. Os contrastes podem ser compreendidos como áreas de transição em diferentes gradações de claros e escuros e nas áreas de maior contraste salientam as formas em oposição às áreas com películas de cor mais clara que reflete a luminosidade.<sup>225</sup>

O plano em azul-claro funciona como um filtro finíssimo sobre os tons mais escuros e deixa as formas cada vez mais densas, valorizadas e em evidência. *Montanhas* conduz o espectador a um estado de tranquilidade e segurança nostálgica. “O azul é a mais profunda das cores, o olhar penetra, sem encontrar

<sup>225</sup> OSTROWER, 1986, p. 239.

obstáculos e se perde no infinito. É a cor do infinito e dos mistérios da alma”.<sup>226</sup> Os azuis de Fayga se assemelham aos da natureza, o topo das montanhas ganha superfícies azuis que parecem recuar diante de nossos olhos.<sup>227</sup> Os azuis geram uma sensação muito especial, quase mística, e podem ser vistos como uma espécie de contradição entre estímulo e repouso.<sup>228</sup>

O azul é a cor mais escura entre as cores primárias e possui uma forte aproximação com o preto. Assim, funciona como sombra na escala de tons da pintura. Atua como cor primária tanto em *cor-pigmento* quanto em *cor-luz*. Na forma de cor-pigmento possui o laranja como completar. Ao ser misturado com outras cores têm o poder de esfriar todas elas. Como, por exemplo, da combinação entre vermelho e azul surge o violeta; já da mistura com o amarelo emerge o verde.<sup>229</sup> Por ser uma cor fortemente ligada ao preto, possui uma característica que induz à profundidade. É a mais imaterial das cores, e pode ser observada nas superfícies transparentes dos corpos.<sup>230</sup> A ação interior do azul tende ao aprofundamento e o torna o mais intenso entre os tons escuros, o que acentua sua ação interior.<sup>231</sup>

O azul dispõe de um movimento direcionado ao seu próprio eixo, ou seja, possui um movimento concêntrico e conseqüentemente se distancia do observador. “O azul é tipicamente celeste. Ele apazigua e acalma ao se aprofundar”.<sup>232</sup> Ele atrai o homem para o infinito, desperta nele a pureza.

Artistas ligados afetivamente à pintura e à música conseguem enxergar uma analogia entre tons musicais e coloridos. Kandinsky acredita que o tom azul pode ganhar diferentes sonoridades de acordo com a gradação da cor como, por exemplo, o azul que, à medida que ganha claridade, também perde um pouco de sua sonoridade até chegar ao silêncio absoluto do branco.

---

<sup>226</sup> PEDROSA, 2009, p. 126.

<sup>227</sup> GOETHE, 2013, p. 169.

<sup>228</sup> GOETHE, 2013, p. 169.

<sup>229</sup> PEDROSA, 2009, p. 125.

<sup>230</sup> PEDROSA, 2009, p. 126.

<sup>231</sup> KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 92.

<sup>232</sup> KANDINSKY, 1996, p. 92.

À medida que vai ficando mais claro, o azul perde sua sonoridade, até não ser mais do que um repouso silencioso e torna-se branco. Se quiséssemos representar musicalmente os diferentes azuis, diríamos que azul-claro cada vez mais claro assemelha-se à flauta, o azul-escuro ao violoncelo e escurecendo cada vez mais, lembra a sonoridade macia de um contrabaixo. Em sua aparência mais grave, mais solene, é compatível aos sons mais graves do órgão.<sup>233</sup>

Tanto para Kandinsky quanto para Fayga Ostrower as cores lembram prelúdios musicais que podem ser trabalhados de forma diferenciada. Tudo depende do contexto colorístico e das tonalidades em que determinada obra é formulada. O artista que almeja imprimir seu universo interior em seus trabalhos admira a desenvoltura com que a música alcança esse fim.<sup>234</sup> Em *Folhagens* (Figura 33), a artista criou uma relação entre as gradações de tons azuis adicionados no centro da composição e o amarelo, que foi inserido ao fundo. Tal mistura formou um contraste bastante denso e instigante que marca fortemente a composição. O ponto mais importante da obra está nas relações estabelecidas entre as duas cores primárias.



**Figura 33:** Fayga Ostrower, *Folhagens*, 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

<sup>233</sup> KANDINSKY, 1996, p. 93.

<sup>234</sup> KANDINSKY, 1986, p. 58.

O azul e o amarelo protagonizam um contraste muito conhecido entre os pintores, pois tudo está relacionado ao movimento emanado por cada uma dessas cores. O movimento do amarelo irradia-se para as extremidades e se aproxima visivelmente do espectador. O azul, quando disposto na mesma composição, tem um movimento concêntrico que pode ser comparado a um caracol que se retrai.<sup>235</sup> Fayga explorou as tensões criadas pelos movimentos inversos entre as cores que funcionam como polos cromáticos opostos (Figura 33).

Um contraste baseado no azul e no amarelo é tão clássico quanto os contrastes obtidos pela articulação do branco e preto. Pela ótica de Goethe, o azul se encontra em um polo negativo e o amarelo em um polo positivo, o que coloca as duas cores como corpos cromáticos totalmente opostos. O jogo entre o azul e o amarelo proporciona forma e vitalidade apoiado na mistura dessas cores específicas e individuais, que viabilizam infinitas possibilidades.<sup>236</sup>

“A cor é, em primeiro lugar, qualidade. Secundariamente, ela é peso, pois não tem apenas um valor cromático, mas um valor luminoso. Em terceiro lugar, é medida, pois além dos seus valores possui determinados limites, sua área e extensão”.<sup>237</sup> Na obra *Folhagens*, os movimentos visuais mais vigorosos se baseiam na contraposição de uma cor com a outra.<sup>238</sup> Os esquemas entre o azul e o amarelo formam relações colorísticas com diferentes temperaturas. A mitologia da temperatura das cores se baseia na tríade de cores primárias: o azul, o amarelo e o vermelho. O azul é considerado uma cor fria. Já o vermelho e o amarelo são cores quentes, e o vermelho ligeiramente mais quente do que o amarelo, por ser mais escuro e parecer mais denso.<sup>239</sup>

Nas cores, o conceito de temperatura é relativo, tudo vai depender das associações e das experiências carregadas por cada indivíduo. Assim, de forma inconsciente, é comum o espectador associar o vermelho e o amarelo

---

<sup>235</sup> KANDINSKY, 1996, p. 89.

<sup>236</sup> GOETHE, 2013, p. 132.

<sup>237</sup> KLEE, 2001, p. 56.

<sup>238</sup> OSTROWER, 1986, p. 239.

<sup>239</sup> OSTROWER, 1986, p. 243.

espontaneamente associados ao calor, ao fogo, ao sol, enquanto o azul se associa ao céu, ao gelo e ao frio.<sup>240</sup> A relação entre a termologia das cores é muito instigante e recebeu atenção de estudiosos da cor até na famosa escola de arte e *design* Bauhaus, em que foram feitos experimentos para comprovar a correlação entre a cor e a sensação de calor ou frio.

Colocaram em dois aposentos (um pintado de vermelho e outro de ciano) um grupo heterogêneo de pessoas e começou-se a baixar a temperatura ambiente dos dois aposentos simultaneamente. O grupo de pessoas que estava no quarto ciano acusou frio quando a temperatura de seu ambiente atingiu 15 graus centígrados. O grupo que estava no quarto vermelho somente foi acusar frio aos 11 graus centígrados. Então realmente existe uma correlação de cor com as sensações de calor e frio. O ciano e o vermelho apresentam uma diferença de 4°C: o ciano causou a sensação de frio antes do vermelho, portanto as pessoas recebem de alguma forma sensações térmicas através das cores.<sup>241</sup>

Na divisão entre quentes e frias, cada polo cromático produz uma sensação térmica e conseqüentemente é possível deduzir o teor expressivo emanado por cada uma das cores. Entre as cores quentes existe a impressão de proximidade, densidade, opacidade, materialidade, e nas frias distância, transparências, aberturas, imaterialidade.<sup>242</sup> Simultaneamente, as cores quentes e frias configuram o espaço pictórico de forma contrastante, as cores quentes avançam e se expandem. Enquanto que as cores frias recuam, se retraem.<sup>243</sup> Pode-se observar esse movimento na obra *Epifania* (Figura 34). Nela, a artista construiu os alicerces do trabalho em azul turquesa, o que aumenta significativamente a luminosidade da pintura. Nesse trabalho, Fayga articulou uma grande concentração de tinta azul e posicionou o amarelo em maior quantidade no canto superior esquerdo. As cores foram inseridas simultaneamente, o que possibilitou o aparecimento de uma terceira cor, o verde.

A cor verde é considerada o ponto ideal de equilíbrio entre a mistura do amarelo e o azul. Mostra com clareza as potencialidades opostas das duas cores (clareza e obscuridade, calor e frio, aproximação e afastamento).<sup>244</sup> Quando mais próximo do

<sup>240</sup> OSTROWER, 1986, p. 243.

<sup>241</sup> TAUSZ, Bruno. **A Linguagem das Cores**. São Paulo: Centro de Pesquisa de Arte, 1976, p. 44.

<sup>242</sup> OSTROWER, 1986, p. 243.

<sup>243</sup> OSTROWER, 1986, p. 243.

<sup>244</sup> PEDROSA, 2009, p. 123.



amarelo expressa a vitalidade das vegetações. Mas, ao se associar ao azul, torna-se mais frio e agressivo.<sup>245</sup> O verde pode adquirir um poder tranquilizador, porém quando mais claro facilmente se aproxima da estimulante vibração dos tons fortemente saturados.<sup>246</sup> O azul com um movimento aposto freia o amarelo, pois as duas cores produzem movimentos inversos. Quando o amarelo se mistura ao azul cria uma cor mais fria, pois o tom esverdeado perde os movimentos que o animam, as cores quente, o horizontal e o excêntrico.<sup>247</sup>

A proporção de mistura das cores depende das quantidades. No caso do azul e do amarelo, a sua proporção define um verde mais claro ou escuro, que depende do predomínio da cor geratriz.<sup>248</sup> Em *Epifania*, há o predomínio da cor turquesa, que forma uma base para a artista produzir a ilusão de diferentes dimensões no espaço pictórico, pois a cor verde é percebida como se estivesse a flutuar entre as cores geratrizes, neste caso, azul e amarelo.



**Figura 34:** Fayga Ostrower, *Epifania*, 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

---

<sup>245</sup> TAUSZ, 1976, p. 49.

<sup>246</sup> PEDROSA, 2009, p. 125.

<sup>247</sup> KANDINSKY, 1996, p. 90.

<sup>248</sup> ALBERS, 2009, p. 37.

O artista que trabalha com o pigmento transparente tem a possibilidade de produzir diferentes misturas ilusórias baseadas em um único par de cores. As cores intermediárias emergem por intervenção das infinitas combinações das cores geratrizes.<sup>249</sup> O confronto e o discernimento dos limites cromáticos ganham cada vez mais importância de acordo com a ação plástica exercida pela combinação das cores na superfície pictórica, ou seja, a organização espacial de cada cor. O artista cria uma estratégia para a organização da cor em determinado trabalho, isso quer dizer que “elas são interpretadas em termos de aqui e ali, acolá e mais adiante e, portanto, no espaço”.<sup>250</sup>

Para *Epifania*, Fayga utilizou azul e amarelo, como cores geratrizes dos limites cromáticos em verde. A obra tem um fundo predominante azul-claro e, ao inserir o amarelo, criou a ilusão de limites cromáticos bastante demarcados, indicando uma distância entre as cores que predominam na composição, mas aproximam e instigam o olhar do espectador.

Em *Transparência* (Figura 35), a artista utilizou a mesma dupla de cor, o azul e o amarelo, porém o espaço pictórico é articulado de modo que o amarelo apareça em predominância. O amarelo é uma cor que tende a se expandir e atrair o olhar, pois é a cor mais luminosa do espectro cromático e ganha muito mais luminosidade quando é configurado em um fundo branco. “O branco age em nossa alma como o silêncio absoluto e esse silêncio não é morto, ele transborda de possibilidades vivas. O branco soa como uma pausa que subitamente pode ser compreendida”.<sup>251</sup>

---

<sup>249</sup> ALBERS, 2009, p. 40.

<sup>250</sup> ALBERS, 2009, p. 40.

<sup>251</sup> KANDINSKY, 1996, p. 95.



**Figura 35:** Fayga Ostrower, *Transparência*, 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

O papel funciona como uma base refletora de luz que surge com muita força do contraste obtido com a sobreposição de camadas finíssimas de cores. Nesse sentido, a obra é configurada em contraposições de cores claras, o que estrutura os contrastes em questões puramente cromáticas. O espaço é caracterizado nas relações cromáticas de forma sensual e altamente dinâmica. É gerador de vibrações rítmicas por meio dos avanços e recuos das cores.<sup>252</sup>

O amarelo avança no espaço enquanto o azul e recua consideravelmente na obra *Transparência*. Além disso, existem pontos de contato entre o azul e o amarelo que formam limites cromáticos em um tom verde que flutuam entre o amarelo e o azul e ficam responsáveis por esfriar a composição principalmente em suas extremidades. Tais limites formam pontes com as temperaturas, pois existe uma transição rápida entre as cores geratrizes.

Conforme sua justaposição, a cor pode ser cor brilhante ou opaca. Os valores tonais são relativos e passam por enormes modificações, que dependem do tom

<sup>252</sup> OSTROWER, 1986, p. 243.

desejado.<sup>253</sup> A mesma parceria entre amarelo e azul, ao ser utilizada para configurar limites cromáticos em tons de verde, pode ser usada para produzir tons neutros, como o cinza. O olhar percebe os pigmentos ou a tinta misturados em uma paleta, como uma luz refletida. Quanto mais cor se mistura, mais se aproximará de um cinza escuro.<sup>254</sup>

Em *Poesia* (Figura 36), Fayga trabalhou com dois tipos de misturas. Em primeira instância, a combinação entre o amarelo e azul foi feita diretamente em sua aplicação no papel, tal efeito, é possibilitado pelo uso do pigmento aguado. Além das áreas entre o amarelo e azul, dominantes ao fundo da composição, surge o efeito do cinza cromático. Levanta-se a hipótese de que nesta obra uma segunda mistura composta pelos mesmos acordes cromáticos, foi feita separadamente e depois aplicada principalmente sobre as áreas que já haviam recebido o azul. Em *cor pigmento transparente*, quando as cores primárias são misturadas, ocorre o surgimento do cinza cromático. Tal mistura é determinante para o caráter misto da harmonização e promove o equilíbrio que funciona como um tipo de sombreamento. Este esquema de harmonização cromática também é denominado por alguns teóricos como *tom rompido*.<sup>255</sup>

Em *Poesia*, o amarelo exerce a função de cor dominante pela repercussão do reflexo da luz. Nas áreas em que existe a mistura com o azul surgem os planos em cinza, que tem a função de cor intermediária entre os extremos. A artista criou pólos de contradição, que é o caminho mais fácil para harmonizar a composição.

---

<sup>253</sup> DONDIS, 2007, p. 72.

<sup>254</sup> ALBERS, 2009, p. 36.

<sup>255</sup> O fenômeno do *tom rompido* acontece à medida que os tons complementares se interpenetram, inicia-se o processo de ruptura do tom. Quando as duas cores misturadas atingem proporções equivalentes, surge o cinza-neutro. Além da utilização dos tons complementares é possível reproduzir um fenômeno idêntico usando os tons amarelo e azul violetado, articulação cromática identificada na obra "Poesia". Ver mais detalhes em (PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009, p. 163).



**Figura 36:** Fayga Ostrower, *Poesia*, 1997, Aquarela sobre papel Arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

Na pintura executada com valores tonais é indispensável a utilização dos cinzas cromáticos, que, em geral, são misturados às cores que se sobressaem excessivamente do conjunto, para rebaixá-las.<sup>256</sup> Na composição, a função do cinza é esquematizar áreas nas quais é possível diminuir o impacto cromático das cores, o que produz um clima emocional e cria um jogo de equilíbrio entre as vibrações cromáticas.

Associadas no espaço, as cores, tais como as constelações, podem ser vistas em qualquer direção e a qualquer velocidade. E é possível voltar a elas inúmeras vezes e de várias maneiras.<sup>257</sup> Nos trabalhos de Fayga Ostrower, os elementos visuais são articulados de modo a promover o equilíbrio como um todo. Quando a artista coordena as cores, tem total consciência de seu caráter espacial.

<sup>256</sup> PEDROSA, 2009, p. 161.

<sup>257</sup> ALBERS, 2009, p. 52.

Como planos independentes, as cores primárias se comportam como superfícies densas (pela carga da cor), e podem coexistir no mesmo plano espacial uma ao lado da outra.<sup>258</sup> A estabilidade da obra pode ser estruturada com base nos possíveis equilíbrios entre as tensões cromáticas, que sugerem uma irregularidade dinâmica.<sup>259</sup>

Na maior parte das aquarelas de Fayga, a cor é articulada de forma fluída e os trabalhos foram idealizados em várias camadas de tinta diluída, em geral, com o mesmo grupo de cores geratrizes, porém com tonalidades diversificadas, o que aumenta o efeito das transparências e proporciona a ilusão de formas flutuantes no espaço pictórico.

A cor como elemento predominante na composição promove uma série de oscilações rítmicas. Funciona como um veículo de transmissão de personalidade, sentimentos, excitação e encantamento diante do ato de pintar.<sup>260</sup> Na obra *Verão* (Figura 37), a artista trabalhou com uma cartela de cores um pouco maior que o habitual.

Nesta obra, a estação mais quente do ano é representada por uma diversidade de cores. É possível identificar o laranja, o amarelo, o azul, a cor violeta e o verde. A maior referência para a estruturação e escolha de cores dessa obra é o grupo de *cores complementares*.<sup>261</sup> Este esquema de combinação de cores é muito marcante. No caso da obra *Verão*, a harmonia cromática foi trabalhada ao equilibrar duplas complementares, como o azul e laranja em maior intensidade, o violeta e o verde de forma bastante diluída, além do azul com alguns planos em amarelo.

---

<sup>258</sup> OSTROWER, 1986, p. 240.

<sup>259</sup> ALBERS, 2009, p. 55.

<sup>260</sup> OSTROWER, 1998, p. 23.

<sup>261</sup> O esquema de combinações de cores complementares é uma paleta bastante utilizada pelos pintores mais experientes. Formado a partir de duas cores complementares contrárias no círculo cromático, este esquema promove equilíbrio nos tons contrastantes. Ao mesmo tempo, quando se utiliza os dois tons exatamente contrários no círculo, as cores competem por atenção e acabam criando uma dualidade na percepção que se torna dinâmico. Ver mais detalhes em (SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: UTFPR, 2011, p. 146-147).



**Figura 37:** Fayga Ostrower, *Verão*, 1999, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 56,5 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

O efeito das complementares é muito estimulante, pois as cores se induzem reciprocamente. Em *Verão*, o tom laranja salta aos olhos, uma vez que na estação mais quente do ano os dias são maiores e existe uma maior incidência dos raios solares. Nos meios físicos, o sol aparece em tons laranja envolto de azul.

Quando fechamos os olhos depois de olhar ao sol (laranja), surge em nossa visão uma espécie de pós-imagem, invertida no claro-escuro e na cor complementar, o azul. A silhueta do sol aparece em azul-escuro, depois em azul-turquesa, para depois, esverdeando, clarear e desaparecer.<sup>262</sup>

Para a obra *Verão*, a artista pensou em um jogo de cromático diretamente ligado às cores que surgem na natureza. Quanto mais intensas forem as cores, mais forte será a atração e o impacto da fusão. Os contornos das áreas coloridas perdem sua nitidez. As eventuais irregularidades existentes, se nivelam visualmente.<sup>263</sup> As fronteiras entre os campos cromáticos se misturam e as formas começam a flutuar no espaço. O laranja é uma cor tipicamente quente, que condensa propriedades do magenta e do amarelo, cores que a originam. Em

<sup>262</sup> OSTROWER, 1986, p. 248.

<sup>263</sup> OSTROWER, 1986, p. 249.

relação às cores frias, parece avançar em direção ao observador. Por sua característica, funciona como luz nas escalas de tons.<sup>264</sup> “Como um homem seguro de sua força e que dá uma impressão de saúde. Soa como o sino do *ângelus*, tem a força de uma poderosa voz de contralto”.<sup>265</sup> A cor laranja promove a irradiação e a expansão da luz.

As cores ganham propriedades e assumem combinações quando são dispostas uma ao lado da outra. Isso promove a intensificação ou a diminuição dos tons ou índices de luminosidade de uma das cores, sem perda de seu valor cromático. Ocorre, por exemplo, nas *duplas complementares*.<sup>266</sup> Essencialmente, o contraste mais forte da cor é representado pela complementaridade que se baseia em uma oposição de valores cromáticos, uma vez que os componentes do grupo procedem de *gammas afastados*.<sup>267</sup> Os tons quentes e frios dispostos em uma composição produzem contrastes termais e efeitos dinâmicos que remetem ao movimento.<sup>268</sup> Desde a construção formal dos elementos visuais até a configuração do equilíbrio absoluto de ritmos e tensões, tudo exprime a sensação de agitação e transformação constante.

No tríptico *Ritmos* (Figura 38), os contrastes obtidos com planos em magenta e cinza escuro correspondem aos sentimentos mais profundos. Todos os elementos composicionais foram articulados com a finalidade de promover a sensação de movimento. A gestualidade da artista marcou predominantemente a vertical e a diagonal da obra, além disso, os gestos se encaixaram de forma contínua nas três pranchas que compõem o trabalho. “A cor, antes de ser vista, anuncia-se então pela experiência de certa atitude do corpo”.<sup>269</sup>

---

<sup>264</sup> PEDROSA, 2009, p. 128.

<sup>265</sup> KANDINSKY, 1996, p. 99.

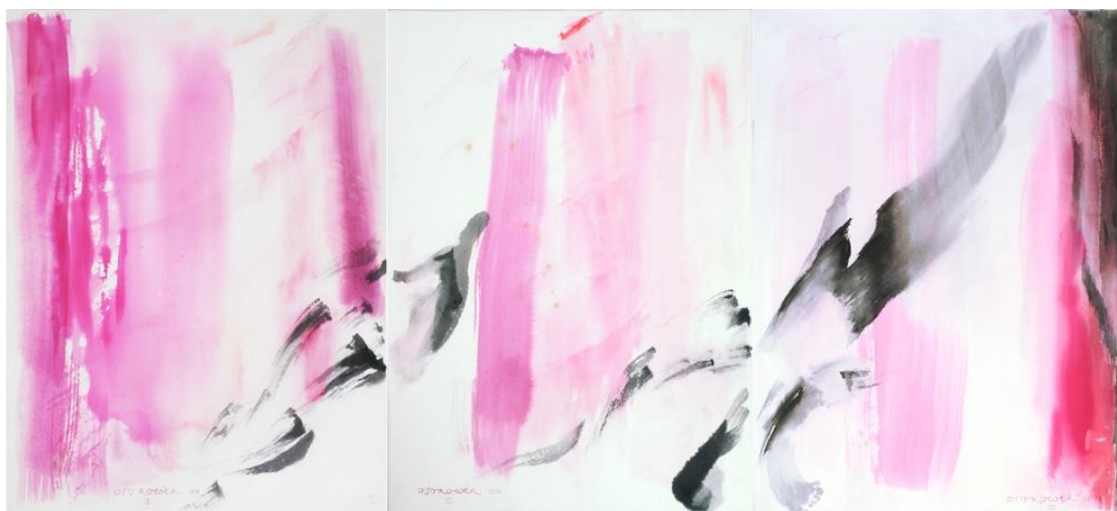
<sup>266</sup> PEDROSA, 2012, p. 123.

<sup>267</sup> OSTROWER, 1986, p. 250.

<sup>268</sup> OSTROWER, 1998, p. 15.

<sup>269</sup> Merleau-Ponty, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 284.





**Figura 38:** Fayga Ostrower, *Ritmos* (Tríptico), 1994, Aquarela sobre papel arches, 76,0 x 171,0 cm. Fonte: Instituto Fayga Ostrower.

O plano pictórico é reestruturado e reformulado na criação artística, o que resulta em uma nova espacialidade: a das vivências do artista que incorpora as dimensões de sua visão de vida e seus valores.<sup>270</sup> Do ponto de vista estritamente “físico, o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que saboreia como um *gourmet*, uma iguaria”.<sup>271</sup>

Os planos na obra *Ritmos* foram construídos com a cor magenta que, em pigmento transparente, é uma cor primária. Esta cor, quando está em um fundo preto, pode funcionar como uma área luminosa. Sobre o fundo branco torna-se escuro e terroso. Com uma aparência bela e enérgica. É a cor que mais se destaca visualmente e a mais rapidamente percebida pelos olhos.<sup>272</sup>

O cinza é uma cor intermediária entre o branco e o preto e sua intensidade depende da adição do pigmento preto. Quanto mais escuro for o cinza, maior será a sensação de profundidade e a intensidade do contraste. No uso da cor, os contrastes são o tempero da pintura, criam oscilações das cores. No caso da obra *Ritmos*, o contraste entre magenta e cinza é vibrante e harmônico. A chave para uma composição equilibrada está no uso dos cinzas, pois os cinzas dão um tempo

<sup>270</sup> OSTROWER, 1998, p. 16.

<sup>271</sup> KANDINSKY, 1996, p.65.

<sup>272</sup> PEDROSA, 2009, p. 119.

para o olho descansar e perceber a cor predominante. O clímax é determinado pelo contraste dado ao jogo de claro e escuro e a vibração da obra depende da quantidade de cor utilizada.

Entre um contraste e outro são inseridos planos em cinza. O segredo é valorizar a cor e criar oscilações obtidas na sobreposição das camadas de cor. Com isso, o artista consegue criar uma vibração rítmica. À primeira vista, parece que a obra foi feita somente com uma cor, mas na realidade existem várias camadas de tinta nos quais os contrastes vibram, e o cinza valoriza a cor predominante. Cada tonalidade possui suas peculiaridades e noções de ordenação, trabalhadas conforme a intuição, o intelecto e o potencial criador, gera a convicção de que os sentimentos da vida podem ser recriados em uma permanente busca criativa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com sua obra, Fayga Ostrower inunda nossa alma com a infinita grandeza de seu mundo lírico. Para esta dissertação, foram aprofundadas questões que permeiam obras produzidas com a técnica da aquarela, uma vez que foram com elas que a artista alcançou o ponto mais alto de sua maturidade artística: a liberdade dos gestos.

As aquarelas de Fayga apresentam uma impressionante qualidade estética, provenientes de suas visões de mundo, mundo este repleto de magníficas representações de fenômenos da natureza, como o movimento do vento no oceano, a diversidade das cores na Primavera e a intensidade do sol no Verão, fontes de inspiração para seu gesto criador, apaixonadamente desprendido.

Fayga fundiu os momentos de sua vida, acontecimentos do presente e do passado, que foram transfigurados em formas artísticas. Toda a sua natureza e sensibilidade criadora pulsam e se revelam nos movimentos e na luminosidade das cores, minuciosamente escolhidas para expressar seu mundo interior. Assim, preencheu todos os espaços do papel e reviveu todas as emoções como só a arte pode proporcionar.

Suas obras assinalam a integração de conquistas anteriores, a rearticulação em novos recursos e conteúdos expressivos. Para contrabalançar a meticulosidade e a precisão que empregava ao conceber e imprimir gravuras compôs suas aquarelas como exercícios livres e ágeis, porém disciplinados. Sua linguagem artística forjou metas expressivas em soluções especificamente aquarelísticas.

No decorrer de sua trajetória, Fayga concebeu a ideia de que era preciso conquistar a superfície bidimensional chapada e transformá-la em um ambiente movimentado, ritmado e transparente. Para tal, era preciso vencer os grandes espaços uniformes e monótonos e submetê-los a consecutivas superposições promovidas por uma densidade de cores plenas e sensuais.

Desse modo, a cor surge como um alicerce de obras em aquarelas e varia sua interação conforme a intenção explorada em cada trabalho. Em determinadas obras, os contrastes e as sobreposições são leves e sutis, baseados em conjuntos de cores análogas; em outros trabalhos, a contraposição das cores é fundamentada na divergência entre os tons. Nesse sentido, a oscilação de comportamento da cor se evidencia como um permanente desafio para a artista.

Por meio de sua percepção e intuição (consciente e subconsciente), a artista manifestou todo o seu potencial criador ao distinguir o momento certo de parar. O ponto crucial de uma criação acontece quando o artista reconhece a chegada de seu ansiado resultado, instante em que as forças estão equilibradas e o trabalho está concluído.

De forma consciente, Fayga explorou todas as possibilidades da diversidade dos materiais, entre eles, a tinta diluída. A artista acreditava que existe um senso de seletividade interior que auxilia a escolha do material e da técnica utilizada para manifestar determinado estado emocional. Dessa maneira, a escolha da técnica pode ser comparada à seleção de um instrumento musical. Da mesma forma que um compositor imagina e compõe uma música baseada em uma gama de sonoridades de certos instrumentos, o artista plástico coordena determinada técnica de pintura, desenho ou gravura baseado em certos elementos visuais que conhece e avalia.

Ao escolher um material ou técnica, o artista busca uma linguagem. Seu pensamento imaginativo começa a criar hipóteses e viabilidades de configurar determinada matéria de forma expressiva. Assim se ampliam as linguagens artísticas e cada obra de arte se desdobra em múltiplas propostas que agregam caminhos imaginários e intuitivos. A fluidez da tinta diluída, a rapidez e a precisão com que os gestos são empregados, a sobreposição de camadas de cor, as transparências, tudo encadeia uma nova forma de expressão artística, de pensamento plástico e criativo.

Existe uma disparidade entre o que é mentalmente elaborado e a execução física do trabalho. No caso das aquarelas, a realização das obras nunca é exatamente igual ao imaginado, pois a fluidez da materialidade proporciona a agregação de acasos que transformam o fato físico em uma nova realidade, acasos artísticos que favorecem o aparecimento de novas possibilidades expressivas da linguagem. É preciso que o artista tenha maturidade e sensibilidade diante de tais surpresas. Fayga foi uma artista que demonstrou muita atenção à estruturação espacial de suas obras.

A aquarela foi um desafio, pois a busca pela construção do espaço pictórico conduz o espectador a comparar as formas plásticas com formas naturais. O enfrentamento entre áreas com tons transparentes sobrepostos com cores saturadas e densas proporcionam movimento e ritmo às obras. As sutilezas dos gestos e os contrastes entre as cores formam manchas que remetem a paisagens que sugerem a leveza da pintura oriental.

Sempre inquieta e em busca de estímulos, a artista evidenciou suas pesquisas em livros, cursos e palestras. Por meio de estudos teóricos, Fayga revelou alternativas que conduzem os estudiosos ao despertar da percepção visual. Para tal, a artista se valeu de recursos referendados na Psicologia da *Gestalt*. Ao romper com a representação figurativa, sua obra tomou como parâmetro seus estados interiores, somados aos acasos durante o ato criador.

Motivada por necessidades expressivas, Fayga, no final da década de 1990, começou a trabalhar intensamente em obras em aquarela e demonstrou toda a sua experiência e maturidade ao articular elementos estruturais. Suas aquarelas manifestam uma fusão entre cor e luz, momentos da vida e afinidades espirituais que reviu em memória seu universo de cor e formas. Elas celebram conquistas construídas por décadas de estudo, e combinam incontestáveis doses de talento, de paixão e de pesquisa. A artista usou uma linguagem lírica, espontânea, e estruturada com base em forças ordenadoras. Neste estudo, procuramos elucidar o universo lúdico que permeou os trabalhos em aquarela de Fayga Ostrower e,

para tal, tomamos como referências as hipóteses que a artista registrou em sua produção plástica e teórica.

## REFERÊNCIAS

ABRAMO, Lívio. **Fayga Ostrower**. Rio de Janeiro: Catálogo da Exposição n° 320. Galeria Bonino, 1985.

ALBERS, Josef. **A Interação da Cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual: Uma psicologia da Visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2013.

\_\_\_\_\_. **Intelecto e Intuição na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo: um estudo sobre a Bauhaus e a Teoria de Goethe**. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. **Abstracionismo informal e geométrico**. Rio de Janeiro: FUNART, 1987.

\_\_\_\_\_. **Aquarelas de Fayga Ostrower: poesia e expressão**. Rio de Janeiro: Catálogo da Exposição n°295, Galeria Bonino, 1983.

COLNAGO, Atílio; BRANDÃO, Joice. **Tintas: Materiais de Arte**. Vitória: Gráfica A1, 2003.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do Acaso: Acidentes e Encontros na Criação Artística**. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Arte/USP: São Paulo, 2000.

Entrevista concedida a FARJADO, Elias. **Jornal do país**. Rio de Janeiro. Semana de 18 a 24 de julho de 1985.

Entrevista concedida a SÁ, Fátima. **Veja Rio**. Rio de Janeiro. 1999.

Entrevista concedida, GUEDES, Cilene. **O Globo**. Rio de Janeiro, 1999.

FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Fayga Ostrower Ilustradora**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2011.

GAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GEIGER, Anna Bella. **Os Caminhos de Fayga Ostrower**. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

GOETHE, J. W; Traduzido por: GIANNOTTI, Marco. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

IVO, Gonçalo; CRUZ, José Maria Dias; LYRA, Edgar. **Gonçalo Ivo Aquarelas Watercolours Aquareles**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

JORGE, Sandra Regina. **O Processo de Criação Artística para Sigmund Freud e para Fayga Ostrower: Convergências e Divergências**. 2006. Dissertação de Mestrado. Instituto de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Minas Gerais. 2006.

KANDINSKY, Wassily. **Gramática da Criação**. Lisboa: Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KLEE, Paul. **Confissão Criadora**. In: KLEE, Paul; ZAHAR, Jorge (org.). **Sobre Arte Moderna e Outros Ensaios**. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LANGER, Susanne K. **Da Significação na música**. In: LANGER, Susanne K. *Filosofia em Nova Chave*. São Paulo: Perspectiva S. A, 1989.

LEMMI, Maria Helena V. **Fayga Ostrower: Obra e Pensamento**. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Arte/USP: São Paulo, 1988.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo; COUTINHO, Wilson; SAMPAIO, Lilia. **A Música da aquarela**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, Gilberto Habib (Org.). **Aquarela: a cor da memória**. São Paulo: CLA Cultura Ltda., 2012.

OSTROWER, Fayga. **Algumas considerações sobre técnica e forma expressiva**. Rio de Janeiro: Catálogo da Exposição nº251, Galeria Bonino, 1980.

OSTROWER, Fayga. **Universos da arte**. Rio de Janeiro: Campus Ltda., 3º Ed, 1986.

\_\_\_\_\_. **A Sensibilidade do Intelecto**. Rio de Janeiro: Campus Ltda., 1998.

\_\_\_\_\_. **Criatividade e Processo de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1989.

\_\_\_\_\_. **Acasos e Criações Artísticas**. Rio de Janeiro: Campus Ltda., 1990.

PEDROSA, Mário. **“As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz”**. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Arte Ensaio*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



\_\_\_\_\_. **“Modulações entre a sensação e a ideia”**. In: MAMMÌ, Lorenzo (org.). *Arte Ensaio*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

\_\_\_\_\_. Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística**. São Paulo: FAPESP, 2004.

SAMPAIO, Lília. **Arte, Sentido da Vida**. In: MARTINS, Carlos (org.). *Fayga Ostrower*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. Curitiba: UTFPR, 2011.

TAUSZ, Bruno. **A Linguagem das Cores**. São Paulo: Centro de Pesquisa de Arte, 1976.

TÁVORA, Maria Luisa Luz. **O lirismo na gravura abstrata de Fayga Ostrower**. Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes/UFRJ: Rio de Janeiro, 1990.

VALLIER, Dora. **A Arte Abstrata**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WASHINGTON, José Neisten. **Serigrafias e aquarelas**. Rio de Janeiro: Galeria Bonino, Catálogo da Exposição nº 175, 1974.