

A MÃO DUPLA DA IMAGINAÇÃO E DA EMPATIA NO TRAJETO DA CRIATIVIDADE¹

THE TWO-WAY STREET OF IMAGINATION AND EMPATHY IN THE PATH
OF CREATIVITY

Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho

UnB

Stela Maris Sanmartin

PPGA/UFES

Resumo: Para discutir criatividade no domínio de expressão das Artes, tratamos do processo de criação a partir de interações entre: autor e obra, mediada pela materialidade da ação criadora; autor e audiência, mediada pela materialidade obra; audiência e obra, mediada pelo movimento corporal físico ou imaginário esperado do espectador. Tomamos como exemplo o percurso de criação da obra de uma artista, ao conceber uma instalação já considerando eventuais impactos sobre a audiência. O trajeto envolve movimentos corporais, afetivos e mentais integrantes do exercício da empatia. Seu resultado pode transformar materiais, técnicas, significações e vidas. Dependendo de valores presentes na mensagem e de valores atribuídos à obra, esta pode impactar no próprio artista, sua audiência, o domínio das Artes, uma sociedade e uma cultura. Finalizamos a reflexão creditando o continuum da criatividade às poéticas construídas e reconstruídas, imaginadas e materializadas, criadas e recriadas pelo artista.

Palabras-chave: Criatividade; artes; processos de criação; materialidade.

Abstract: *A creative process in the Arts is one that involves interactions between author and work, which are mediated by the materiality of the creative action; author and audience, which are mediated by the materiality of the work; and audience and work, which are mediated by the spectator's physical or imaginary movements. We take as an example the development of an artist's work when conceiving an installation in advance of potential audience reactions. The path involves bodily, affective, and mental movements that are part of the exercise of empathy. Depending on the values present in the message and values attributed to the work, it can impact the artist himself, his audience, the field of Arts, society, and culture. We end the reflection crediting the continuum of creativity to poetics constructed and reconstructed, imagined and materialized, created, and recreated by the artist.*

Keywords: *Creativity; arts; creative process; materiality.*

¹ Publicado originalmente em: Sanmartin, Stela Maris; Sobrinho, Asdrubal. A mão dupla da imaginação e da empatia no trajeto da criatividade. In: Cirillo, José; Belo, Marcela; Grando, Angela (org.) O bosque dentro do bosque, 1. ed., Vitória, ES: Proex-Ufes/PPGA, 2023.

Introdução

Criatividade costuma estar associada com a produção de uma ideia ou produto novo e útil ou apropriado (Sternberg et al., 2022). Sob uma perspectiva sociocultural, Vlad Glăveanu propõe o entendimento dela como ação que leva à emergência de novidades significativas, com base em emoções, no corpo, em ferramentas materiais e interações sociais (Idem). Pode, portanto, ser entendida como o processo de geração, avaliação, comunicação e implementação de ideias novas em determinado contexto cultural e em forma material ou imaterial. Assim se considera a importância do percurso de aprendizagens e interações sociais e se traz à tona a questão norteadora deste texto: como a criatividade individual se conecta com o material, o(s) outro(s) sujeito(s) e o ambiente material e imaterial que os cerca?

Considerando especificidades de domínio da criatividade e questões relacionadas à materialidade (Bardt, 2019), procuramos responder à pergunta no domínio das Artes Visuais. Este, com sua diversidade de expressões, apresenta um caráter social, e com sua capacidade de representação e registro, um caráter cultural (Pelowski et al., 2017). Portanto, constitui um importante domínio para reflexão sobre criatividade. Nele foi escolhido um exemplo para ilustrar a trajetória de produção de uma obra, numa seção posterior. A seguir, apresentamos uma reflexão sobre o processo de criação em si.

1. Criatividade em Arte

Criar no domínio das Artes Visuais é uma atividade complexa, ao envolver um conjunto de habilidades ligadas a imaginação, memória, percepção, controle motor, linguagem e raciocínio espacial (Pelowski et al., 2017). Os estudos de criatividade em Arte, como em

outros domínios, devem considerar a influência de aspectos cognitivos, conativos, afetivos e ambientais (Lubart, 2007) sobre processos de criação. Assim poderão trazer contribuições em reflexões sobre o artista, a obra e a recepção.

Ao buscar caminhos para expressar o que sente, o artista pode distanciar-se do próprio sentimento para fortalecer a obra. Se não consegue proceder dessa maneira, visando alcançar o distanciamento necessário para dizer coisas importantes para si, não será artista, pois na Arte deve haver um nível de distanciamento entre o que é do ator/autor/artista para servir à audiência. A obra de arte também diz respeito ao outro, não somente a quem – aparentemente sozinho – a criou. Pode sintetizar pensamentos, sentimentos, visões ou até um momento da humanidade, podendo universalizá-lo como produção estética, poética e cultural, dependendo do valor a ela atribuído socialmente e, portanto, da importância conquistada.

Arte é síntese de experiência de vida. Como a vida muda, apresenta realidades diferentes, ao longo do tempo, requer sínteses diferentes. A arte pré-histórica, por exemplo, alcança o nível necessário para expressar a sua síntese. Nossa época também requer uma síntese própria, pois somente a experiência do artista pode trazer determinadas respostas. No entanto, as obras atravessam o tempo e convivem na justaposição dos tempos em que foram produzidas e, sob o ponto de vista da audiência, um Rembrandt (1606-1669) pode ter o mesmo valor de uma pintura rupestre (40.000 a.C.), pelo fato de ambas dizerem respeito às condições materiais e aos sujeitos de cada época. Assim também dizem respeito a nós. O estabelecimento de tal valoração, porém, depende de consensos sociais estabelecidos em determinado período histórico e sujeitos a mudanças em

períodos subsequentes, inclusive diante da comparação proporcionada por mudanças no uso de ferramentas, no desenvolvimento de técnicas e, conseqüentemente, em formas de representação.

A criatividade está implicada nesse processo, pois não se propõe a propagar o conhecido, e sim a trazer algo novo à existência. O termo novo, em Arte, está atrelado ao Modernismo, que tinha como propósito romper com a tradição (Rosenberg, 1974). Hoje o termo, distanciado do vocabulário da arte contemporânea, continua fazendo sentido para os teóricos da criatividade, uma vez que qualifica os resultados diferenciados num determinado contexto. Lubart (2007), ao citar Sternberg (STERNBERG et al., 2002), apresenta uma tipologia com diferentes níveis de impacto da atividade criativa num domínio de expressão, contemplando: o uso de algo já feito em outro local, mas desconhecido entre um grupo de trabalho ou mesmo uma sociedade; mudança de ponto de vista sobre uma produção, com o passar do tempo; incrementos; redirecionamentos; e integração entre diferentes tendências. É possível observar o fator tempo como balizador de cada nível de originalidade, até o ponto de uma produção ser considerada criativa num nível capaz de se tornar revolucionário.

Portanto, a ação criativa que intenciona o novo não abandona o passado, mas parte dele, reorganiza o existente e o transforma para agregar valor ao domínio de expressão.

Por mais singular que seja o processo criativo, os teóricos da criatividade mantêm certo consenso acerca das quatro fases do processo criativo (Wallas, 1926). São elas: a preparação, quando se define o problema ou impulso para levantamento de dados; a incubação, intervalo de suspensão no qual não se sabe ao certo o que fazer ou como continuar; a iluminação,

quando emerge uma boa ideia; e, finalmente, a verificação, quando se finaliza o processo com a execução e a comunicação dos resultados. Parece-nos apropriado anteceder o momento da preparação com a tensão psíquica, termo empregado por Ostrower (1999), ao abordar a criatividade como força crescente que se reabastece nos próprios processos através dos quais se realiza. A autora compara a tensão psíquica ao tônus físico, ao associá-la com a vitalidade elementar e necessária para a manutenção dos processos criativos. Assim aponta uma base material – corpórea e fisiológica – para criatividade e a caracteriza como condição preexistente e indispensável ao agir. A tensão psíquica seria o acúmulo energético para iniciar e levar a efeito qualquer ação humana e, neste caso específico, o processo criativo. Desta forma, associa-se à motivação, construto que se refere a processos fisiológicos e psicológicos – e, portanto, materiais e mentais – capazes de manter, interromper ou modificar comportamentos (Amabile, 1996). Assim, e também constituindo uma variável capaz de distinguir indivíduos criativos dos demais, torna-se fundamental para a compreensão da criatividade Lubart (2007) e Fleith (et al., 2020).

Correlata à tensão psíquica e à motivação, temos a primeira apreensão, expressão cunhada por Kneller (1978). Em sua perspectiva, é preciso um primeiro insight¹, a apreensão de uma ideia a ser realizada ou um problema a ser resolvido, a noção de algo que precisa ser realizado antes mesmo do momento da preparação, ou coleta de dados. Os termos intuição e insight, muitas vezes usados indiscriminadamente, para explicar o momento em que uma ideia emerge

¹ A expressão insight aqui empregada, de acordo com Kneller (1978, p. 63), refere-se ao momento que antecede a preparação e, portanto, difere da fase indicada por Wallas (1926).

no processo criativo, não são sinônimos.

Abrantes e Sanmartin (2017), para diferenciar os termos intuição e insight, focam nas etapas do processo criativo: incubação e iluminação, relacionando a intuição ao processo de incubação e o insight, com o momento de iluminação, que apresenta a ideia clara para a solução do problema. A incubação, como vimos, constitui uma fase de trabalho em nível inconsciente, em que as experiências, os dados coletados no mundo exterior podem ser articulados sem o controle da nossa consciência, de forma não exclusiva ou predominantemente intelectual, portanto, em um campo de ocorrência mais propício à emergência da intuição. O insight, por sua vez, traz uma solução que poderá ser executada e testada.

Ampliando os momentos de emergência da intuição, pensamos que ela pode apresentar-se também como geradora do impulso criativo, como um pressentimento de que algo precisa ser realizado. Pode ser um ponto de partida, o desconforto que gera o imput necessário para dar início ao processo criativo, similar aos momentos da tensão psíquica (Ostrower, 1999), motivação (Amabile, 1996) e primeira apreensão (Kneller, 1978). Abrantes e Sanmartin (2017) apontam que o pensamento intuitivo expande a consciência para outros níveis de experiência e comunica-se conosco por meio de mensagens sutis e individualizadas. Neste momento intuitivo, não se imagina a resposta, mas se percebe e registra percepções, imagens e símbolos advindos do interior, mas indicadores pelo menos do início de uma trajetória externa e integrada por materiais e materializações.

O artista é atraído para o desconhecido, principalmente no início do processo. Por este motivo, não trabalha com métodos que pretendam controlar o resultado. Porém, os próprios materiais disponíveis podem já requerer

ou mesmo impor alguma técnica conhecida. O resultado, entretanto, pode transformar o material, a técnica, o artista e sua audiência, podendo também ter impacto sobre uma sociedade ou uma cultura. Para Bardt (2019): “um processo criativo baseado em materiais começa com uma ação, e é através dessa ação que os materiais revelam sua capacidade de nos surpreender” (BRANDT, 2019, p. 186, tradução nossa). Isso já aponta o potencial transformador da interação entre artista e material, com a chance de o artista ser o primeiro a se surpreender com o resultado de sua própria ação criadora, e buscar um caminho de multiplicar a própria surpresa no diálogo com a audiência, mediado pela obra.

A pesquisa de temas, materiais, procedimentos e técnicas dá continuidade ao start intuitivo do processo do artista pesquisador. A pesquisa em arte, diferentemente da pesquisa em ciência, não tem a intenção de conhecer a verdade, mas instaurar uma nova verdade (Rey, 2002). Assim pode instaurar tantos processos quantos forem os artistas. Portanto, a singularidade dos processos criativos não refuta as fases propostas por Wallas (1926), mas confirma os diferentes caminhos percorridos no decorrer da criação artística, rumo às descobertas. O trajeto, muitas vezes, não é linear e inclui a colaboração de outras pessoas, mediada por materialidades (Glăveanu, 2020).

Portanto, o processo criativo em arte não pode ser fixado a priori, pois não se conhece a obra a ser feita. O projeto dá a direção, mas o processo se faz ao longo do tempo e durante as ações do artista que pesquisa, explora, experimenta, acerta, erra, inventa procedimentos e técnicas, e descobre resultados. Assim, o ponto de chegada poderá ser determinado somente na e pela própria trajetória, pois:

A pesquisa em poéticas visuais apoia-se no conjunto de estudos que abordam a obra

do ponto de vista de sua instauração, no modo de existência da obra se fazendo. O objeto da Poiética não se constitui pelo conjunto de efeitos de uma obra percebida, não é a obra acabada, nem a obra por fazer: é a obra se fazendo. A Poiética pressupõe três parâmetros fundamentais: liberdade (expressão da singularidade), errabilidade (direito de se enganar) e eficácia (se errou, tem que reconhecer que errou e corrigir (erro). Leva em conta a constituição de significados a partir de como a obra é feita. (REY, 2002, p. 134)

O movimento do processo criativo exige o trânsito entre a consciência e o inconsciente. Assim, permite ao artista ouvir sua intuição, visualizar imagens mentais, apropriar-se de imagens de sonhos e de suas percepções sensíveis do ambiente para planejar as ações e fazer escolhas na execução de seu trabalho com os materiais. Neste sentido, o sensível deve ser constantemente balizado pelo racional, de forma que o trabalho não se perca na subjetividade. Por outro lado, “o racional deve ser permeado constantemente pelo sensível de modo a não cercear a obra com normas e condutas exteriores a ela.” (REY, 2002, p.135). É nesse jogo entre dualidades que a criação artística atua, sofrendo influências exteriores à individualidade do artista e visando ocupar seu espaço entre a audiência e instaurar transformações.

2. Mentes, corpos e ambientes

Interessa-nos pensar sobre as relações entre a mente e o corpo, pensamento e ação, que transformam a matéria² em artefatos,

2 Para Bardt (2019), o material é feito de matéria, mas a matéria não é feita de material, assim como o meio não se limita a meios materiais, mas inclui linguagem, som, corpo e imagens materializadas num suporte físico ou não. O meio é muito mais amplo do que seu significado no mundo da Arte como referência limitada aos materiais específicos usados para criar uma obra.

em objetos simbólicos para produzir Arte e tanto influenciar, quanto integrar a cultura. Aparentemente, o controle que a mente tem sobre a matéria se dá pelo uso do corpo, particularmente da mão, que manuseia e transforma o material, de acordo com nossa vontade. Mas como será que os materiais ou o ambiente físico também influenciam a mente, a atuação do corpo e, portanto, o resultado apresentado numa obra de arte?

Tentaremos escapar da representação linear segundo a qual primeiro pensamos e depois fazemos, para depois admitir que o pensamento pode também anteceder a ação e por ela ser influenciado. De forma similar, o pensamento verbal e o pensamento visual alternam-se e influenciam-se mutuamente. Todos os que trabalham com o material físico têm a chance de saber que os pensamentos emergem continuamente da imaginação e do trabalho físico. Em arte, a matéria é fundamental ao processo, é meio para o trabalho e para o pensamento, pois o modo de pensar está diretamente relacionado ao modo de fazer. E é nessa alternância entre fazer e pensar que o processo se realiza e as ideias emergem, procurando resolver os problemas da prática artística. Muitos desses problemas são formulados pelo próprio artista.

Enquanto o designer procura inovar no uso de materiais e técnicas para eliminar imperfeições ou erros, o artista justamente se apropria das falhas como “agentes de resistência ou affordances, uma espécie de trampolim para saltar para outras ações, iniciar uma conversa com o material e, através dele, levar ao que antes não poderia ter sido imaginado (BARDT, 2019, p. 186, tradução nossa). As interações da mente com o mundo material são mediadas pela linguagem, por imagens e pelo processo físico de fabricação. Os materiais evidenciam

possibilidades e impossibilidades, muitas vezes, resistindo ao que a mente anteviu, interrompendo movimentos e contribuindo para incrementar, redirecionar ou mesmo revolucionar (Lubart, 2007; Sternberg et al., 2002) processos e produtos. De acordo com especificidades de cada domínio de expressão (Pelowski et al., 2017), os materiais também provocam, despertam e ativam nossa criatividade (Bardt, 2019). Assim eles dão pistas para a solução de problemas que se apresentam também durante o fazer e exigem imaginação e empatia. Esta é comumente abordada como uma espécie de deslocamento – mental ou imaginário – para sentir como o outro. Porém, também se estende a processos de aprendizagem da própria linguagem, ocorridos majoritariamente por meio de interações sociais (Bardt, 2019) e, portanto, pode alcançar tanto a produção, quanto a contemplação de obras de arte.

O envolvimento com o material nos coloca em um caminho a ser percorrido com base numa compreensão que não se dá somente pela razão, mas pela visão do que ele nos mostra, do diálogo com sua natureza. O material não se comporta como simples propagador de uma intenção ou ideia. Ele faz mais do que se deixar moldar. Ele inviabiliza suposições, resiste à propagação, cria dúvidas e gera novas formas de pensar, imaginar, inventar. Assim, nossos pensamentos são continuamente influenciados pelo material físico com o qual trabalhamos, pois através da interação entre nosso corpo e outros materiais, comumente mediada pela mão, nossa mente está em constante interação com o ambiente que nos cerca. De acordo com Bardt (2019):

Sua [de Andy Clark e David J. Chalmers, no ensaio *A Mente Estendida*] ideia baseia-se no conceito conhecido como “cognição

estendida”, que sustenta que a mente e seus processos se estendem além do corpo no ambiente no qual um organismo está integrado e, portanto, incluem aspectos das interações entre os organismos naquele ambiente. Tal modelo da mente corresponde à noção de informação material para o pensamento, especialmente através da ação. (BARDT, 2019, p. 3, tradução nossa)

Portanto, o desafio do artista está em se desvincular do próprio conhecimento tácito sobre os materiais e as técnicas e permanecer aberto e livre para agir no meio em que está sendo trabalhado. Afinal, cabe à pessoa criativa trazer algo de novo à existência. A trajetória de interação entre ela e os materiais tocados será determinante do resultado a ser alcançado.

O fazer artístico requer projetos e processos como fases da execução da obra. Requer também o exercício da imaginação e o estabelecimento de uma relação recíproca e não-hierárquica entre razão e emoção, e entre pensar e sentir. Tal combinação é capaz de apontar para um entendimento amplo da integração entre as condições físicas, o sensorial, a mente e o ambiente.

Para exemplificar as interações entre o sujeito criador e uma obra, assim como impactos esperados sobre a audiência, considerando processos mentais vivenciados (de pensamento e imaginação, por exemplo), ações e affordances, apresentamos um trabalho de Sandra Cinto, do ano de 2000. Além disso, analisamos trechos de entrevista realizada com a artista, por ocasião da pesquisa para o mestrado em Artes, na Universidade de Campinas, UNICAMP, quando Sanmartin (2004) embasou seu trabalho na crítica genética: “uma investigação que vê a obra de arte a partir de sua construção” (SALLES, 1998, p. 12) para, a partir das pegadas deixadas pelo artista e por meio dos registros de

processo³, revelar a gênese da obra e descrever os mecanismos que sustentam sua produção.

Na entrevista realizada por Sanmartin (2004), Cinto relata que, quando ganhou a bolsa da Fundação Armando Alvares Penteado, para desenvolver seu projeto artístico, durante 6 meses, na Cité Internationale des Arts, em Paris, no ano 2000, optou por não realizar uma exposição individual na cidade. A escolha se deveu ao fato de já ter realizado, recentemente, uma série de exposições no Brasil, e também pelo compromisso firmado para uma nova mostra, quando voltasse ao país. Sem a pressão de ter que produzir, no primeiro mês de sua

estada em Paris, Cinto não queria ver arte, mas percorrer a cidade visitando e fotografando lojas de brinquedos e parques. Ao avaliar as imagens coletadas, percebeu um material que qualquer turista poderia ter produzido e este não era o seu trabalho. Assim ela declara as angústias do processo criativo:

Estava naquela fase de sofrer, pois tinha uma exposição agendada para o meu retorno. Daí, sinto aquela necessidade de 'dormir'. Não é bem dormir e sim 'voltar para a toca' e pensar. Quando a gente está em um país diferente, percebemos melhor o nosso país e, nesse momento, eu queria fazer um trabalho mais político, queria me colocar mais criticamente. Fico incomodada com a miséria, mães pedindo nas ruas e, lá na Europa, eu também via gente nesta situação. (entrevista com Sandra Cinto realizada em 07.04.2004 in Sanmartin, 2004, p. 121)

3 Os registros de processo podem ser definidos como: "índices de materialidades diversas: rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, cópiões, ensaios, story-boards e cadernos de artista" (SALLES, 1998, p.15).

vista geral da instalação [general view of installation] IV Bienal Barro de América
foto [photo]: Sandra Cinto

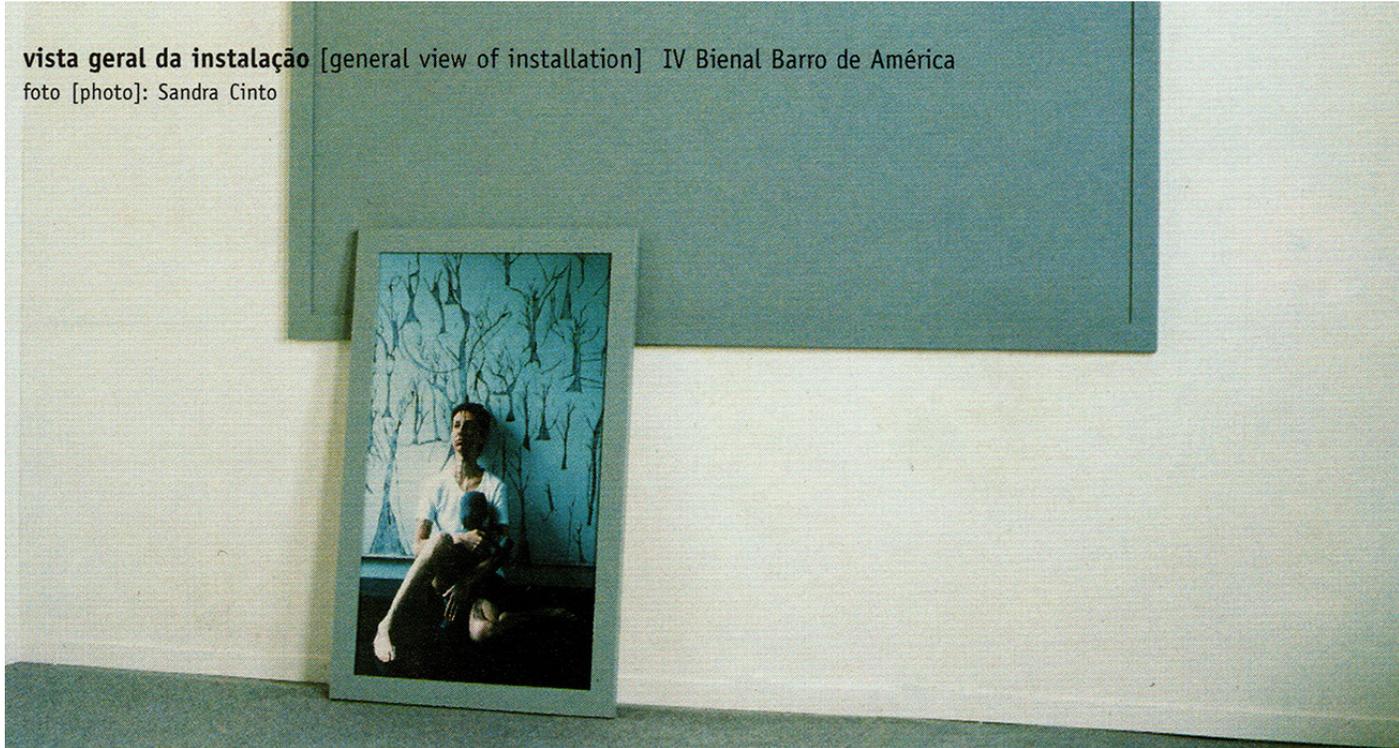


Figura 1: Vista geral da instalação IV Bienal do Barro de América 2021. Foto: Sandra Cinto. (Fonte: Cinto, Sandra, 2002)

sem título [untitled] (detalhe [detail]) 2001 edição de 3 [edition of 3]
 coleções [collections] Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela; Coleção Gilberto Chateaubriand/ Museu de
 Arte Moderna do Rio de Janeiro; Horizontes, Belo Horizonte
 foto [photo]: Elena Vettorazzo



Figura 2.
 Sem título
 (detalhe) 2001
 edição 3,
 Coleção Centro
 Galego de Arte
 Contemporânea,
 Santiago de
 Compostela;
 Coleção Gilberto,
 Chateaubriand/
 Museu de Arte
 Moderna do
 Rio de Janeiro;
 Horizontes, Belo
 Horizonte. Foto:
 Elena Vettorazzo.
 (Fonte: Cinto,
 Sandra, 2002)

Posteriormente ao período de angústia – e, possivelmente, bloqueio –, cabe destacarmos a forma como a referida artista agiu. Ela considera lento o ritmo do próprio trabalho. Além disso, diferentemente de outros artistas, não costuma ficar desenhando para registrar ou mesmo planejar a próxima imagem a ser produzida. Seu hábito é elaborar mentalmente, com a ajuda da imaginação, e apenas externalizar na produção final da obra. Assim ela exemplifica a forma como a ação sobre e com o material pode informar o pensamento e a imaginação, nos processos de criação artística, pois “em contato com a materialidade desse processo, podemos conhecê-lo melhor” (SALLES, 1998, p. 12). Isso pode ser exemplificado também no relato seguinte:

Então percebi que o trabalho deveria surgir do interior, do quarto. Desenhei na parede plantas sem vida, secas, e surgiu o trabalho. Encapei o boneco, pedi para uma amiga que fizesse a foto. (...) sabia a luz que queria que visse, como uma luz de quarto de hospital e o boneco sem expressão me leva a pensar que ele poderia estar morto. Pensei na saia e camiseta como uma vestimenta universal, que não caracteriza uma cultura específica. O trabalho fica no chão, no mesmo ponto de vista do observador. Como aquele transeunte que observa o fato real, situação que vivenciamos todos os dias. Não posso perder de vista que na época vi muitas Pietás. Hoje percebo isto. (entrevista com Sandra Cinto, realizada em 07.04.2004, in Sanmartin, 2004, p. 121)

Neste depoimento, é possível visualizar a potência da ação, do desenho como disparador da forma final do projeto. Porém, trata-se do resultado da influência de diferentes fatores integrantes de todo um processo de criação. Elementos do ambiente social e cultural foram apreendidos pela singularidade afetiva da artista e se tornaram motivo/tema para a criação. Como exemplo, ela menciona a

miséria material vivenciada por muita gente e a sensação de ser estrangeira, que parecem influenciar a escolha das cores cinza e branco; e do posicionamento da obra, no chão, para ser olhada por transeuntes como marginal ou sob um sentimento de desamparo. Tais escolhas, por si só, contrariam a aura de glamour de Paris e convidam os espectadores a exercitarem sua empatia ao adotarem a perspectiva da artista e poderem olhar para um estrangeiro ou qualquer pessoa que vivencia a cidade de outro modo. Assim ela consegue se colocar criticamente e, a partir do que a motivou (Amabile, 1996; Fleith et al., 2020), usar o teor poético de seu trabalho também com uma conotação política.

Na entrevista, ela também relatou o impacto de uma tela cinza usada apenas para integrar o cenário. Num primeiro momento, curiosamente, inclusive outros artistas a criticaram e questionaram a razão de ela utilizar um quadro vazio. Será que uma tela não pode ser ‘silenciosa’? Com o passar do tempo, esta valoração mudou, em princípio, porque as pessoas puderam entender o que ela queria dizer com aquele elemento e com a obra, como um todo. Cinza também é a cor que encobre o boneco previamente encapado e segurado pela própria artista, na imagem. Depois ela se lembrou de que havia visto muitas Pietás e esta foi a forma encontrada para redirecionar (Lubart, 2007; Sternberg et al., 2002) um dos ícones de história da Arte.

Paralelamente, vem a própria forma de lidar com a pressão para produzir continuamente como artista. Tal pressão, aliada a outras inquietações da artista, pode influir negativamente em sua motivação e até ser doentia, a ponto de ela ter buscado inclusive o uso da luz para representar um quarto de hospital. Todos esses assuntos integram um amplo cenário cultural no qual a artista atua. Em

seguida, vem a forma como ela percebe a própria obra e o processo criativo correlacionado, dois anos depois. Cabe destacarmos também a colaboração da amiga para produzir a imagem, reiterando a caracterização do processo criativo para além do âmbito mental e individual (Glăveanu, 2020). Assim já considerava a participação de uma coautora em etapas de concepção, desenvolvimento, refinamento e materialização da ideia. Considerava também impactos sobre a audiência, já que ela queria falar da miséria material vista e vivida por grande parte da sociedade, e de uma miséria emocional particular. Além disso, planejava expor o trabalho e se dispôs a falar do mesmo, em princípio, para críticos e outros artistas.

De acordo com a análise apresentada, o conhecimento pode querer guiar o artista. Em certa medida, pode até conseguir, pois influencia escolhas, intenções e decisões. Porém, o processo criativo precisa também de abertura ao inesperado ou mesmo ao acaso. Ostrower (1995) fez uma pergunta provocadora: “Não existe criação sem acasos. Mas será que existem acasos na criação?” (OSTROWER, 1995, p. 1). Esta questão nos leva a considerar que o artista cria com uma intencionalidade, mas imerso em um processo criativo no qual o material impõe sua natureza e personalidade, com resistências e reações às ações realizada com ou sobre eles. Nesse processo, os acasos e incidentes que incendeiam a imaginação direcionam a criação e agem como catalizadores da criatividade. Quando o trajeto apresenta um – pelo menos aparente – erro, a artista destaca a forma como com ele lida:

Eu incorporo o erro quando ele aparece, independente da técnica. No desenho, eu nunca apago, vou negociando o erro na parede. Se uma linha vai para um lado eu faço uma árvore e tento equilibrar com uma

linha para outro lado. Aprendo com o erro, incorporo no trabalho.

Salles (2006) destaca a recorrência de registros que fazem menção a acasos e erros nos processos criativos e muitos estudiosos de processos criativos discutem esses dois aspectos de modo independente. Ao mesmo tempo, a autora percebe que diferentes artistas também se relacionam de diferentes modos com essas questões. Em suas palavras:

Pode-se observar, porém, que ambos nos oferecem uma porta de entrada para pensar formas de desenvolvimento de pensamento criador. São entradas de elementos que causam ramificações do pensamento, desestabilizando a aparente estabilidade do percurso em direção às tendências. Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução. Para que isso aconteça, hipóteses são formuladas, testadas e, possivelmente, geram associações de outra natureza. Estamos falando, sob esse ponto de vista, de importantes desencadeadores do mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de ideias novas. Erro e acidentes de toda espécie provocam, portanto, uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra, que levam, por sua vez, ao estabelecimento de critérios e seleções. Acaso e erro mostram seu dinamismo criador em meio à continuidade - geram novas possibilidades de obra na perspectiva temporal do processo criador. (SALLES, 2006, p. 132-133)

O processo criativo envolve questionar o sentido do fazer e redimensioná-lo. Pareyson (1993), ao definir arte como formatividade, diz que ela é: “um certo modo de ‘fazer’ que, enquanto faz, vai inventando o ‘modo’ de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolúvelmente invenção” (p. 20). O artista

se dá conta do fato de o material presente em sua mente ser diferente do que se apresenta na ação com e sobre o material, pensa em o que fazer, mas também direciona sua atenção para sentir o que está acontecendo. Chiarelli (2002), ao refletir sobre a produção de Sandra Cinto, menciona que, para a artista, parece não importar qual é a origem do espaço onde ela irá expor:

seja um espaço de galeria nos Estados Unidos, uma parede num espaço museológico na França, uma escola para jovens no interior da Espanha, ou no meio de uma rua do centro antigo de São Paulo, a artista concebe sua exposição/encenação a partir dos elementos físicos e simbólicos que cada um desses espaços lhe apresenta. (Chiarelli, 2002, s/n. O Drama de Sandra Cinto, in Cinto, 2002)

Aqui encontramos a empatia como a maneira mais íntima de sentir o outro, que também pode ser o espaço, a sala da galeria, o espaço museológico, a rua da cidade e com base na abordagem de empatia de Bardt (2019) o diálogo da mente e matéria se instauram. Tal deslocamento, assim como aquele que Vlad Glăveanu aponta, ao tratar da perspectiva (Sternberg, 2022), requer uma dose de flexibilidade e abertura. Porém, a ação as requer em exercício, não somente como traços capazes de caracterizar fisicamente um material ou mentalmente uma pessoa como criativa. Afinal, na própria relação entre pessoa e material, resistências podem ser vencidas e flexibilidades, descobertas.

3. Considerações finais

Até que ponto o processo criativo transformou a autora, ao refletir sobre sua condição de artista, estrangeira?

No período inicial de sua estada em Paris, ela procurou uma pausa, tentando se livrar da

pressão sofrida para produzir constantemente. Procurou dar atenção a outras coisas que não fossem arte. Diante disso, a maneira como ela percebe o conjunto de sua própria produção deve ter se modificado a partir da experiência com a obra mencionada. A mesma suposição se aplica à maneira de se relacionar com a obra de outros colegas e com a arte, em geral. Seja como for, a experiência relatada aponta caminhos para outros artistas experimentarem materiais, exercitarem processos criativos e desenvolverem suas singularidades.

No que diz respeito a singularidades, mais do que buscar identificar diferenças individuais, é importante buscar entender como as diferenças entre os indivíduos podem ser favoráveis à criatividade não apenas deles próprios. Assim é possível tratar da singularidade como algo formado nas materialidades alcançadas pela mente e pela mão, no decorrer de interações com os demais e de ações criadoras realizadas sob influências ambientais. A última ação pode ter ganho continuidade no contato com a obra e aspectos do processo criativo da artista citada, assim como pode ser continuada em interações subsequentes com outras produções, outros artistas e outros processos potencialmente formadores e transformadores de artistas e audiências. O referido trajeto vai ao encontro do que Kaufman (2018) aponta como a maneira pela qual criatividade pode contribuir para se encontrar sentido na vida, sendo positiva principalmente para o criador.

Referências

- ABRANTES, Ana. SANMARTIN, Stela Maris. (2017). *Intuição e Criatividade na tomada de decisões*. São Paulo: Trevisan editora.
- AMABILE, T. (1996). *Creativity in context*. New York: Perseus Books.

- BARDT, C. (2019). *Material and Mind*. Massachussets Institute of Technology.
- CINTO, Sandra. (2002) *Sandra Cinto / Texto de Tadeu Chiarelli*, São Paulo: Laserprint Editorial, 88p. (livro lançado durante a instalação da artista na Galeria Casa Triângulo, de 5 de setembro a 3 de outubro de 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. (2022) *O drama de Sandra Cinto in Cinto, Sandra*. (2002) *Sandra Cinto / Texto de Tadeu Chiarelli*, São Paulo: Laserprint Editorial, 88p. (livro lançado durante a instalação da artista na Galeria Casa Triângulo, de 5 de setembro a 3 de outubro de 2002.
- FLEITH, D. de S., Vilarinho-Rezende, D., & Alencar, E. M. L. S. de. (2020). *O modelo componencial de criatividade de Teresa Amabilie*. In M. S. Neves-Pereira, & D. S. Fleith. (Org.). *Teorias da criatividade* (pp. 47-69). Campinas-SP: Átomo & Alínea.
- GLĂVEANU, V. P. (2020). *A sociocultural theory of creativity: Bridging the social, the material, and the psychological*. *Review of General Psychology*, 24(4), 335–354. <https://doi.org/10.1177/1089268020961763>
- KAUFMAN, J. C. (2018). *Finding meaning with creativity in the past, present, and future*. *Perspectives on Psychological Science*, 13(6), 734–749. doi:10.1177/1745691618771981
- KNELLER, George F. (1978). *Arte e Ciência da criatividade*. São Paulo: Ibrasa.
- LUBART, T. (2007). *Psicologia da criatividade*. Porto Alegre: Artmed.
- OSTROWER, Fayga. (1995). *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus.
- OSTROWER, Fayga. (1999). *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- PAREYSON, Luigi. (1993). *Estética: Teoria da Formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes.
- PELOWSKI, M., Leder, H., & Tinio, P. P. L. (2017). *Creativity in the visual arts*. In J. C. Kaufman, V. P. Glăveanu, & J. Baer (Eds.), *The Cambridge handbook of creativity across domains* (pp. 80–109). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316274385.006>
- SALLES, Cecilia Almeida. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Annablume.
- SALLES, Cecilia Almeida. (2008). *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2ª ed. São Paulo: Novo Horizonte.
- SANMARTIN, Stela Maris.(2004). [dissertação] *Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento*. Campinas, instituto de Artes da Universidade de Campinas, UNICAMP.
- STERNBERG, R. J., Glăveanu, V. P., & Kaufman, J. C. (2022). *In Quest of Creativity: Three Paths toward an Elusive Grail*. *Creativity Research Journal*. DOI: 10.1080/10400419.2022.2107299
- STERNBERG, R. J., Kaufman, J. C., & Pretz, J. E. (2002), *The creativity conundrum: A Propulsion model of kinds of creative contribution*. New York: Psychology Press.
- WALLAS, G. (1926). *Art of thought*. London: Jonathan Cape.

Asdrúbal Borges Formiga Sobrinho

<https://orcid.org/0000-0002-3213-4498>

Pós-doutorado em Comunicação e Psicologia pela Universidade de Aalborg -Dinamarca. Doutor em Psicologia pela UnB, Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB. Professor Associado 3 do PED e do PGPDE do Instituto de Psicologia da UnB.

Stela Maris Sanmartin

<https://orcid.org/0000-0001-7276-0584>

Stela Maris Sanmartin é graduada em Licenciatura em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas na FAAP (1989), Master em Criatividade Aplicada Total pela Universidade de Santiago de Compostela (1999), Mestre em Artes pela Unicamp (2004) e Doutora em Educação pela USP (2013).