

Gláucia Aparecida Martelli Rogado

O processo criativo em arte:
um percurso vivido e uma síntese criadora

Universidade Fernando Pessoa

Porto, 2014

Gláucia Aparecida Martelli Rogado

O processo criativo em arte:
um percurso vivido e uma síntese criadora

Universidade Fernando Pessoa

Porto, 2014

Gláucia Aparecida Martelli Rogado

O processo criativo em arte:
um percurso vivido e uma síntese criadora

Assinatura

Dissertação apresentada à Universidade
Fernando Pessoa como parte dos requisitos
para obtenção de grau de Mestre em
Criatividade e Inovação, sob orientação da
Professora Doutora Isabel Ponce de Leão.

Resumo

O processo criativo em arte: um percurso vivido e uma síntese criadora

Esta dissertação de mestrado é uma pesquisa de autoanálise do percurso dos processos criativos e ações técnicas de trabalhos artísticos próprios realizados entre décadas. Para tanto, apresenta-se um recorte dessa produção pictórica, bem como o aprofundamento de uma breve exposição dos trabalhos elaborados. Em constantes experimentações, no plano da imagem bidimensional, são traçadas ideias lineares entre métodos, estética e a criatividade desenvolvida durante a atividade artística, evidenciando os temas propostos, entre forma da imagem visual e o conteúdo do projeto produzidos no decorrer desses anos. Construídos entre o figurativo e o abstrato, instaurados em diferentes suportes, são evidenciados em imagens sequenciais, surgindo narrativas, e outras formas picturais que estão sendo representadas. A pesquisa foi realizada entre os anos de 2013 e 2014, envolvendo uma parte da produção artística, ou seja, uma seleção de 16 trabalhos artísticos, elaborados em ateliês localizados na cidade de São Paulo e em cidades do interior do Estado.

Palavras-chave: arte, criatividade, pintura, estética, processo criativo.

Abstract

The creative process in art: a lived route and a creative synthesis

This dissertation is a study of the route of self-analysis of creative processes and technical actions of own artwork made between decades. Therefore, we present an excerpt from this pictorial production as well as the deepening of a brief statement of elaborate works. The research is based on the theories of various philosophers, psychologists, literary critics and historians of art with contemporary predominance. In constant trials, in the two-dimensional image plane, we draw ideas from linear methods, aesthetics and creativity developed during the artistic activity showing the proposed themes; merger of form and content of the visual image of the design made during those years. Built between the figurative and the abstract, filed in different media are shown in images sequences, emerging narratives, and other objects being represented. The survey was conducted between the years 2013 and 2014 involving 16 artworks, developed in workshops located in the city of São Paulo and cities in the inner of the State.

Keywords: art, creativity, painting, aesthetics, creative process.

In Memoriam

Ao meu pai, Luiz Geraldo.

À minha avó, Philomena Prisco.

Dedicatória

À minha mãe, Alice,
aos meus filhos, Carolina, Daniel e Helena,
e ao meu Leonardo.

Agradecimentos

Pela possibilidade de realização deste trabalho, agradeço

- À Universidade Fernando Pessoa – UFP
- Ao Prof. Dr. Santiago Trigo, Reitor da Universidade Fernando Pessoa – UFP
- À Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP
- Ao Prof. Victor Mirshawka, Diretor Cultural da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP
- Ao Prof. Sílvio Passarelli, Diretor da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP
- Ao Prof. Dr. Marcos José Santos de Moraes, Coordenador do Curso de Artes Visuais da FAAP
- À Profa. Dra. Stela Maris Sanmartin, Coordenadora do Curso Conducente a Mestrado em Criatividade e Inovação da FAAP
- À Profa. Dra. Isabel Ponce de Leão, Orientadora deste trabalho, Docente da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da UFP

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	12
Justificativa.....	16
Objetivos gerais	17
Objetivos específicos	17
Metodologia.....	17
CAPÍTULO I – ARTE E CRIATIVIDADE	20
1.1. Para uma (in)definição de arte	20
1.2. Relaxamento e processo criativo	32
1.3. Da criatividade à arte: pensar, imaginar, inventar e proceder	38
CAPÍTULO II – PINTURA E CRIATIVIDADE: UMA AUTORREFLEXÃO	46
2.1. Análise qualitativa.....	47
2.2. Justificativa e caracterização	54
2.3. Tradições teóricas em investigação qualitativa	60
CAPÍTULO III – ESTUDO DE CASO	68
3.1. Definição	68
3.2. Características: particular, descritivo, heurístico, indutivo e holístico	71
3.3. Planificação.....	76
3.4. Validade e fiabilidade.....	82
CAPÍTULO IV – ATIVADORES CRIATIVOS E BLOQUEADORES DA CRIATIVIDADE	89
CONCLUSÃO	95
BIBLIOGRAFIA	99
FILMOGRAFIA	103
ANEXO	

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1. Prisco, P. *Camélias I e II*, 1921, óleo sobre tela. Pintura
- Figura 2. Martelli, G. *Freira com Carrinho de Feno*, 1972, série “Paisagem Campestre”, óleo sobre tela. Pintura
- Figura 3. Martelli, G. *Natureza Morta com Ovos*, 1972, série “Costume Caipira”, óleo sobre tela. Pintura
- Figura 4. Rogado, G. M. *Papoulas de Papel Crepom*, 1977, série “Pinturas & Flores”, Óleo sobre eucatex. Pintura
- Figura 5. Rogado, G. M. *Vaso Negro*, 1980, série “Pinturas & Flores”, óleo sobre tela. Pintura
- Figura 6. Rogado, G. M. *À Mesa*, 1980, série “Costume Caipira”, óleo sobre tela. Pintura
- Figura 7. Rogado, G. M. *Perfil entre Flores e Frutas*, 1987, série “Pinturas & Flores”, creiom sobre cartão. Desenho
- Figura 8. Rogado, G. M. *Alambique*, 1993, série “Espaço Ruralista”, óleo sobre tela. Pintura
- Figura 9. Rogado, G. M. *Matriz N. Sra. Mãe dos Homens*, 1994, série “Ares de Porto Feliz”, óleo sobre tela. Pintura
- Figura 10. Rogado, G. M. *Helena*, 1994, série “Retratos”, óleo sobre tela. Pintura
- Figura 11. Rogado, G. M. *Armazém da História – Brasil 500 Anos*. 2000, colagem e acrílica sobre lona. Pintura
- Figura 12. Rogado, G. M. *Figurantes Lendários*, 2000, série “Pintura Naif – A Cultura Popular Brasileira”, acrílica sobre tela. Pintura
- Figura 13. Rogado, G. M. *Os Ritmistas de Olinda*, 2001, série “Pintura Naif – A Cultura Popular Brasileira”, acrílica sobre tela. Pintura
- Figura 14. Rogado, G. M. *Tonalidade Sonora*, 2008, série “Barroco Mineiro”. Colagem e óleo sobre linho. Pintura
- Figura 15. Rogado, G. M. *Bordaduras de Acordes*, 2007, série “Barroco Mineiro”, colagem e óleo sobre linho. Pintura
- Figura 16. Rogado, G. M. *Em Reunião*, 2009, série “Os Cortadores de Cana de Açúcar”, aquarela e grafite sobre cartão. Pintura/desenho
- Figura 17. Rogado, G. M. *Hora Extra*, 2010, série “Os Cortadores de Cana de Açúcar”, aquarela e grafite sobre cartão. Pintura/desenho

INTRODUÇÃO

A essência de trazer a arte para a vida reside em aprender a ouvir a voz interior.

Nachmanovitch (1950 -)

Como graduada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP e especialista em Fundamentos da Cultura e das Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – IA-UNESP, após a obtenção dos certificados, tivemos viabilizada a continuidade dos estudos, que promoveram agilidades no desenvolvimento da práxis artística, em sequentes séries de trabalhos agregados à criatividade, reconstruindo as experiências bem como fazendo emergir outros múltiplos projetos que ainda se encontram em processo.

Desde 2010, atuamos como professora de Arte nos cursos de Desenho e Pintura nas Oficinas de Arte do Instituto de Artes – Núcleo Local – UNESP-UNATI-PROEX, onde a pesquisa é contínua, dedicada a pessoas da maturidade. O curso favorece a promoção cognitiva e individual dos participantes, sendo essenciais não só quanto ao aprendizado, à comunicação e ao entendimento da linguagem artística, mas adquirindo uma criatividade e visualização de estabilidade quanto ao conhecimento de leitura de imagens, possibilitando um curso de batalhas dedicadas à arte. Por conseguinte, após a formação em Licenciatura e a Especialização em Arte, em 2010, procuramos conciliar as funções metodológicas nas oficinas culturais de arte com peculiaridades dos projetos de produção artística no ateliê.

Um estudo mais aprofundado referente ao processo artístico oscilava entre conhecimentos de novas linguagens e a tarefa em produzir trabalhos de teores pictóricos com ineditismo.¹

¹ O trabalho pictórico, de fato, teve início em 1972 cursando Desenho e Pintura no Colégio Imaculada Conceição na cidade de Itapetininga-SP. No final da mesma década, ingressamos na Panamericana Escola de Arte e Design em São Paulo e, após o término, a partir de 1982, nos condicionamos para o surgimento da empresa “Kit Screen Artes Serigráficas Ltda.”, instalada na cidade de Porto Feliz-SP, que visava à prestação de serviços a pequenas e médias empresas têxteis, permitindo a elas uma variável gama de opções dos produtos serigráficos. Por isso, na época, muito antes de obter o certificado de graduação em Licenciatura em Educação Artística, ao reatar com os trabalhos pictóricos, consideravam-nos não só

Nesse percurso, com a oportunidade de estabelecer a inauguração de um trabalho pertinente vinculado à arte, a partir de 1982, prevalecendo o interesse por atividades técnicas, direcionado a outros suportes, atuamos como prestadores de serviços, com trabalhos desenvolvidos em leiautes, fotolitos elaborados para as matrizes serigráficas e, em seguida, impressos em tecido em produção serial. Após finalizar a atividade de artes gráficas e serigráficas, continuamos envolvidos entre o desenho e a pintura e recomeçamos com as pinturas interrompidas anos atrás. Foram produzidos muitos trabalhos de arte com temas, técnicas e suportes diversos, muitos deles descartados e outros preservados. Estes, atualmente, encontram-se entre instituições públicas e de propriedade particular, bem como entre pessoas que os adquiriram em simples mostras realizadas no interior e em outras regiões de São Paulo. Um público mais exigente, no entanto, nos via como profissional liberal que operava a arte através de ação intuitiva e que a base do conhecimento científico fora preterida.

Na empresa serigráfica priorizava-se a responsabilidade em atender aos pedidos e prazos de entrega dos serviços encomendados, mas, depois de cumpridos os compromissos, o caminho se abria à série criativa de trabalhos artísticos, retirados de ideias imaginativas, oníricas, ou de referências de imagens já existentes nos círculos da arte, ou até mesmo extraídos da casualidade, algo que aparecia ao acaso na mente e que se transformava em concretos fragmentos picturais em variados suportes.

Sem um prévio planejamento, mesmo enfrentando a dedicada vida de rotina e as jornadas de trabalho na empresa, eram fatores que por um lado interferiam de maneira positiva, mas por outro tornavam-se opositores no processo artístico. Sendo o primeiro vinculado à produção serial serigráfica na empresa, fazia com que a originalidade se expandisse em ideias para o trabalho artístico, e o segundo, o fato do tempo e espaços restritos, entre outros, interferissem na experiência produtiva, tornando-se uma estética fora de forma. Mesmo assim havia fruição de criatividade, registrando os esboços nos cadernos de anotações desenhadas e detalhadas, posteriormente transportadas para telas e outros suportes maiores num valor pictórico adequado e bem acabado. Como já mencionado, pelo tempo reduzido parecer um empecilho, entre outros fatores, alguns

como profissional de arte, mas também como “autodidata”. A “Kit Screen Artes Serigráficas Ltda.” foi extinta em 1993, quando se inicia uma nova empresa de ateliê, trabalhando como autônoma.

trabalhos, ao serem produzidos, deixavam a desejar, ficando inacabados, sem sentido, e muitos deles desacertados, sendo de imediato desconsiderados.

Ainda referente ao trabalho artístico, antes da graduação, como profissional ou operária da arte, as pessoas em geral nos consideravam como “leiga”, porém conscientemente continuávamos, dentro dos horários disponíveis, num ritmo de trabalho, executando-os, concentrando-nos paulatinamente em cada proposta, e não os transcrevendo somente extraídos dos sentimentos intuitivos e de gestualidades aleatórias para fazer acontecer as imagens pictoriais, mas consolidando-se numa necessidade existencialista da interioridade de autorrealização pessoal e profissional.

O conhecimento intuitivo imediato repercute em nós como um conhecimento imediato. As memórias de situações anteriores já vividas servem de referencial aos dados novos. Estes, em novas integrações, por sua vez se transformam em conteúdos referenciais. Sempre nos reencontramos e nos reconhecemos. (Ostrower, 2012, p. 67).

A arte está no entorno de todas as pessoas, qualquer que seja sua classe social. Aproximá-las, fazendo-as entender o quão gratificante é estar inseridas e poder interagir com ela de acordo com a proposta de cada artista, é detectar seus significados, obtendo informações que nos põem em pensamento reflexivo. Há uma interpretação em que determinada obra nos tocou porque nos causou perceptivas emoções, sensações e questionamentos da linguagem, resultando num comprometimento compreensivo de que a arte libera propostas estratégicas em forma de beleza que o artista pôde construir.

Dessa compreensão, surgiam perguntas: como unir a continuidade do estudo de arte e o cumprimento de prazos das encomendas de pinturas serigráficas para as empresas têxteis, e ao mesmo tempo inserir a criatividade nos projetos pictóricos sem que um interferisse no outro quanto à qualidade do produto final? Como tornar a vida artística um momento significativo com liberdade para quem levanta muito cedo, cuida da alimentação, da educação dos filhos e das tarefas pessoais do dia a dia, antes mesmo do funcionamento da empresa? Trabalhando incessantemente para cumprir os prazos de entrega dos pedidos, cada vez mais intensos, além da contratação de funcionários, reposicionando o estoque de materiais, atendendo individualmente às pessoas, ladeando o controle de qualidade de acabamento do produto serigráfico.

O foco principal era sempre com tendência aos procedimentos artísticos e às técnicas mais instigantes, a pintura a óleo e a aquarela, vistas por muitos profissionais da área como propostas desafiadoras na capacidade de criação, gerando uma série progressiva de elementos comuns entre cor e forma, um tanto complexas em sua elaboração e dominação. Os resultados foram surgindo após inúmeras investigações, experimentações e finalizações dos trabalhos de arte.

A arte e o fazer artístico fizeram-nos pensar na própria qualificação profissional em Artes Visuais. A experiência em cursar a graduação em Artes Plásticas só aconteceu em 2002, quando nos mudamos (eu e minha família) do interior para São Paulo, a capital. Decidindo iniciá-la na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), trouxe-nos uma experiência ímpar e adquirimos conhecimentos científicos, teóricos e técnicos de grande importância para os procedimentos artísticos que mantemos em desenvolvimento nesses últimos anos. Sob uma forma mais estruturada e conveniente, decidimos optar pela Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, pois o ensino de arte é outra atividade criadora e os estudos sobre a educação e a arte, um complemento. Mas o bacharelado seria outra opção em Artes Plásticas, causando imprescindíveis significados artísticos ainda tão apurados quanto a licenciatura, ao oferecer um amplo conhecimento por outro viés, bem como a técnica e a criatividade da arte na produção do artista.

Assim, questiona Torre, (2005, p. 63):

Criatividade é uma palavra repleta de imaginação, de possibilidades e de geração de novas ideias ou realizações. Nesse sentido, torna-se inadequada a postura daqueles que concebem a criatividade como “criação”, como produto novo ou útil, como ato consumado. O criador é aquele que manifestou sua capacidade de realizações valiosas; criativo é aquele que possui a energia potencial para realizar transformações pessoais em seu ambiente.

O envolvimento com a arte despertou a necessidade de aprender com maior rigor a teoria e a manipulação dos materiais de arte, comunicando-nos com o outro através de imagens criadas a partir de ideias que foram surgindo. Em contrapartida, o fazer artístico torna-se cada vez mais complexo conforme vamos avançando em relação ao tema, composição, desenho, cor, textura, percepção visual, técnica, o trabalho propriamente dito e a montagem do projeto.

Em pauta recuperamos a motivação de trabalho e direcionamos outros desafios em busca da graduação e a pós-graduação em Artes Plásticas e também tentamos aprimorar os trabalhos artísticos, como iremos demonstrar e constatar os processos artísticos investigativos nos capítulos a seguir.

Atualmente, e observando com atenção, percebemos que o Mestrado em Arte foi uma decisão persuadida, principalmente em uma instituição de ensino de arte que atendesse aos propósitos quanto aos estudos teóricos e práticos em arte, criatividade e inovação.

Nas diversas análises sobre as instituições de ensino, ao encontrar a que mais se adequasse ao tema escolhido, de acordo com os procedimentos dos percursos vividos, evidentemente haveria possibilidades de realizações. Por esse prisma, optamos pelas conceituadas instituições acadêmicas, sendo para nós perfeitamente privilegiados e de fortes teores pessoal e profissional.

A partir desses elementos, em 2013 ingressamos no programa de Pós-Graduação Conducente ao Mestrado em Criatividade e Inovação pela FAAP e pela Universidade Fernando Pessoa (UFP), da cidade do Porto, Portugal, que após a conclusão do pré-projeto, no ano seguinte denominou-se Mestrado em Criatividade e Inovação pela UFP.

Na busca incessante de saberes, conhecimentos e experiências artísticas, daremos continuidade à linha de pesquisa em criatividade na cultura e nas artes, tentando alcançar competências inovadoras.

Justificativa

Descartes fala de uma “criação contínua”:

Ação pela qual Deus conserva o mundo na existência: e em Malebranche, que diz: “Se o mundo subsiste, é porque Deus quer que o mundo exista. A conservação das criaturas não é, da parte de Deus, senão sua criação contínua (Japiassú e Marcondes, 2008, p. 61).

Nas palavras de Walter Benjamin (1992, p. 187):

O homem é reconhecedor da mesma língua em que Deus é o criador. Deus criou-o à sua imagem, criou o reconhecedor à imagem do Criador. Por essa razão necessita de ser explicada a frase: a essência espiritual

do homem é a língua. A sua essência espiritual é a linguagem em que foi criado. Na palavra criado, e a essência linguística de Deus é a palavra.

Continua...

Toda a linguagem humana é apenas reflexo da palavra no nome. O nome atinge tão pouco a palavra, como o acto do conhecimento a criação. A infinitude de toda a linguagem humana sempre será a de essência limitada e analítica, em comparação com a infinitude da palavra de Deus, criadora e absolutamente ilimitada palavra (Benjamim, 1992, p. 187).

Para Fayga Ostrower (2012, p. 134):

Criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenómeno novo. Criar significa dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global. Nunca se trata de um fenómeno separado ou separável; é sempre questão de estruturas. Através da forma criada se intensifica um aspecto da realidade nossa e com isso se reformula a realidade.

Para Saturnino de La Torre (2005, p. 80):

A criatividade pode ser entendida como a capacidade de se ter ideias próprias e comunicá-las. A carência de ideias pessoais equivale à falta de criatividade. A forma de comunicá-las também faz parte de um processo criativo diferenciado, o qual chamamos de elaboração. Assim sendo, estamos na plataforma mais externa.

Dessa maneira, a pesquisa atua como uma ferramenta a mais aos usuários, constituindo assim possibilidades de informações agregadas às práticas experienciais exibidas neste contexto. Os que almejam concentrar-se no processo criativo e pensar a arte como ideias inéditas, reflexivas, em consequência disso, tudo indica que a tendência seria a realização de uma composição poética.²

² “Hamman diz: ‘Tudo o que o homem, no princípio, ouviu, viu com os olhos... e as suas mãos tocaram, era... palavra viva; porque Deus era a palavra. Com esta palavra na boca e no coração, a origem da língua era tão natural, tão próxima e simples, como uma brincadeira de crianças...’ O pintor Muller, na sua composição poética ‘O primeiro despertar de Adão e as suas primeiras noites ditosas’, põe Deus a exortar o homem para que denomine, com as seguintes palavras: Homem de terra aproxima-te, torna-te mais perfeita na contemplação, torna-te mais perfeito através da palavra” (Benjamim, 1992, p. 190).

Objetivos gerais

A pesquisa tem como objetivo identificar os procedimentos criativos envolvidos nos processos de produção artística.

Objetivos específicos

De caráter experimental, a pesquisa apresentada pretende analisar um recorte da produção pictórica contendo alguns trabalhos artísticos de cada década, do início até próximos aos dias atuais.

Os trabalhos foram reunidos entre 2013 e 2014, sendo a criatividade o veículo principal da cor, configuração e conteúdo.

Metodologia

A proposta apresentada é uma pesquisa qualitativa e etnográfica, método de análise que valoriza a subjetividade.

A metodologia é o estudo de caso, detalhamento dos processos de criação e de técnicas empregadas nos trabalhos artísticos realizados a partir do início da década de 1970.

A coleta de dados refere-se a um levantamento bibliográfico, análise processual, profundidade, detalhamento e aspectos peculiares dos trabalhos artísticos. A intenção em levantar e analisar dados referentes à própria produção artística, ao descrevê-los, participando consecutiva e diretamente do processo de ação criadora, e os resultados obtidos ficarão evidentes no decorrer das investigações.

Ao considerar a pesquisa como uma atividade prática em criatividade, os objetos a serem registrados referentes às pinturas estão ancorados à própria ação participativa. Incorporando o método que complementaria a pesquisa, identificado como ativador criativo, a experiência e observação, revelam-se quesitos inovadores:

De un modo general podemos afirmar que la creatividad es un concepto multidimensional que tiene en si muchas facetas y formas de ejercitación y manifestación. La suma de todas ellas proyecta y desarrolla lo que llamamos la creatividad total (Prado e Paolantonio, 2000, p. 11).

No que diz respeito à criatividade, embora de maneira já descrita, as ideias, as práticas e assim por diante são conceitos essenciais inseridos nesse contexto e têm múltiplas aplicações de recursos nas abordagens de vários processos, entre eles a construção de imagem em diferentes proporções. Uma consciência da qual emergem as potencialidades e expressões da imaginação produtiva que depende incessantemente de despertar no indivíduo um processo criador.³

³ “Todos los seres humanos, al contrario que los animales, somos creadores, es decir, podemos cambiar y errar, imaginar y soñar, crear y resolver problemas, comparar y criticar, descubrir y diseñar o cantar. Cada uno es un ser único e irrepetible. Todos somos seres originales, peculiares, distintos de los demás. En cambio, por ejemplo las abejas no pueden hacer las celdillas del panal ni la miel de modo original ni distinto a como lo han hecho durante siglos” (Prado & Paolantonio, 2000, p. 14).

CAPÍTULO I: ARTE E CRIATIVIDADE

Platão move-se no horizonte do pensamento socrático; no entanto, Sócrates – que a rigor, não faz metafísica, mas estabelece o ponto de vista da verdade em filosofia – pretende conhecer o que são as coisas; isto é, busca as definições.

Julián Marías (1914-2005)

1.1. Para uma (in)definição de arte

Ainda hoje não se chegou a soluções consensuais sobre uma (in)definição de arte. Pode-se dizer que essa dicotomia entre a estética e o conhecimento científico foram marcados na época dos grandes pensadores da Grécia Antiga e que as duas correntes, socrática e aristotélica, tornaram-se, em termos de pensamento filosófico, os conceitos essenciais da arte.

O filósofo espanhol Julián Marías (1914-2005) discorre em seu livro *História da Filosofia* sobre os enunciados de Platão (424-347 a.C.), filósofo idealista, ateniense e seguidor da raiz socrática, em relação ao mundo das ideias, que buscava o ser das coisas, e Aristóteles (384-322 a.C.), filósofo realista de influência grega, que sedimentava o mundo sensível entre teorias, práticas e poéticas.

Os pensamentos filosóficos simultâneos foram-se consolidando, assim como em Santo Agostinho (354-430 a.C.), filósofo e teólogo da Argélia: “(...) Deus criou o mundo a partir do nada, ou seja, não a partir de seu próprio ser, e livremente. Também incorpora a teoria platônica das ideias (...)” (Marías, 2004, p. 127).

Desde então, atravessando o tempo dos períodos até o século XVII, John Locke (1632-1704), filósofo, empirista britânico, afirma que “(...) a origem do conhecimento é a experiência (...) é ideia tudo o que penso e percebo, tudo o que é conteúdo de consciência” (Marías, 2004, p. 277).

Esse pensamento ocidental e de outros filósofos ampliou o universo pouco explorado antes e que até hoje é de grande valia na questão da influência filosófica na arte, além de trazer relevantes contribuições para a vida humana.

Na história da arte clássica, moderna e contemporânea, enquanto alguns teóricos negam qualquer mérito da linguagem artística às experimentações e conceitos estéticos, outros seguem o critério valorativo da obra de arte. Autores como René Descartes (1596-1690), com toda a sua teoria amparada por fontes de métodos, meditações metafísicas, e Francis Bacon (1558-1627), introdutor do empirismo e do método indutivo e experimental, entre outros estudiosos da área, contribuíram para o aperfeiçoamento da ciência desde o período renascentista refletidos na atualidade.

A rigor, no século XVIII, nas palavras da filosofia dialética hegeliana, define-se a arte como “um recurso de subjetivo desenvolvimento do espírito a partir do real e a representação interior”, bem como a filosofia transcendental kantiana, para quem “a busca interpretativa do caráter universal justificava a possibilidade do conhecimento científico que se fundamenta na experiência”, são impostas às formas *a priori* da sensibilidade e do entendimento, características das funções psicológicas cognitivas da individualidade humana. Ainda no século XVIII, sobre a estética da arte, o filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), nascido em Berlim, introduziu pela primeira vez o termo “estética” no campo da filosofia para designar o estudo da sensação, “a ciência do belo”, aquilo que agrada aos sentidos.

Nesse mesmo século, estudiosos da mente pesquisavam a consciência e os behavioristas analisavam os processos mentais de modo preciso sobre os reflexos ligados ao comportamento. Entre o século XIX e início do século XX, no campo da área médica, Ivan Pavlov (1849-1936), fisiólogo russo, e seus discípulos seguiram critérios com referência aos métodos quantitativos, estudando e analisando os reflexos neurológicos em relevantes e contínuas pesquisas científicas. O filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951), influenciado pela corrente behaviorista sobre o comportamento, explica como a linguagem consegue representar o mundo afirmando que a “teoria pictórica do significado, a proposição é a representação figurativa dos fatos”. Esse procedimento ainda é atualmente utilizado em pesquisas científicas da arte, servindo como material essencial de referência aos que buscam a arte como conteúdo.

O ponto de partida neste capítulo irá conduzir às considerações teóricas de algumas correntes que se aprofundaram em princípios científicos. Com isso, salientam-se breves propostas sobre a arte e processo criativo, estética e criatividade, transitando por uma linha de pensamento de autores que pesquisam como elemento primordial a expressão

estética, emoção artística e criatividade inseridas na obra de arte, que aparecem como principais veículos condutores e não uma extensão às correntes artísticas no decorrer da história da arte ocidental.

As críticas tecidas, entre muitos autores clássicos e contemporâneos sobre arte e suas respectivas vertentes, baseados em recursos metodológicos e nos processos empíricos, tomam seus pensamentos científicos, desdobrando-se em criações de conceitos e definições que não se complementam, criando assim sucessivas interrogações. Nessa perspectiva teórica entre semiótica, percepção e criatividade da obra de arte, seria viável considerar essa narrativa com clareza em relação às interpretações enunciadas pelos autores. Desse modo, a criatividade está inserida na arte como o ato de imaginar, criar, ir além das evidências, gerando energia, potencial de ideias originais e ações comunicativas. Na essência de um nível superior ao processo mecânico e na própria consciência, a criatividade transforma a realidade, em interação com o meio, seja ele educativo, sociopolítico, histórico ou cultural.

A soma do conhecimento teórico, a partir do pensamento e experiência científicos e das considerações de autores contemporâneos instaurados com base na história da arte e em breve assimilação teórico-prático, e alicerçados na filosofia, literatura, sociologia, já mencionados anteriormente e na própria maneira de pensar a arte como um todo.

Em caráter semiótico, ciência dos signos e da semiótica que estuda os fenômenos culturais como sistema dos signos, encontramos pontos distintos nos modos de produção sócio-cultural.

Nas recentes interpretações, ao transitarmos em autores contemporâneos da arte, Omar Calabrese (1949-2012), semiólogo e crítico de arte italiano, sugere a arte como um fenômeno de comunicação e linguagem que na qualidade do objeto de arte se manifestam a expressão, a criatividade e a estética, a composição, a forma e o conteúdo instaurados como elementos essenciais na obra de arte. Assim;

A obra de arte surge quando se quer dar expressão a uma qualidade estética manifestada em uma experiência. A expressão é a exteriorização da experiência vivida com uma qualidade estética. Nesse sentido, as emoções, em vez de permanecerem fatos interiores, tornam-se meios expressivos voltados para o exterior. Mas, contrariamente à expressão normal das emoções, a expressão através da obra de arte produz um *surplus*; um objeto particular que chamaremos “emoção artística”, diferente e ligada à emoção

original. Nisto reside a particularidade da expressão artística, que se coloca ao lado das outras formas de conhecimento, mas a transmite também através de elementos não-conceituais (Calabrese, 1986, p. 76).

O autor propôs entender a distinção entre conceitos imagéticos e experienciais, sinalizando como uma atividade mental e operacional o trabalho humano em que se manifestam as emoções e expressões do artista.

O pensamento calabresiano é idealista e está comumente imerso na arte, postulando-a como um fenômeno cultural, como um objeto estruturado cujo mecanismo de funcionamento interno é passível apreender entre diversos métodos investigativos, além da semiótica, ancorados nos muitos autores que percorreu.

Para Calabrese, a arte e a estética estão, portanto, separadas entre considerações diferentes na obra de arte. A arte como fator social e a estética como objeto de natureza sógnica da obra de arte e o valor contido na figuração. Em face da semiótica, salienta:

O autor é considerado entre aqueles que veem o objeto pictórico como um conjunto que escapa ao campo da semiologia: “na medida em que a pintura, como arte e comunicação, não cessa de procurar a si mesma, ela escapa ao domínio dos sistemas semiológicos”⁴ (Passeron, 1962, p. 26). Não obstante tal posição de princípio, os problemas levantados por René Passeron e suas análises da obra pictórica permanecem bastante pertinentes a um projeto de semiótica das artes (Calabrese, 1986, p. 122).

Para Calabrese, a maneira como os objetos se comunicam entre expressão e qualidade estética depende muito da experiência do artista ao produzir a emoção estética na obra. Define métodos de investigação e tendências formal, estética, a semiótica⁵ e promove o pensamento de Passeron, ao indagar que a pintura, sendo arte e comunicação, utiliza

⁴ “A arte é interpretada como fenômeno participante daquele sistema maior que é a cultura. Esta, como depósito de informações socializadas, é uma organização tipológica, um reservatório plurilíngue que, justamente devido a esse plurilinguismo, é comparável a outras culturas. A cultura é um feixe de sistemas semiológicos historicamente formados, que se pode assumir a forma de uma hierarquia única ou de uma simbiose de sistemas autônomos. A cultura, enfim compreende também o conjunto de textos (mensagens) realizadas historicamente nos vários sistemas semióticos” (Calabrese, 1986, pp. 167-168).

⁵ “A análise estética é um “discurso científico”, um discurso que coloca em evidência a relação entre os signos e os objetos denotados. O juízo estético é, ao contrário, um “discurso tecnológico”, um discurso que sublinha a eficácia dos signos no uso prático que se faz deles. Basta essa observação para obter as três diferentes formas discursivas (a arte: discurso estético; a análise estética: discurso científico; o juízo estético: discurso tecnológico) no âmbito da divisão geral da semiótica proposta pelo filósofo americano, isto é, entre semântica, sintaxe e pragmática. A semântica diz respeito às relações entre signos e objetos denotados; a sintaxe, às relações entre os signos; a pragmática, à relação entre signos e público.” (Calabrese, 1986, p. 74).

frações mais sólidas como o projeto de semiótica das artes, principal condutor de expressão através da obra de arte. É no presente instante que Calabrese aponta Passeron, onde especifica a pintura como poder de comunicação, de expressão e reitera o signo pictórico, a experiência emocional entre pintor e fruidores.

Acreditam os autores que a obra pode ser considerada como objeto ou não objeto e o caráter semiótico, e os modos de produção sónica. Mas ocorre que entre muitos teóricos sobre esse mesmo tema, há quem analise a comunicação como uma ideia ou representação mental da realidade, a linguística e os símbolos na arte por um outro viés e tem como fonte a Literatura Realista.

Afirma Saraiva (1973, p. 80):

Sendo assim, a obra realista não é ela mesma uma realidade, mas somente uma representação, e as palavras que representam não são a coisa representada. Se a obra fosse em si mesma realidade, eclipsaria a realidade que quer transmitir.

O autor convoca a linguística e os símbolos na arte sob a forma comunicativa de ideia, símbolo ou representação mental da realidade especificando a literatura realista para se ter a nítida noção de elementos integrantes na obra.

A proposta sónica indicada pelos autores, em que o primeiro determina significados imprescindíveis às formas, e o segundo, a concepção que suprime a literatura, transmitindo significados simbólicos lógicos que só representam e a imagem apresenta uma materialidade sinistra à ideia.

E continua:

A linguagem científica é a do discurso perfeito (ou quase) em que só há símbolos de conceitos e operações definíveis. Só ela cabe dentro da análise semântica e morfológica dos linguistas (que não é a análise semântica e morfológica dos filólogos). Ela é o próprio modelo da linguagem, tal como sempre a conceberam os gramáticos, de que os linguistas semiológicos são, no fundo, os herdeiros⁶ (Saraiva, 1973, p. 108).

⁶ “Quando se diz que a poesia é uma forma de conhecimento, tem de entender-se que ela é uma via que leva ao conhecimento, uma via de descoberta, e não de divulgação. E isso significa que pela poesia não se aprendem coisas que já se sabem, mas coisas que a Ciência não nos diz. E significa também que esse conhecimento se alcança pelas vias próprias da poesia, que são o uso da palavra, justamente a essa região que a palavra não traduz, porque a palavra, pelo menos segundo os linguistas, só existe por força do

Nessa abordagem, a linguagem específica busca parâmetros da ciência e esta é a própria comunicação e informação, vinculada à temática no desenvolvimento no trabalho do artista. Mas diz também da arte pura, da literatura de conceitos e símbolos, uso da palavra e do universo semiológico. A esses argumentos compete-nos um aprofundamento nas linguagens visuais: símbolos, conceitos, utilizando os modelos de obras pictóricas, em que se inserem todos esses elementos indicados pelo autor. Mas antes de buscar tais elementos na sua essência, verificamos as definições sobre a arte.

No pensamento da arte, deparamos com o artigo crítico “O Que É Arte?”, de Aires Almeida, que nos mostra definições de arte, como, por exemplo, a distinção entre teorias filosóficas, as científicas, as religiosas, as artísticas, etc. O autor aponta a estética como teoria do belo, do gosto e como filosofia da arte, bem como de um conteúdo intuitivo, e assinala o filósofo grego Platão, ao considerar que as obras de arte imitavam os objetos naturais, como já mencionamos. Via essas obras como imagens imperfeitas e originais. E, segundo seu contemporâneo Aristóteles, os objetos que a arte imita não são cópias de nada, tendo a ideia de arte como imitação.

Com sua crítica apurada à arte e às projeções e pesquisa de campo, Aires Almeida classifica as teorias e argumentos acerca da arte, sendo a estética semelhante à filosofia da arte. Compara as teorias da imitação, essencialista, expressão e formalista e enfatiza que uma obra de arte só é arte se for produzida pelo homem e que imita algo ou exprime sentimentos e emoções do artista. Mas há obras exprimindo sentimento e emoção em relação ao artista, como questiona o autor:

Como podemos nós saber se uma determinada obra exprime corretamente as emoções do artista que a criou, quando o artista já morreu há séculos? Na tentativa de apurar até que ponto uma obra de arte é boa, muitos estudiosos defensores desta teoria lançaram-se na pesquisa biográfica do artista que a criou, pois só assim estariam em condições de compreender os sentimentos que lhe deram origem (Almeida, 2000).

Nas palavras do autor, a imagem de uma obra de arte contribui para os critérios engajados no que diz respeito ao tempo. E parafraseando Almeida e suas considerações: como reconhecer uma obra de arte, se ela é boa ou não? Ora, ao apreciarmos uma pintura, por exemplo, geralmente refletimos sobre a imagem produzida e criada pelo artista. Por isso é tão relevante e torna-se necessária a crítica também produzida.

código, isto é, só traduz o que já se sabe. A poesia só pode ser uma forma de conhecimento porque vai além do código linguístico (Saraiva, 1973, p. 115).

Percebemos que por trás de uma obra de arte há um autor que usou a intuição, o conhecimento e a criatividade para produzi-la, e mesmo que este já não esteja mais entre nós, e tenha se passado muito tempo, existe uma história do executor artista. No entanto, fica registrada na obra de arte, além do tema, composição e técnica de materiais, a emoção estética, nesse caso não causada por nós, mas a marca como uma impressão digital, bem como a gestualidade do próprio artista, pois o tempo é inexorável à nossa realidade. A crítica é uma extensão do trabalho final produzido pelo artista, seja ela positiva ou não, há uma dinâmica para se elevar a arte e para termos uma noção exata daquilo que está diante de nossos olhos, e assim podermos questionar, concordar ou contestar com tais considerações apontados pelos críticos em relação à construção ou mesmo desconstrução de uma obra pictórica.

Em sua leitura entre diálogos sobre arte enquanto forma, processo comunicativo e a relação intersemiótica, em “Artes ao Serão”, dedicados à filosofia e a crítica filosófica da arte no campo da ciência e política, Ponce de Leão, referindo-se ao conceito arte, considera como referências para as práticas e experiências artísticas os suportes teóricos de autores que buscam o mesmo tema.

Por conseguinte, como analisam Almeida e Ponce de Leão, embora encarem a arte sob parâmetros distintos, têm como ponto em comum as considerações afirmativas de Clive Bell (2009), quanto à “emoção estética”. Com referência a arte, consideram-se ineficientes outras tantas definições sobre o que possa ser arte, e por isso especificam com critérios as opiniões de autores quanto ao valor de símbolo estético estar propagado numa obra de arte, entre outros parâmetros artísticos.

Numa perspectiva mais tênue no caso da pintura, quanto a forma, Clive Bell afirma que há uma combinação entre linhas e cores. Na expectativa da arte em outro olhar, se para Almeida deixa uma lacuna onde existe uma essência da arte, existem propriedades essenciais comuns a todas as obras de arte, para Ponce de Leão, o funcionamento simbólico da teoria de Goodman (2006) está integrado em toda obra de arte. Aponta confrontos de pensamentos entre Clive Bell (emoção estética) e Goodman (simbolização). Dessa discussão, entre esses opositores, a verdade nos leva aos sentidos e percepções intuitivas exercidas pelo artista. Porém essas mesmas experiências advêm juntamente com as investigações científicas, aludindo à invenção do artista, então formulamos novamente a questão: quando há arte?

A respeito da experiência estética, a autora induz em última instância nas suas palavras:

Partindo de uma pluralidade material, palavras, ritmos, formas, colagens, cores consolidam zonas de identificação imaginária, através das quais a inventiva humana constrói as representações artísticas da sua identidade antropológica. É esta componente onírico-imaginativa que outorga à materialidade a sua orientação poética e estética. É assim que idiosincrasias estruturais e antropológico-imaginárias relativas à criação e à recepção ajudam a configurar e a compreender a esteticidade da obra de arte (Ponce de Leão, 2010, pp. 6-7).

Para a autora, todo trabalho artístico forma-se a partir da inventividade empregada em várias técnicas aliadas a cor, forma e conteúdo da obra. À medida que estes elementos estejam alicerçados no sentido imaginário onírico e na experiência estética do artista, a proposta vai se concretizando. E revelam-se a criatividade, a beleza harmônica, o equilíbrio, desenvolvendo os elementos que configuram a criação, e assim acontece uma obra poética. Sob esse mesmo olhar, os valores científicos e ao mesmo tempo estéticos podem estar impregnados na obra. A imaginação, o pensamento, efeitos de beleza nas cenas fantasiosas ou toscas, além dos conhecimentos teóricos e experienciais, são fatores que correspondem às investidas estratégicas do artista em relação ao trabalho que o impulsiona a criar. Esse produto, legado da imaginação poética criadora, se organiza em prol do esforço e profissionalismo do artista, gerando ideias simultâneas sobre a criatividade instaurada nos processos artísticos e para que esse universo possa propagar e ampliar outras obras de novos experimentos que eventualmente irão surgir.

E continuando...

Proponho então que a caracterização da arte se faça a partir das experiências do sujeito e dos atores do mundo da arte, mas também a partir dos “sintomas estéticos” que mais não são que as propriedades dos símbolos a que alude Goodman. Uma coisa será “ser arte” e outra “funcionar como arte”. A conciliação destes dois postulados abre novas perspectivas, viabilizando desejáveis posturas pessoais sobre esta questão por agora ainda não resolvida (Ponce de Leão, 2010, p. 7).

A autora propõe, a partir da experiência artística, sintomas estéticos e propriedades dos símbolos, estabelecer paralelos entre a experiência, o sistema estético e o repertório conhecido, relacionando a ideia inicial do artista com o processo criativo. Ponce de Leão busca encontrar soluções pesquisando o estado cognitivo e perceptivo para uma satisfatória e definitiva pergunta entre ser ou não arte. Dessa forma, aproxima o sentimento estético favorecendo a organização e a compreensão percorrendo do pensamento de Goodman (2006), e a partir de sua obra: *Teoria Simbólica*, em relação à

natureza da arte, indicando novos pontos de vista. Podemos rotular que qualquer objeto ou coisa que se produz seja intitulado de arte? Uma resposta intuitiva imediata seria a discordância em pauta, isto é ou não é arte? Há de se pensar numa possível visão do artista, abstraídos da percepção universal a uma fração perceptiva incorporada na obra numa busca contínua e reflexiva em desconsiderar algo que nada tenha a ver com arte e que qualquer objeto possa ser taxativo de arte.

Ao partir dos conceitos distintos em “ser ou funcionar como arte”, Ponce de Leão interfere com exatidão na decodificação da arte, e o desenvolvimento investigativo é baseado em características perceptivas relacionadas às produções estéticas, no caso a obra de arte.

A chamada representação pictórica seria substancialmente sempre determinada por convenções, normas que organizam a percepção, tornando-a pertinente e depois transpondo-a tecnicamente em uma linguagem.

Por isso, em Gombrich são numerosos os estudos de psicologia da percepção e de psicologia da forma, ponto de partida para a compreensão do uso de esquemas na linguagem pictórica, esquemas que se realizam na “estilização” e na “imitação” da natureza. Com base nessas primeiras respostas é possível compreender, no interior do sistema de aprendizagem das técnicas de uso dos meios expressivos, quais são os limites e em que consistem as possibilidades de inovação e de criação concedidas ao artista. (Calabrese,1986, p. 58).

A arte não é percebida só pelos sentidos, mas por estimulações que se caracterizam no seu desenvolvimento motor e que se manifestam nas experiências adquiridas pelo artista.

O autor associa a organização perceptiva transformada em linguagem e cita Ernst Gombrich (1909-2001), austríaco e historiador da arte, como o primeiro semiótico da arte, e que delineava a teoria da representação ancorada “naquilo que se sabe” e não “naquilo que se vê”, questões a serem observadas, contribuindo para o conhecimento de individualidade e da coletividade.

Em uma descrição perceptiva da obra de arte indicada por Calabrese, aponta Rudolf Arnheim (1904-1997), psicólogo behaviorista, um dos principais estudiosos de Gestalt na arte, que procura unir o estudo da percepção à estética elementar, precisamente conforme os princípios gestálticos.

A Gestalt ou psicologia da forma surgiu no início do século XX e se funda no princípio da pregnância da forma, isto é, perceber a forma por ela mesma, e uma de suas teorias indica que “o todo é mais que a soma de suas partes”. Em sua obra *Arte e Percepção Visual*, Arnheim descreve o desenvolvimento do processo visual das pessoas que usam a criatividade para a realização de uma obra pictórica. As teorias criadas por Arnheim têm uma conotação perceptiva em relação a esta área do conhecimento, provocando modificações no indivíduo e na sociedade e uma significativa e profunda transformação artística.

As Teorias Institucionais teorizadas por George Dickie (1926), filósofo e crítico de arte americano, diz que a obra de arte no sentido classificativo seja um artefato. Este, por sua vez, seria outro tema criteriosamente a ser pesquisado e comparado entre os elementos essenciais que compõe uma obra de arte, formulando-os, trazendo inúmeras discussões.

Em relação à questão da leitura da obra de arte e de tendências estéticas, Calabrese (1986) aparenta reencontrar os valores diretamente dos fenômenos embora os negue em teoria. Estímulo essencial à criação estética. Ponce de Leão também aponta as considerações de Antônio José Saraiva (1917-1993), historiador de literatura portuguesa, afirmando que a arte configura-se como um ícone, uma representação imitativa e sugestiva que pretende incorporar significado e transmiti-la através da sensibilidade. Em relação à divulgação da obra, defende a instituição da arte como uma mercadoria em circulação, compreendendo o artista como profissional liberal que vive de sua produção.

Por conseguinte, os sentimentos variáveis indicados por Calabrese (1986) quanto ao diálogo entre a obra e o público, falam de estímulo à criação artística.

No campo das artes, e dando continuidade à pesquisa, pensamos a arte no sentido inverso, os artistas que não desejam expressar-se através da imagem são impulsionados quanto ao fazer artístico almejando produzir uma obra.

É perfeitamente aceitável um artista fazer arte apenas por intuição, sem prévios projetos e planejamentos, sem pesquisas e conhecimentos científicos, sem executar esboços ou maquetes para iniciar seus processos artísticos, caracterizados apenas por ritmo e gestualidade aleatórios. Esse artista finaliza o seu trabalho, não se importando em agradar ao público, a ele próprio e à imagem pictórica em que se está trabalhando. Esta

estratégia torna-se uma trivial envergadura com grande chance de não ser uma composição pictórica acertada ao deixar de lado os atributos de pesquisas em prol de uma execução contingente. Com isso, pode-se conduzir à falta de criatividade dificuldades em prosseguir e ao mesmo tempo correndo o risco de resultar um trabalho de arte inexpressivo.

Na realidade, são profissionais que não deixam registrado nenhum sentimento, nem causam efeito estético ou poético, muito menos se esforçando em mostrar uma reação emotiva na obra produzida. Operam a arte de maneira contrária à naturalidade, agindo contra o paradigma investigativo da arte que concede ao anticonservadorismo, surgindo elementos toscos, sendo estes também consideráveis expressões artísticas. De fato, esses procedimentos, embora possa haver validade no campo da arte por se tratar também de trabalho artístico, então seria de certa forma uma verdadeira obra de arte se causar impacto e emoção no espectador e provavelmente poderá ocorrer o oposto e mesmo assim cair no gosto popular.

Por outro lado reconhecemos artistas que, além de pesquisarem a arte por meios empíricos, aliam-se e permanecem vinculados às instituições onde esta é experimentada, buscando conhecimento e adquirindo a ampliação de saberes, pois esta é uma forma de aprofundamento do tema referido para desejáveis transformações. Esses artistas, além das facilidades em concluir trabalhos artísticos, são pesquisadores que exercem a arte entre a práxis como uma atividade científica, propiciando a capacidade de visualizar além de expandir seu repertório comunicativo e experiencial e finalizações desejáveis e realizáveis dos projetos. Porém, as obras desses artistas podem ser apreciadas pela maioria, como também podem ser valorizadas apenas por um público restrito, dependendo do conteúdo e imagem criados.

Ao observar os pontos básicos e teóricos, os autores voltados à arte relevam o artista como um ser que desenvolve suas próprias ideias sobre arte, praticando-as como ato de criação de objetos, bem como a fruição e a intuição direcionadas à criatividade.

De qualquer forma, sintetizamos tais propostas de autores bem como da nossa percepção, como, por exemplo: de que a arte é interpretativa e seu processo artístico está ancorado na experimentação; de que o artista tem uma ideia, observa, interpreta, reflete, dita conceitos, expressões, dúvidas e aplica seu método de trabalho, dando o

diagnóstico da arte onde requer coragem e sensatez; de que todo artista inicia uma ideia de criação artística e deseja solucionar as fases dos problemas que se apresentam; de que deve haver sensibilidade por parte do artista, no fazer artístico. De que a experiência do artista vem com o tempo e que o artista tem certo motivo para criar uma obra; de que há múltiplas propriedades do conceito de arte e a crítica em geral alude à atitude estética da arte, vinculado à percepção; de que a arte é a produção de conhecimento, ela se comunica entre meios variáveis, podendo apontar fatos reais ou ocultos, podendo alertar, denunciar ou, ao contrário, ter nada a expressar, como já relatamos; de que o público pode interagir com a obra se o artista assim o permitir; de que na arte há princípios antiestéticos; de que o gesto do artista, podendo a sua obra ser acabada ou não, deixa registrado a sua impressão digital; de que há necessidade de criatividade e ela faz parte da obra de arte e esta não é verbalizada; de que ainda em criatividade é relevante a ideia. São camadas poéticas em forma de veladuras, construindo uma profundidade imagética, produto do imaginário do artista que as projeta nos diversos suportes; de que um quadro geralmente é um objeto de valor e que as obras integram o circuito de arte. De que o profissional ou o operário de arte tendo conhecimento científico ou pelo contrário, atuando como autodidata, mas que retratando o seu tempo em imagens pictóricas, utilizando técnicas inovadoras e a criatividade a seu modo, abre caminhos para germinar descobertas realistas e este trabalho poderá se transformar numa obra de arte.

Dentre esses conceitos, a aquisição de conhecimento é próprio do homem e seu meio, relacionando-se socialmente e culturalmente. As (in)definições estão sendo ingeridas paulatinamente e há de convencer o artista pesquisador, o público em geral, a mídia com exatidão sobre distinguir o que possa ser arte.

Para concluir esse capítulo, revitalizamos os conceitos sobre arte inseridos neste contexto, elaborando significados na tentativa de criar recursos inovadores na capacidade de invenção.

Partimos do princípio investigativo e perceptivo, cognitivo e semiótico, emocional e estético e, sobretudo, se há criatividade num trabalho artístico.

1.2. Relaxamento e processo criativo

La confianza en si mismo es una fuente de actividad, energía interna y motivación. Quien no confía en sí, se siente inhibido y retraído de actuar, moverse, expresarse, etc.

David de Prado (1982, p. 54)

O envolvimento com a arte na experiência artística e teórica despertou a necessidade de aprender com maior rigor a teoria e a manipulação dos materiais de arte, comunicando-me com o outro através de imagens criadas a partir de ideias que foram surgindo. Em contrapartida, o processo criativo torna-se cada vez mais complexo conforme se avança em relação ao tema, composição, desenho, cor, textura, percepção visual, técnica e o trabalho propriamente dito, e a montagem do projeto de arte.

Dentro de um ateliê de pintura deve haver disciplina, não só como uma tarefa obrigatória, além do estudo teórico unido à intuição. Um tempo dedicado ao descanso e relaxamento. Num primeiro momento, uma das formas experimentadas por muitos pesquisadores, tanto na área artística como em outras áreas, e que vimos acompanhando nesse período, trata de como as técnicas de relaxamento podem interferir positivamente na produção de um trabalho, seja ele artístico, seja em outras áreas de conhecimento.

Sobre as técnicas de relaxamento, em *Relajación Creativa*, os autores Prado e Paolantonio (2000, p. 97) questionam: “Cuando hay mucha presión y prisas para acabar un trabajo, porque los plazos expiran, es indispensable pararse unos minutos para relajarse y poder continuar trabajando con más atención y eficacia”.

Assim, a prática de relaxamento criativo ajuda a vencer o cansaço físico e mental e é recomendada também para reduzir a tensão. Essas técnicas podem ser incorporadas em ambientes de trabalho por uma ou mais pessoas.

Ao efetuar o levantamento sobre um trabalho de desenvolvimento científico relacionado à criatividade, o pesquisador David de Prado afirma, no artigo “Entrevista em Destaque”:

(...) a criatividade não se ensina nem se aprende através dos livros, nem escutando passivamente. Aprende-se com a prática diária, refletindo sobre as múltiplas formas de expressão, linguagem e através da imaginação transformadora (Prado & Paolantonio, 2000, p. 97).

E, prosseguindo, questiona: “Consiste do Máster em Criatividade, não se trata de ‘receitas’ passivas e sim de desenvolver e dominar a imaginação criadora”. No âmbito da criatividade, o autor simplifica a sua maneira de conhecimento expressivo e levanta argumentos a serem pensados e praticados. O homem como um ser criador e inventor de coisas, utilizando a imaginação que transforma em criatividade na ciência e na poética.

Em *El Torbellino de Ideas: Hacia una Enseñanza Más Participativa*, afirma:

La expresión “Torbellino de Ideas” es una metáfora. Por tanto, como la metáfora, tiene un valor multisignificativo; el concepto mismo de TI es creativo y divergente, es decir, tiene variedad de significados y despierta o puede despertar una amplia constelación de impresiones, imágenes, afectos e ideas – connotaciones – en el sujeto que piensa sobre “Torbellino de Ideas” (Prado, 1982, p. 32).

Nesse prisma, a produção artística pode demonstrar a própria face vivenciada entre outras ideias observadas em sucessivas representações simplificadas e com os distintos materiais escolhidos.

Sobre “*El TI desarrolla la creatividad*”, questiona o autor:

De acuerdo con numerosos autores y con nuestra larga experiencia, el TI, de por si, genera de modo efectivo y, casi podríamos asegurar, necesario, la productividad ideacional, la rapidez de reflejos e ideas y también, aunque en menor medida, la flexibilidad mental, caracterizada por la disparidad de enfoques y pensamientos que suelen surgir en torno a un tema, sobre todo cuando se trabaja en grupos de personas de procedencia social y académica distinta. Cosa que se suele recomendar para los grupos de creatividad.

E continua:

El TI, de por si, no es un método desencadenador de respuestas originales y llamativas, si bien cuando en el grupo hay individuos creativos con propensión a las ideas y respuestas inusuales y chocantes, éstos suelen encontrar en el clima de libre espontaneidad del grupo generado por el TI, un apoyo definitivo para la expresión de su originalidad (Prado, 1982, p. 45).

Os recursos considerados por esse autor, além de ampliar a experiência, uma nova descoberta no âmbito da criatividade; ele assinala poder atuar como um artifício, o pensamento. Conforme afirma, seria necessário salientar que os enfoques e os pensamentos que forem surgindo em torno do tema, principalmente quando se trabalha para grupos de pessoas de criatividade, podem ser utilizados da mesma maneira para uma produtividade individual.

David de Prado avalia os conceitos metodológicos sobre a criatividade, sendo que não nos permite alcançar níveis profundos de expressão livre e a espontaneidade das ideias em torno de um tema. Além dessas formulações e da produção de ideias, prova a investigação de Osborn, relatando a pesquisa.

É nas considerações de Fayga Ostrower (2012, p. 28) que são formuladas:

Compreendemos, na criação, que a ulterior finalidade de nosso fazer seja poder ampliar em nós a experiência de vitalidade. Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem substituição imaginativa da realidade, criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade nova que admite dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida.

A interpretação da autora, permeada por um momento singular no âmbito da criação, regenera distintas ideias mediante o imaginar, o fazer, o criar, o vivenciar, ou seja, atributos da realidade. De pronto, afirma e torna-se simultânea a teoria sobre a compreensão da criação, mas questiona que o criar não “representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal”. *A priori*, em razão de a autora desencadear os seguimentos de relaxamento, nossas opiniões opostas, reconhecemos a estrutura de ausência interior, a qual funda-se numa estratégia facilitadora, admitimos que a criatividade irá se concretizar entre a mente e o corpo descansados. A impressão que Ostrower nos causou leva-nos a crer, e nesse ponto subscrevemos, que o sentimento interior torna-se necessário para podermos construir uma força criadora.

Nesse registro, pronuncia-se que a ausência de sentimento interior torna-se impossível haver diálogo e entendimento entre a obra de arte e o observador, pois este é sensibilizado pela imagem produzida pelo artista, e por ser um pensamento voltado à criatividade, o sentido que a autora expõe, faz transcrever os seus pensamentos transformados em palavras metafóricas, fazendo-nos refletir ainda mais sobre a vida, a arte, a consciência, a complexidade dos fatos e sobre nós mesmos.

A consequência do relaxamento pode fazer surgir inúmeros comportamentos para o artista que vive em processo artístico, entre eles uma livre criação intuitiva:

A improvisação é a intuição em ação, uma maneira de descobrir a musa e aprender a responder ao seu chamado. Mesmo quando trabalhamos de uma maneira muito estruturada, podemos começar pelo sempre

surpreendente processo de livre criação, no qual não temos nada a ganhar nem a perder. O jorro da intuição consiste num rápido e contínuo fluxo de opções, opções e opções. Quando improvisamos com o coração, seguindo esse fluxo, as opções se transformam em imagens, e as imagens em novas opções, com uma tal rapidez de tempo de sentir medo ou arrependimento diante do que a intuição está nos dizendo (Nachmanovitch, 1993, p. 47).

A intuição ou inspiração é vivenciar a cada momento, agindo de acordo com a voz interior, e a intuição servirá de referência para as nossas decisões e criações cotidianas na arte e nas nossas vivência, interior e exterior.

Aprofundando-se na intuição, diferenciando-se do ato instintivo, Ostrower (2012, p. 56) assinala:

A intuição vem a ser dos mais importantes modos cognitivos do homem. Ao contrário do instinto, permite-lhe lidar com situações novas e inesperadas. Permite que, instantaneamente, visualize e internalize a ocorrência de fenômenos, julgue e compreenda algo a seu respeito. Permite-lhe agir espontaneamente.

A ação espontânea intuitiva não é um ato reflexo ante um acontecimento, embora eventualmente inclua atos reflexos. Cabe ver, nessa ação intuitiva, mais do que a reação de um organismo humano: ela é reação de uma personalidade humana: e mais do que uma reação, ela é sempre uma ação. A ação humana encerra formas comunicativas que são pessoais e ao mesmo tempo são referidas à cultura. Com isso se distingue o ato intuitivo do instintivo”.

A intuição está na base dos processos de criação.

A sintetização, nesta última instância apresentada, agrega as forças da intuição e do instinto, mesmo havendo distinções entre eles, sendo que o primeiro é o alicerce para o processo de criação, abrindo, assim, outros campos para possíveis e passíveis meios, como, por exemplo, a comunicabilidade dos trabalhos artísticos em que foram concluídos.

No espaço teórico-prático em artes plásticas, alguns dos principais procedimentos em relação às formatações executadas durante o desenvolvimento e, ao mesmo tempo, em que se apresente um teor estético, onde a criatividade esteja à frente de qualquer conteúdo programático, esta provavelmente resultará num considerável trabalho artístico. A descoberta da experimentação em relação a uma nova perspectiva da pintura desse período de produção compreende a busca de identificação e solução dos

problemas bem como as novas indagações, análise e deduções do projeto, mergulhados nos recursos intuitivos e metodológicos agregados à criatividade.

Nessa perspectiva do processo criativo em arte, afirma o autor:

Todo processo criativo precisa de uma fase de comunicação, expressão e valorização da ideia, realização ou produto. Mas em um enfoque interativo, essa fase não está desvinculada das anteriores, mas é como uma síntese reiterada das anteriores. Quero dizer, a elaboração ou apresentação se conjugam novas ideias, novos momentos de repouso, novas iluminações que vão construindo essa obra ou trabalho de qualidade. (Torre, 2005, p. 116).

De fato, neste caso, o processo criativo que o autor nos apresenta é uma sustentação no âmbito didático ou educacional, mas podemos entender integrando-o nas atividades artísticas, incluindo as utilizações de métodos necessários aos ensaios (o antefazer concreto) que o artista virá produzir.

George F. Kneller (1908-1999), pesquisador na área da neopsicanálise, em sua obra *Arte e Ciência da Criatividade*, cita Sigmund Freud (1856-1939), médico inglês, neurologista e criador da psicanálise, quando diz: “(...) a criatividade origina-se num conflito dentro do inconsciente” (1978, p. 41), e que “ (...) a princípio a criatividade é produto do pré-consciente e não do inconsciente”, contribuição dos neofreudianos na área da neopsicanálise (1978, p. 47).

Essas teorias psicológicas fazem parte das propriedades da mente, especificando o conteúdo inicial do processo da técnica de relaxamento criativo e imaginativo, para haver uma compreensão de estruturas lógicas, onde identificaremos um restrito aprofundamento no tema proposto. Assim, o autor, ao dar continuidade a seu pensamento, exemplifica-os nas interrogativas pesquisas a seus pacientes, argumentando-os, e ao traduzi-los afirma:

Um dos objetivos da terapêutica psicanalítica, é ajudar o paciente a regredir ou relaxar seu ego sem medo de que ele sucumba ao seu inconsciente. Desse modo ele aprende a jogar com as forças criadoras do inconsciente sem perder seu poder de controle.

Da regressão também brotam o humor e a criação de fantasia típicos da pessoa criativa (Kneller, 1978, p. 42).

Esse autor ainda afirma que “quando o ego se relaxa, a intuição do inconsciente do indivíduo vem à tona” (1978, p. 42).

Há uma curiosidade eficiente na frase quando deparamos com as diferentes técnicas de relaxamento. Mas o ego, como teoria psicanalítica, é consciente e busca a harmonização entre desejos e realidades da mente atuando também no comportamento humano. Fala sobre os estados mentais de pessoas que agem fora do paradigma comportamental, comparando-os, e reitera a psicanálise freudiana, propiciando ideias fundamentais que direcionam a pesquisa contemporânea sobre a criatividade.

Temos que ser comedidos, pois este é um campo airoso a ser investigado, requer muita pesquisa e informação precisa. Sendo assim, tornemos a focar a criatividade como algo essencial ao ser humano com prévias interpretações conscientizadas.

Considerando a criatividade como um potencial criador afirma a autora:

Se olharmos sob o ponto de vista da tendência comunicativa do processo, podemos ver o ato criativo caminhando em direção a um efeito estético a emoção causada pela obra. Edgar Allan Poe (1967) imortalizou, em seu ensaio “A filosofia da composição”, a ideia do processo de criação como busca desse efeito. Van Gogh (1938), por exemplo, dizia procurar, em uma de suas obras, “um sentimento perfeito de descanso”.

E continua,

O artista, como seu primeiro receptor, é o primeiro a ser atingido por esse efeito. Llosa (1971) conta da ternura que sentiu por um personagem de “A Casa Verde”. Na construção de determinados episódios, tinha que levantar-se da máquina, decomposto pela emoção, Kafka (1985, p. 102) sentia que sua “Metamorfose” em criação era “repugnante ao extremo” (Salles, 1998, p. 59).

Em constante transformação, o processo criador vai se construindo, através da sensibilidade do artista, a vivência de suas emoções e sensações, e estas são refletidas na obra. Na sequência de gestos e ações artísticas provocadas pelo raciocínio e habilidades do artista, talvez estas se multipliquem em torno do ambiente onde a continuidade ritualística do percurso se movimenta em linguagens pictóricas.

Com isso, a técnica de relaxamento criativo ou imaginativo torna-se fator essencial para o antefazer concreto intuitivo, durante o ato intuitivo e ao mesmo tempo de conhecimentos teóricos e experienciais, necessitando de uma pausa para um instante poder respirar, silenciar, numa completa concentração, organizando as ideias

imaginativas em que, através do equilíbrio corporal e mental estáticos, resultará numa sublime validade de trabalho e assim promovendo o processo criativo⁷.

1. 3. Da criatividade à arte: pensar, imaginar, inventar e proceder

O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa

Fernando Pessoa (1888-1935)

A criatividade propicia gerar pensamentos e propostas de motivações evolutivas das potencialidades, ativa o processo de criação, energiza a capacidade de invenção e desenvolve o senso crítico. Os operadores de arte que perseveram na criatividade constroem seus trabalhos com ineditismo, provocam no observador um princípio incorpóreo, um entendimento, uma reflexão, compreendem soluções para as propostas apresentadas na sua essência, desenvolvem a capacidade de imaginação, e ativam as suas experiências como fonte de conhecimento e mecanismos instintivos.

O imaginar é a capacidade mental que permite a representação de objetos. É algo que concebe alguma coisa, pode ser o mesmo que adivinhar, pressentir ou prognosticar ideias.

Em ampliação do imaginar, a autora enfatiza:

(...) a imaginação criativa nasce do interesse, do entusiasmo de um indivíduo pelas possibilidades maiores de certas matérias ou certas realidades. Provém de sua capacidade de se relacionar com elas. Pois, antes de mais nada, as indagações constituem formas de relacionamento afetivo, formas de respeito pela essencialidade de um fenômeno (Ostrower, 2012, p. 39).

⁷ Tinha razão Goethe quando afirmou: ‘A ação criadora orienta o homem, proporcionando continuidade à sua existência’. A atividade criativa dá sentido à existência humana, como pessoa e como coletividade. O homem que não projeta seu mundo interior sobre a realidade que o circunda, que não transforma de algum modo o que o rodeia, que não estabelece novas relações significativas com o que lhe acontece; enfim, que não recorre à imaginação para fazer de sua vida ‘um encanto intensamente consciente com seu mundo’ (creio que foi May Rollo quem disse), está renunciando à parte mais rica de si mesmo: a você, Criatividade. Quanta razão tinha Goethe ao considerar que a ação criadora é parte determinante da existência humana!’ (Torre, 2005, p. 23-24).

Criam-se imagens na mente ao imaginar, idear, projetar, adivinhar ou cismar. As imagens produzidas na mente refletem o processo pelo qual a consciência apreende um conteúdo de determinado objeto, o pensar. E com ele discorre ideias e pondera-as.

Nessa carga repetitiva, imaginamos em imagens; objetos artísticos ou comuns, coloridos ou neutros, podendo ter formas ou serem disformes, podendo ser ilusão ou fábula utópica. Imaginamos as imagens antes da apropriação dos sentidos, da meditação, do pensamento e das palavras, um caso à parte para se pensar.

E, ainda referente a imaginação, Castilho e Sanmartin (2013, p. 81) afirmam:

A imaginação criadora dá ao homem a possibilidade de desenhar o que não existe, portanto é matéria-prima dos processos criativos. Mesmo sendo pouco valorizada, a fantasia cumpre papel importante na manifestação da criatividade. Um exemplo do seu uso na solução de problemas é o psicodrama e as simulações em processos de coaching.

O imaginário engendra, é a fórmula simples de produção de imagem das ideias, fantasias ou visões ilusórias. Podemos ter uma imaginação fértil, ilimitada. Imaginar é o mesmo que devaneio, quimera, sonho ou ficção.

Ter uma inventividade é o mesmo que inovar, engenhar, compondo ou tecendo tramas imaginativas.

Um efeito de fazer agir ou progredir seria o modo de como proceder concernente à criatividade e à arte.

O potencial imaginativo é capaz de acumular imagens sucessivas, sendo o principal eixo a que se quer chegar, a criatividade na arte. Sobre criatividade, a experiência da artista e pesquisadora Stela Maris Sanmartin (2012, p. 14) indica: “É preciso tolerar a ambiguidade para utilizar o pensamento divergente, o pensamento criativo. A provocação deve se transformar em motivação para alcançar a produtividade”.

E continua:

Temos que agregar imaginação ao conhecimento, considerar capacitação, preparação em determinado âmbito que permita ao sujeito dominar os códigos específicos e, assim, chegar a um nível de produção que conduza ao êxito. A criatividade explica justamente a capacidade e atitude de gerar ideias novas, para ir além do conhecido, para ultrapassar as expectativas e surpreender com o resultado novo que será importante para o contexto. Em grande parte, a criatividade é fruto de observação, tentativas, acertos,

erros. O ponto de partida é a intuição de que algo precisa ser feito, sensibilidade e percepção apuradas, pois quem não detecta problemas não cria oportunidades (Sanmartin, 2012, pp. 38-30).

No sentido da criatividade, Torre (2005, p. 78) diz: “O processo inovador não é apenas fruto de mentes criativas; também deve ser levado em consideração o clima tropical, a consciência coletiva que torna suas ou rejeita as novas ideias”.

E, aprofundando ainda mais, Nachmanovitch (1993, p. 49) aponta:

O trabalho criativo é divertimento; é a livre exploração dos materiais que cada um escolheu. A mente criativa brinca com os objetos que ama. O pintor brinca com a cor e o espaço. O músico brinca com o som e o silêncio.

Saturnino de La Torre e Stephen Nachmanovitch, o primeiro professor e o segundo, músico, embora encarem a criatividade sob perspectiva divergente, têm como ponto em comum a criatividade ligada à criação espontânea, imaginativa, com a possibilidade de criar ideias novas, aplicando a inventividade, a engenhosidade, a originalidade e a inovação no seu trabalho. “A pessoa criativa é aquela capaz de olhar onde outros já observaram e ver aquilo que eles não viram, isto é, quem sabe encontrar sempre algo novo no idêntico” (Torre, 2003, p. 101).

Tal distinção é amplamente interpretada da mesma maneira entre os autores acima citados. Com efeito, essas teorias relacionadas à criatividade se adéquam às discussões de procedimentos artísticos e assim essas condições conduzem a resultados desejáveis.

A arte se expande, se modifica, se transforma, e para as múltiplas formas expressivas sobre o surgimento estratégico de definição convincente temos que continuamente estar conectados a ela, tentar identificá-la como tal, valendo-nos da criatividade.

Para Castilho & Sanmartin (2013, p. 69):

Assim, improvisar, relacionar eventos e dar significado para uma ação são práticas que impulsionam às mudanças. A rapidez com que tudo acontece neste século parece não deixar dúvida de que é preciso usar a criatividade em busca da transformação imprescindível à sobrevivência do homem no planeta; é preciso intencionalmente ser capaz de agir.

E, continuam:

Incluindo o coaching nesta visão, que se apropria da criatividade em seus processos, espera-se que o coachee passe a manifestar comportamentos que contribuam para sua atuação mais autoral, a construção

de um ambiente mais saudável entre as pessoas e o aumento sustentável dos resultados organizacionais, além dos aspectos de seu próprio interesse.

O processo de *coaching*, relativo à criatividade, não é exclusivamente características de negócios empresariais, entre outras modalidades, mas entendemos que nos processos criativos dos artistas encaixam-se diretamente entre muitas propostas por eles concretizadas. É uma questão de exercer experimentos utilizando-se a criatividade como elemento principal em qualquer área de trabalho pois neles, referidos às mudanças, haverá transformações e inovações.

Saturnino de la Torre (2005, p. 41), numa perspectiva psicológica e habilidades cognitivas em novas ideias, afirma:

A criatividade não é uma habilidade específica, mas sim a síntese de várias operações de índole cognitiva, afetiva e tencional. A criatividade seria o resultado de saber observar e inferir, analisar e sintetizar, codificar e decodificar, classificar e comparar, formular e verificar hipóteses, interrogar, imaginar, pensar de forma divergente. Como em uma frase de Mae: “Desenvolver a criatividade é ensinar o uso inteligente da própria imaginação”.

E essa imaginação propicia uma experiência artística individualizada, liberando os pensamentos criativos e fazendo parte do repertório de significados.

O autor, em outras palavras, deduz que o poder de imaginar é inteligente, é criativo e, em imaginação, é formatado na imagem mental que pode ser desdobrada por um viés perceptivo à uma imaginação criativa.

Em outras palavras:

Desvinculado de alguma matéria a ser transformada, a única referência do imaginar se centraria no próprio indivíduo, ou seja, em certos estados subjetivos desse indivíduo cujos conteúdos pessoais não são suscetíveis de participação por outras pessoas. Seria um pensar voltado unicamente para si, suposições alienadas da realidade externa, não contendo propostas de transformação interior, da experiência, nem mesmo para o indivíduo em questão (Ostrower, 2012, pp. 32-33).

É fato que o conhecimento e a experiência do homem competem em constante transformação, e imaginar requer uma percepção criativa da mente, que transborda em harmoniosas ou turbulentas imagens reais ou ilusórias, e é através do próprio indivíduo que se manifestam. Há uma discordância em relação à proposta da autora, pois os nega, os nossos pensamentos movem-se a todo instante e ao colocá-los em prática

seguramente haverá uma exitosa transformação. Se imaginar é pensar e vice-versa, o fazer concreto é voltado à materialidade.

A matéria só se concretiza depois de formada a imagem legada da memória em nossa mente e ao mesmo tempo o pensar torna-se imaginativo, mas não *a priori* criativo, antes de concretizar a materialidade que no caso seria o produto artístico concluído.

Em outros parâmetros, há quem pense em energia mental por um outro viés:

O pensamento criativo é um tipo de energia mental que pode aumentar, inibir-se, reduzir-se, especializar-se...mediante estímulos humanos e imagens eidéticas. Sem o instrumento adequado para estabelecer sintonia, as ondas carregadas de mensagens se perdem no espaço. Assim se perde muita de nossa energia mental e criativa por falta de “instrumentos sintetizadores” que a revertam em ideias úteis para resolver problemas ou melhorar nossa atividade profissional e humana. As pressões sociais e educativas podem bloquear a imaginação como energia exploradora de desconhecido, de ideias originais. A analogia inusual, não sabemos como se manifesta como uma boa antena para captar essa energia criativa que existe em toda pessoa (Torre, 2005, p. 113).

Desenvolver definições sobre a criatividade é algo obtuso que fere a nossa sensibilidade de percepção.

Sabemos que o sistema nervoso envolve o pensamento reflexivo, e ali reside uma força de percepção, a partir daí processam-se as imagens em nossa mente e suas características não possuem limites. O autor dita a energia criativa existentes dentro de nós e fala da técnica criativa, que é a analogia inusual, técnica de comparação, processos mentais criativos, conexão entre pensamentos; convergentes e divergentes, são mecanismos de livre expressão verbal como o “Torbellino de Ideas”, onde Prado, entre muitas considerações, diz poderem ser aplicados no ensino, na arte, nas empresas, socioculturalmente, entre outros.

Há muitas técnicas criativas que podem ser aplicadas nos processos criativos de artistas que estão em atividades similares contínuas, segundo Prado (1982, p.150): “El TI es una técnica de expresión libre, espontánea e incontrolada de las ideas y reacciones emocionales y afectivas de los sujetos ante una pregunta o estímulo divergente”.

Consideramos o TI uma técnica expressiva, e neste caso são propostas e análises que o autor faz relacionados à espontaneidade das experiências apresentadas, bem como os prós e os contra, exemplificando-as e tendo como referência sujeitos, alunos desvelando

os métodos, perguntas e respostas traduzidos em formas gráficas entre outras fórmulas, especificando os bloqueios e atividades expressivas que fizeram parte de sua pesquisa e que certamente poderemos introduzi-los como métodos viáveis aos projetos em desenvolvimento, fazendo parte do repertório artístico.

Saturnino de La Torre (2005, p. 63) afirma:

Criatividade é uma palavra repleta de imaginação, de possibilidades e de geração de novas ideias ou realizações. Nesse sentido, torna-se inadequada a postura daqueles que concebem a criatividade como criação, como produto novo ou útil, como ato consumado. O Criador é aquele que manifestou sua capacidade de realizações valiosas; criativo é aquele que possui energia potencial para realizar transformações pessoais em seu ambiente.

Na íntegra, o processo criativo baseia-se em atividades da práxis, agregadas ao conhecimento, à intuição, imaginação, experimentação, induzindo-nos à concentração nas etapas de trabalho. Dessa conjunção de elementos, extraímos as ideias, atributos necessários pertencentes à criatividade. Ao focarmos esta categoria idealizada por novas perspectivas de vida, a criatividade surge como principal condutor de possibilidades essenciais à rotina do artista, ao executar uma obra. Contudo, parece-nos intrincado construir uma definição sobre criatividade adequada, obtendo relevância quanto às definições estabelecidas.

Ao superamos os obstáculos, prosseguirmos com a atuação do processo criativo e, por conseguinte, enquanto não ocorrerem tais propostas definidas, reiteraremos a pesquisa em busca de significados que sejam realistas e verdadeiros quanto conciso possa parecer à representação visual e à autenticidade objetiva de plano.

A construção do objeto artístico vai se concretizando através das etapas de processos, e assim Salles (1998, p. 33) as questiona:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização.

A existência desses objetos mostra-nos a descrição do processo de criação do artista como um ato comunicativo e, no transcorrer desse percurso, ficam evidentes as organizações das propostas de criação.

Ao tomarmos um objeto artístico de própria autoria datado de anos atrás, apresentamos desde a primeira composição pictórica, até os mais recentes, embora houvesse outros trabalhos anteriores calcados sob forma de esboços em cadernos de anotações que, como já escrevemos anteriormente, restritamente preservados, retratam simbólicas invenções de teores significativos, e alguns deles expandiram-se em suportes de madeira e materiais diversos. A utilização de técnicas diversificadas molda-se em estruturas, inaugurando composições representativas.

E com isso argumenta a autora:

Os estudos genéticos, como parte de sua própria metodologia, necessitam observar o modo de ação do artista, que é muitas vezes, tratado como o único método do qual o artista lança mão. É com essa preocupação que se pergunta se o artista faz ou não esboços ou anotações, quais as cores de canetas usadas e quais são seus horários de trabalho. Estamos portanto na rotina de trabalho como quando a obra é construída. (Salles, 1998, p. 59).

A criatividade é um assunto amplo e susceptível porque esbarra nas possibilidades alternativas em engendrar os enunciados de transformações vitais. O artista geralmente programa seu espaço, seus materiais e horário de trabalho dedicados à concentração, busca argumentos essenciais para atingir a criatividade, e seu processo inicia-se regado com as ideias produtivas.

Os objetos bidimensionais pictóricos exercidos inicialmente em percurso, sem um prévio planejamento, feitos por apenas procedimentos intuitivos⁸ e que, a cada ano percorrido, iniciavam-se as buscas de referências superficiais às técnicas e teorias que resultaram em moderados trabalhos pictóricos sequenciais. Notamos certas modificações das séries artísticas e atualmente parte delas está sendo abordada para estudos e análises que deverão ser relatados a própria identidade e estruturados, fazendo parte de produtos materiais para a pesquisa.

⁸ O que caracteriza os processos intuitivos e os torna expressivos é a qualidade nova de percepção. É a maneira pela qual a intuição se interliga com os processos de percepção e nessa interligação reformula os dados circunstanciais, dos mundos externo e interno, a um novo grau de essencialidade estrutural, de dados circunstanciais tornando-se dados significativos. Ambas, intuição e percepção, são modos de conhecimento, vias de buscar certas ordenações e certos significados. Mas, ao notar as coisas, há um modo de captar que nem sempre vem ao consciente de forma direta. Ocorre numa espécie de introspecção que ultrapassa os níveis comuns de percepção, tanto assim que o intuir pode dar-se em nível pré-consciente ou subconsciente (Ostrower, 2012, p. 57).

Em períodos anteriores, eram ausentes as informações sobre as (in)definições de arte, técnicas de relaxamento e criatividade. O fato de o relaxamento interligar-se entre a mente e o músculo e de a criatividade fazer parte desse contexto, ambos interferem positivamente nos procedimentos artísticos, pois, atualmente os métodos abordados são suficientes e diversificados. Na atualidade, esse conjunto vital, estando impregnado entre as propostas de (in)definições de arte especificadas anteriormente, põe-nos a refletir, enquanto o método de relaxamento e aplicação de criatividade nos procedimentos artísticos, possibilita-nos a compreensão e a promoção de recursos em busca da razão.

CAPÍTULO II

PINTURA E CRIATIVIDADE - UMA AUTORREFLEXÃO

O ser sensível é como um espelho d'água encrespando ao mais ligeiro vento e onde uma pedrinha jogada ao acaso traça ondas em círculos sempre crescentes.

Fayga Ostrower (1920-2001)

O processo de conhecimento e inventividade envolvidos, em pintura e criatividade, tem o intuito de encontrar propostas de resoluções entre as pesquisas e métodos acerca da maturidade experimental.

Nessa pesquisa há uma tarefa a ser cumprida, inicia-se observando os fatos, objetos, e, em seguida, a análise, no caso, qualitativa e etnográfica, requer atenção e dedicação de aplicabilidade por parte do observador e seguindo as regras na continuidade do trabalho de pesquisa, pois este pode ter a nítida impressão de que existem obstáculos e necessita ser solucionado. Mas há certa dificuldade em identificar um problema, requer percepção apurada do pesquisador.

Em sua obra *A Pesquisa Em Arte*, Zamboni afirma: “ Toda e qualquer pesquisa só existe em função da existência de um problema, pois o principal papel da pesquisa é dar respostas a problemas, identificados como tal” (2006, p. 59).

Um problema só existe se os elementos do conjunto apresentarem distorções em relação ao que está em harmonia e estiver integrado na superfície da imagem. A proposta é dar fruição e soluções para os obstáculos apresentados.

As principais características da metodologia e do processo criativo indicam as experimentações teóricas e práticas. O linear evolutivo do ir e vir entre os processos artísticos, sendo intuitivos e aleatórios, de conhecimentos, ou todas referidas num só conjunto, nessas abordagens mencionadas, reforçam as reflexões da linguagem artística.

A pintura e a criatividade são forças perceptivas essenciais na forma de simulação artística da realidade, elas se complementam, dialogam e fundem-se na expressão.

O autor reflete sobre o artista em arte e ciência: “O artista puramente intuitivo terá muito mais dificuldades de formular uma hipótese do que o artista pesquisador, dado que ele não possui claramente um objetivo e um problema a ser resolvido” (Zamboni, 2006, p. 63).

O artista que pesquisa tem um poder maior em desenvolver suas atividades artísticas, envolto a métodos aplicados, bem como à captação de efeitos cromáticos, entre camadas de pigmentos e aguadas e os pontos de luz que aparecem na construção poética.

2.1. Análise qualitativa

A pintura é uma forma de expressão artística representada pelo homem desde os tempos mais remotos, um exemplo disso é que em épocas pré-históricas são evidenciados os registros de pinturas rupestres em cavernas do período Paleolítico Superior, 40.000 a.C, uma das mais antigas e memoráveis efígies artísticas.

Na história da arte confluem os transcurso de sequências artísticas, provando e intensificando os detalhes de todo o processo evolutivo.

A pintura faz parte da vida do homem e, agregada às obras de arte, configuram uma multiplicidade de técnicas diversificadas (óleo, acrílico, têmpera, aquarela, guache, etc.). Apresentam-se como uma maneira de pintar a superfície bidimensional previamente preparada, dando um tratamento especial em que se aplicam pigmentos entre cores, formas e configurações.

Esta expressão artística, a pintura, necessita pontualmente de criatividade e com peculiar afinco é essencial para manter suficiente produção artística.

Utilizando-se da imaginação e regada às ideias produtivas, a criatividade contém os componentes principais; inteligência e originalidade, entre outros. Em muitas ocasiões, as ideias extraídas da imaginação casualmente são efêmeras, isto é, ocorrem de maneira imprevisível, podendo ser valiosas para a própria pintura ou para solucionar um problema detectado durante o decurso. Neste caso, a pintura pode ser efetuada ancorada na criatividade circunstancial, esporadicamente surgida através dos relances de

pensamentos intuitivos ou induzidos em premeditadas sínteses criadoras, consequência oriunda da imaginação.

Nas palavras da artista Fayga Ostrower (1978, p. 32),

Haveria uma imaginação artística, uma imaginação científica, tecnológica artesanal, e assim por diante. Referida à atividade, a imaginação ocorreria em formas específicas porque adequadas ao caráter da matéria, nas ordenações em que a compreende a mente humana.

A imaginação criativa levantaria hipóteses sobre certas configurações viáveis a determinada materialidade. Assim, o imaginar seria um pensar e específico sobre um fazer concreto.

Como já indicado, os padrões teóricos sobre imaginação têm seu caráter próprio, podem produzir imagens, representar objetos ou recriar sensações de imagens passadas ou as de momento exato, ligados a padrões pessoais interpessoais, isto é, o que se forma na mente e pode-se captar efeitos cromáticos, induzi-los a outras imagens e traduzi-los para superfícies bidimensionais entre suportes variados.

Por uma vertente no campo das ciências humanas e sociais, entre métodos e procedimentos, conceitos e teorias, os autores pesquisadores que averiguaram a análise qualitativa compreendem um dado considerável de informação, seu objetivo *a priori* é pesquisar a temática identificando-a, para extrair convictamente a fidelidade da matéria. Esse material é o que importa quando segue pela via de análise qualitativa, esta designa a formação de conjunturas de acontecimentos que envolvem não só as descrições, mas a repulsão de certezas, em sólida argumentação, amparando-se na leitura e na interpretação do pensamento de autores que se dedicaram à análise qualitativa podendo, porventura, encontrar uma resposta mais acurada a serem estruturadas as distintas propriedades.

Neste capítulo iremos conduzir as etapas de análise qualitativa e a seguir a análise etnográfica e suas características e investigações, seguindo autores que estudam o tema, bem como absorvendo compreensões peculiares de percursos dos processo criativos.

Para dar uma visão mais abrangente, os autores percorridos que falam sobre a análise qualitativa seguramente oferecem propostas derivadas de suas pesquisas e investigações e de outros autores expressando seus segmentos reflexivos em diferentes proporções, registradas na forma comunicativa de escrita, e entre outros. Ante tais considerações,

num sentido antecipado, como, por exemplo, ao invés de focar preliminarmente as iniciativas teóricas explicativas sobre a análise qualitativa, faz-se lançar a observação e a coleta de informações como ponto de partida para quem almeja alcançar a confiabilidade.

Nessa perspectiva, os autores permeiam sinalizar as comparações entre os pensamentos daqueles que estudam o tema proposto, as suas variações teóricas interpretativas e os que, contrariamente a esses pensamentos, tornam-se opositores aos demais autores. Nessa linha, são combinados às descrições dos processos artísticos, deslocando-se referências temporais de trabalhos que foram armazenados e agora estão sendo revistos para análise.

A maioria desses trabalhos pode ser vista por vários ângulos, uma vez que foram demarcados para serem catalogados, encontram-se reservados e atualmente disponibilizados para eventuais estudos e análises, sob o ponto de vista crítico da imagem e com o rigor metodológico.

Encontramos, na área de letras e linguística, Cristiano Oliveira, que analisa a pesquisa qualitativa teórico conceitual sob um prisma de estudos que tratam o processo de ensino, aprendizagem em seus aspectos variados, entre outros:

Dentro do campo das ciências humanas e sociais, há o embate entre duas visões metodológicas ao tocante à realização de pesquisa científica. Uma delas é a que trabalha com os métodos quantitativos, adotando uma orientação que aceita o comportamento humano como sendo resultado de forças, fatores, estruturas internas e externas que atuam sobre as pessoas, gerando determinados resultados. Essa visão é chamada de Positivismo. De acordo com os positivistas, essas forças ou fatores podem ser estudados não somente pelo método experimental, mas também por levantamentos amostrais.

O outro posicionamento metodológico para se fazer pesquisa é o que defende o estudo do homem, levando em conta que o ser humano não é passivo, mas sim que interpreta o mundo em que vive continuamente. Esse ponto de vista encaminha os estudos que têm objeto os seres humanos aos métodos qualitativos, sendo chamados interpretacionismo (Oliveira, 2009, pp. 3-4).

O modo de enfrentar os problemas referidos vai de encontro às ideias sobre a identidade da análise qualitativa. Oliveira (2009) argumenta as teorias de visões metodológicas científicas alicerçado em autores que investigam alguns tipos de pesquisas, desenvolvendo e apontando suas finalidades, e ainda constam em seu artigo os métodos

das ciências naturais seguindo a lógica de Moreira (2002), que enuncia o positivismo⁹ tendo suas bases em Auguste Comte e John Stuart Mill, descrevendo seus pensamentos.

Discorreremos sobre os elementos da linguagem artística, a pintura ou técnica pictórica, sendo esta a representação de imagens, aplicação de pigmento na forma líquida até a superfície a fim de delinear as cores entre matizes, tons e texturas, bem como incluindo opções aliadas ao atual desenvolvimento tecnológico de materiais e digitais, entre outros.

Ao entrarmos no mérito do processo de criação artística, e também ao tratar de métodos pelos quais o profissional de arte pode observar, detectamos pontos em comum, como reiteram as palavras de Cecília Almeida Salles:

É importante ressaltar que a idéia de método, tal como está sendo colocada, nesse primeiro momento, não está ligada ao conceito de ordem, em oposição à “bagunça”, nem à ideia de rotina rígida e fixa. É comum ver uma postura dos artistas, quase que radical, quando indagados sobre seu “método”. Enfatizam que não são organizados (Salles, 1998, p. 60).

A autora fala de formas de método, organização e o modo de o artista atuar antes de compor um trabalho artístico, como a verificação de rascunhos, anotações e consultas a seus diários e objetos pessoais, servindo como referências e úteis ferramentas para seus trabalhos pictóricos e eventuais pesquisas.

É através das cores que a pintura se faz presente e a criatividade é a busca pela sua essência, momento de expressão, comunicação e transformação, e quando acopladas entre si, tornam-se inovadoras nas linguagens visuais e estão contidas no processo artístico, fazendo parte integrante da obra, mas antes de tudo é na imaginação que encontramos suportes para buscar razões para que o trabalho aconteça. Partindo desse pressuposto, acrescenta a autora:

Essa mesma busca, o indivíduo não sabe quanto poderá durar nem exatamente aonde ela o levará. Conquanto exista uma predeterminação interior que o impulsiona e também o orienta, algo que, ao iniciar o trabalho, o indivíduo mais ou menos pressupõe e imagina, há ainda, e sempre, uma enorme distância entre aquilo que se imagina e os fatos concretos que o trabalho apresenta. A todo momento e na medida que modificam a matéria, esses fatos também se modificam, até fisicamente (Ostrower, 1978, p. 71).

⁹ “O positivismo tem suas raízes no empirismo, mas é uma abordagem metodológica”. Fala-nos da consistência de observação dos fenômenos, sendo o conhecimento científico como a única forma de conhecimento verdadeiro (Martins e Theóphilo, 2009, p. 40).

Nessa trajetória de peculiar atividade artística, foram delineados e produzidos quadros eventuais de singularidades com técnicas triviais sem uma prévia utilização de elementos que a tecnologia disponibilizava, fazendo com que o trabalho artístico tivesse uma conotação de processamento manual na sua totalidade. Eles podem e devem ser denominados como trabalhos artísticos¹⁰, quadros ou até mesmo trabalhos pictóricos, uma vez que designado “obra de arte“ teria uma conotação presunçosa ou amaneirada por parte de nossas deferências dos demais observadores.

Com interesse, logo no início, em conhecer e exercer um trabalho pictórico, e com o intuito de um dia poder realizar uma peculiar produção artística, deu-se o primeiro contato em um amplo ateliê de arte, curso básico e técnico de desenho e pintura, e o aprendizado artístico intensificou-se; a definição do tema, os esboços em grafite entre linhas e manchas delineavam a ideia da proposta, a mistura e as camadas de tintas e a esmerada manipulação dos materiais de pintura.

Nesse caso, uma paisagem oriental serviu de referência para grafar o tema que fora modificado, e a utilização de técnica óleo sobre o suporte de eucatex permitiu, apesar dos contratempos, aspirarmos construir apenas um trabalho artístico.

Nas primeiras fases da pintura, organizamos todos esses elementos, colocando-os em plena atividade processual inventiva. Surgiu, então, o primeiro trabalho pictórico e que atualmente encontra-se trancafiado na prateleira do próprio ateliê e mas acessível à apreciação e à análise.

Com a proposta de métodos na criação artística e procedimentos lógicos, enfatiza a autora:

A questão do método na criação deve ser observada, ainda, sob outra perspectiva, certamente, mais rica no que diz respeito a descobertas relativas à natureza do ato criador. Estou me referindo a método como série de operações lógicas responsáveis pelo desenvolvimento da obra procedimentos lógicos de investigação.

¹⁰ “Todo processo de criação compõe-se, a rigor, de fatos reais, fatores de elaboração do trabalho, que permitem optar e decidir, pois, repetimos, em nível de intenções, nenhuma obra pode ser avaliada. Como obra, ainda não existe. Vale dizer, então, que a criação exige do indivíduo criador que atue. Atue primeiro e produza. Depois, o trabalho poderá ser avaliado com critérios e avaliações” (Ostrower, 1978, p. 71).

Essas operações, que acontecem inevitavelmente ao longo do processo, não conhecem na arte a consciência e explicação da ciência. A arte vive, portanto, um encontro de métodos que não implica, necessariamente, uma busca consciente (Salles, 1998, p. 60).

Ainda no início, empregamos diversas técnicas e criamos trabalhos de formas simples e delicadas em médias e pequenas dimensões, compostas por sutilezas e cores de uma certa luminosidade. Atualmente, observando os detalhes da feitura das pinturas elaboradas em outros tempos, as vemos com outros olhos, pois o trabalho artístico mostra-nos entusiasmo.

A gestualidade em abreviadas pinceladas desenvolveram uma variedade entre formatos de composições, pois, por isentar das amarras psicológicas e motoras, viabilizou descobertas. Dessa experiência surgiu a apreensão e, com a continuidade do fazer artístico, a instabilidade que se instalara deu lugar à confiabilidade.

Esse método de trabalho permeado pela autora são discursos que, agregados ao produto a ser analisado, abrangem perspectivas múltiplas de compreensão de linguagens e ao colocá-los em prática, e obviamente, porque se trata não só de um processo artístico, mas de planejar a pintura que é percepção e experiência, comunicação e expressão, pois, ela nos envolve e sugere a projeção das operações de produtividade.

Nesse âmbito, Ostrower (1978, p. 35) alerta-nos:

A mesma dificuldade existe para um leigo em música. 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.

De fato, não caberia iniciar um projeto de arte na praticidade da atividade artística, e já com mera familiaridade e facilidade, sendo que o trabalho artístico na sua complexidade, não há destrezas e requer competências, principalmente no que se refere à criatividade, caso contrário torna-se instável transpor esses elementos propostos às imagens pictóricas.

Nas nossas produções artísticas, portanto, teríamos que deliberadamente agir com critério, enquanto suas feitura e análises, e sermos ainda mais cautelosos ao assumir propostas do pensar consciente ao identificar, elaborar e depois observar o objeto, seguindo todo o ritual de propostas que os métodos disponibilizam.

As informações colhidas irão servir de base para as aplicações, e sendo assim, deparamo-nos com as ideias estabelecidas por nós, resultado da imaginação, pois são essas referências à inventividade que vão dar continuidade ao processo criativo.

Sobre a criação, por um outro viés:

A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso (Ostrower, 1990). Os documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido (Salles, 1998, p. 33).

Na sequência das realizações de criatividade, reportamos o imaginar, o observar, o analisar e o refletir sobre o acaso e a ação do poder criador indicada pela autora. A falta de algum material para compor uma série pictórica ou a falta de um espaço adequado para se produzir ou qualquer outra ferramenta pra realizar um trabalho artístico, tudo isso implica também a ação do artista em substituir e adaptar as condições para que sua produção artística vigore, e isso faz com que seja cada vez mais criativo.

Além dessas adaptações, o foco é conseguir realizar os projetos através da imaginação e, ao obter uma ideia repentina, utilizar a inventividade como veículo condutor à criatividade para fazer emergir a produção artística.

Paralelamente a essa produção faz-se uma análise qualitativa e etnográfica, que num primeiro momento refere-se a uma descrição determinante de grupos, e neste caso especificamente deve seguir em detrimento aos processos criativos envolvidos.

É fato que por se tratar de participar, observar, analisar, colher informações em busca de resultados verdadeiros dos procedimentos artísticos, é com esse material acumulado que contrabalançamos as disposições de métodos para facilitar a investigação. A aplicabilidade de análise qualitativa requer conhecimento e habilidades pois esta observa e investiga, interpreta e entrevista, bem como a etnografia que configura a procura de inúmeras fontes dos dados, informações cotidianas valorizando um sentido mais perceptivo da circunscrição através da observação participante, dentre outros.

2.2. Justificativa e caracterização

A coincidência de características me leva a afirmar que isso que chamamos de criatividade comporta certos diferenciais na pessoa.

Saturnino de la Torre (2005, p. 131).

A proposta apresentada, como já escrevemos anteriormente, é uma autoanálise de pesquisa qualitativa e etnográfica. Neste caso o interesse perseverante deste método teria que ser formalizado desta mesma maneira, e não de outra, porque parte do seguinte princípio, de que o produto a ser analisado é matéria de uma série de objetos pictóricos que foram sendo construídos a partir das etapas cronológicas diferenciadas.

Nessas condições, há muitos fatores que influenciaram essas propostas a ponto de haver a obtenção dos trabalhos artísticos serem realizados em outra época e terem pouca estabilidade quanto a estética e conteúdo, mas temos que levar em conta outros fatores influentes que pudessem intervir em decorrências de tempo e espaço, condições psicológicas e climáticas, econômicas e sociais, como outros fatores de intervenções. Fato este que os primeiros trabalhos artísticos são algo que não teria um porte valorativo e intelectual e muitos deles surgidos à revelia, apenas movidos por um impulso momentâneo de se produzir algo voltado à estética intencionados também por uma estabilidade peculiar.

Consequentemente enquadra-se como um dos métodos alternativos operativos no fazer artístico às experimentações em constantes condições acertadas ou as que não atingiram o objetivo pretendido relacionados às técnicas distintas e ao produto finalizado. Por tentarmos contornar as investigações atribuídas às evidências e tendo participação direta na pesquisa, detectamos sinais que ocorrem casualmente, podendo também haver ordenações e interferências nos resultados.

Um outro propósito é de podermos trabalhar com hipóteses e com perguntas, valorizando o que é peculiar, por descrever tudo o que se vê, observando os elementos individualmente, anotações das informações, bem como relevar as ações criativas a que foram submetidos. Mas, estaremos falando de pesquisa etnográfica, uma característica não vaga nem dispersa, mas que igualmente é um assunto determinante que exige dedicação ao ser pronunciada e aplicada às expectativas similares.

A pesquisa de campo e os processos criativos que através de várias fases foram produzidos nas distintas séries pictoriais são objetos a serem investigados, analisados com adequação metodológica, já citados, e é esse o material que servirá de elemento primordial para a coleta de informações, bem como de base para a complementação da pesquisa.

Os quadros a serem analisados correspondem à produção artística iniciada a partir da década de 1970, dessa produção serão combinados apenas alguns trabalhos influentes.

Assim, conforme adentramos no retrocesso do tempo, em relação aos objetos, isto é, o trabalho artístico, observamos e visualizamos proposições opostas entre o acerto e o erro relacionados aos fazeres artísticos. As simples experiências e conhecimentos restritos adquiridos e sedimentados pelo início do percurso vivido tiveram proporções simultâneas, e hoje encontram-se registrados em imagens pictóricas.

Durante as análises, ao apresentar a série pictórica conclusa e suas aplicações metodológicas, conseqüentemente, identificaremos as questões atribuídas à essência da experiência artística, o que afastaria as possibilidades dos processos representacionais darem novos sentidos de significados à estruturação de recursos de simulação de alento para atingir determinada finalidade.

Detectamos autores, referindo-se as suas considerações científicas e casuais, inclusive alguns deles alertando-nos sobre evidências causadas pela observação participante, bem como pelas contribuições à pesquisa educacional. Com certeza estas definições se encaixariam perfeitamente na aplicabilidade de outras áreas do conhecimento teórico-metodológico em atividades artísticas, acentuando-se resultados satisfatórios.

O autor fala de técnicas voltadas à pesquisa qualitativa:

O pesquisador qualitativo pauta seus estudos na interpretação do mundo real, preocupando-se com o caráter hermenêutico na tarefa de pesquisar sobre a experiência vivida dos seres humanos. Para Prus (*apud* Moreira, 2002, p. 50-1), a tarefa de “dupla hermenêutica” justifica-se pelo fato de os investigadores lidarem com a interpretação de entidades que, por sua vez, interpretam o mundo que as rodeiam. O autor ainda nos elucida que os objetos de estudo das ciências humanas e sociais são as pessoas e suas atividades, considerando os “não apenas agentes interpretativos de seus mundos, mas também compartilham suas interpretações à medida que interagem com outros e refletem sobre suas experiências no curso de suas atividades cotidianas” (Oliveira, 2009, pp. 7-8).

Continua,

Os pesquisadores que se dedicam às ciências naturais trabalham com objetos que não possuem uma capacidade de reflexão e interpretação. Diferentemente, os estudiosos sociais, por terem um objeto interativo por natureza, precisam de um apanhado teórico-metodológico que se ajuste às especificidades do seu objeto de investigação.

Como consequência da capacidade humana para interagir, são adotadas, pelos pesquisadores, algumas técnicas para coleta de dados, dentre as quais, destacamos: a Observação participante, a Entrevista e o Método da história de vida. Discorreremos sobre cada uma apontando suas contribuições à pesquisa à educação (Oliveira, 2009, p. 8).

Os questionamentos sobre o estudo das ciências naturais referidos pelo autor denotam o que faz um pesquisador qualitativo submeter-se a experiências, pesquisas e este voltado à interpretação. Dos processos criativos e experiências artísticas, as informações podem ser diversificadas. Nessa perspectiva, a hermenêutica, sendo interpretativa, está inserida em técnicas de abordagem metodológicas, sendo necessárias para concluirmos tais averiguações.

Em algumas linhas de pensamento sobre a matéria de técnicas que servem para a coleta dos dados, afirmam os autores:

Testagens de ideias junto aos sujeitos – é aconselhável que o pesquisador teste suas ideias, percepções e conjecturas junto aos sujeitos informantes para o esclarecimento de pontos obscuros da análise.

O uso extensivo de comentários, observações e especulações ao longo da coleta – o registro de comentários, observações e especulações ao longo da coleta podem ser fundamentais para o relacionamento das diversas variáveis e para o entendimento do fenômeno que está sendo pesquisado (Martins e Theóphilo, 2009, p. 140).

Características da técnica etnográfica, além de buscar e valorizar a subjetividade, esse método se aplica em fundamentações; histórica e empírica, uma questão de interpretação empírica analítica.

Assim Martins e Theóphilo, afirmam:

A etnografia se caracteriza fundamentalmente pela procura de fontes múltiplas de informações, dados e evidências, para com isso obter diferentes perspectivas, sobre a proposta pesquisada, e a coleta de informações, dados e evidências através da Observação Participante. A técnica etnográfica consiste na inserção do pesquisador no ambiente, no dia do grupo investigado. Os dados coletados no campo por

meio da Observação Participante, possivelmente entrevistas, quase sempre semiestruturadas, e outras técnicas de coleta (2009, p. 75).

A Observação Participante (OP) é uma técnica comum de pesquisa para coleta de informações, dados e evidências nos estudos sobre Antropologia, originada a partir de experiências de campo de Malinowski, autor clássico desse campo de conhecimento. O pesquisador-observador torna-se parte integrante de uma estrutura social, e na relação face a face com os sujeitos da pesquisa realiza a coleta de informações, dados e evidências (2009, p. 87).

Os autores ainda nos dizem que durante a pesquisa o papel do observador participante é uma modalidade especial de observação, e pode assumir variedades de funções, dentre outras questões a serem averiguadas.

A nossa visão estabelece critérios de que o observador-participante vai-se integrando ao grupo social, agindo com naturalidade, obtendo o aperfeiçoamento moldado pela sua experiência. Esse procedimento é combinado e efetuado por etapas adaptativas a serem cumpridas entre métodos, técnicas e a aproximação da ciência para que, esmerando-se com afínco, as informações possam atingir as suas intencionalidades.

Ao seguir a identificação dos objetos e o tempo de produção, por exemplo, se a informação é ou não concreta e verdadeira, vão-se construindo hipóteses após colher as informações que com certeza serão eficientes para assim evidenciar as análises dos resultados.

As modificações em detrimento à pesquisa farão perceber fases interpretativas, principalmente se for realçado o pesquisador-observador como principal condutor do processo, bem como a aplicabilidade de suas técnicas.

A técnica etnográfica requer uma descrição criteriosa de avaliação e adaptação ao meio, isso porque são retiradas de fontes de informações multifacetadas como por exemplo as investigações, coletas de informações como os autores descrevem, as entrevistas, pois neste caso não há entrevistados e sim os objetos a serem analisados. Ao definir o objeto de pesquisa, podemos trabalhar com hipóteses e com perguntas, buscamos fazer com que a pesquisa dê um sentido perceptivo, sendo este um método apropriado que fará parte deste contexto.

Ao expor o percurso e as experiências vividas, um referencial teórico se produzirá em meio às texturas, suportes e à própria pintura estática de painel.

Os desdobramentos pictóricos deverão conter as análises qualitativa e etnográfica, admitindo-se concentração por parte do observador na utilização de métodos quanto à coleta de dados, tendo um valor exploratório ou significativo sobre o tema para se chegar a resultados convincentes.

Nessas circunstâncias, torna-se apropriada a agilidade de aprofundamento na questão da aplicabilidade de uma análise qualitativa e etnográfica para se consumir um resultado metodológico adequado e eficiente, nessa transcurso.

Com isso faz-se suficiente a aplicabilidade de metodologias específicas, já citadas, pois não podemos correr o risco de cometermos falsidades nas resoluções finais, e durante as investigações os fatos essenciais serão analisados e comprovados mediante a formulação de hipóteses. A partir dos quais os resultados obtidos sejam concretizados, provavelmente servirá de principal eixo condutor proporcionando a garantia de sua validade.

E sobre outros aspectos, enfatiza Pareyson (1997, p. 192):

Eis como o processo artístico pode ser ao mesmo tempo criação e descoberta, liberdade e obediência, tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, composição e crescimento, fabricação e maturação.

O que caracteriza o processo artístico é precisamente esta misteriosa e complexa copossibilidade, que, no fundo, consiste numa dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito, donde se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta, vital e independente de impor-se a seu próprio autor, e que o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele vai fazendo; antes, o máximo de criatividade humana consiste precisamente nesta união de fazer e obedecer, pela qual na livre atividade do artista age a vontade autônoma da forma.

É fato que o autor sinaliza o processo criativo, sob o ponto de vista de caracterização, como um esfíngico dificultoso, e fala de dialética, ora, vários autores em suas teorias admitem a dialética um sujeito/objeto e tem uma abordagem histórica, um modelo dialético, por exemplo, é um modelo interacionista, mas não entraremos nesse mérito, embora os autores falem que devemos ter um profundo conhecimento da matéria.

Para entendermos o modelo interacionista,

As noções teórico metodológicas que estão presentes nesse tipo de pesquisa estão embasadas numa linha investigativa denominada de interacionista, que se diferencia da postura positivista no tratamento dos dados. Esta última é também chamada de pesquisa quantitativa (Oliveira, 2009, p. 1).

Haja vista a pesquisa qualitativa e etnográfica, alguns autores afirmam sendo de caráter exploratório, porém outros debatem, isto é, formulam propostas de outra natureza, nesse sentido temos que absorver ambas as partes, identificando-as, questionando-as concordando ou não. Mas voltemos a firmar nos pensamentos da maioria dos autores, acatando ou contradizendo tais argumentos. Mas antes de entrarmos nessa questão, retornando à pesquisa onde esta utiliza-se não só de informações e conhecimento, mas de criatividade quando buscamos as percepções e entendimentos das características, abrindo espaços para possibilidades de interpretações e condições reflexivas da abordagem.

Essas informações integradas à linguagem artística abrem um campo difuso em relação aos sentidos e seus significados sobre as análises qualitativa e etnográfica, pois as ideias começam a fruir permitindo ao condutor do processo articular com agilidade a expressão de suas aspirações através de seus pensamentos. E colocando-os em prática, assim, mostrando-nos os propósitos e suas variáveis, percebendo os objetos interpretados através da lógica da pesquisa. É evidente, então, que devemos detectar um indício de tais similaridades em diferentes proporções e há de se conseguir através dos documentos consultados um material eficaz para análise com maiores recursos direcionados à resultados satisfatórios.

Ainda, Martins e Teófilo (2009, p. 140) falam de avaliações qualitativas:

Lazarsfeld, investigador que deu início às avaliações qualitativas, identifica três situações onde se presta atenção particular a indicadores qualitativos: (a) situações nas quais a evidência qualitativa substitui a simples informação estatística relacionada a épocas passadas; (b) para capturar dados psicológicos e (c) para descobrir e entender a complexidade e a interação de elementos relacionados ao objeto de estudo.

Os mesmos autores citam Ludke e André (1986) quanto à distinção entre as fases no processo de análise dos dados qualitativos coletados. O pesquisador organiza o material e identifica os padrões, outra proposta é reavaliar esses padrões (2009, p. 140).

Afirmam também ser fundamental para os resultados obtidos fazer um levantamento e analisá-los para a obtenção de resultados diretos.

Então, entrar em concordância com os autores significa concluirmos que a análise qualitativa deve ser o lema construído através da atenção do pesquisador, pois requer habilidade, experiência e perseverança, caso contrário essas informações correm riscos difusos e irrelevantes.

Ao obtermos as informações de campo, as avaliações ficam evidentes, pois a coleta de dados e análise do processo inspiram o mote para que haja suficientes componentes que, favorecendo a pesquisa, concluam seus fundamentos.

Neste caso a peculiaridade da pesquisa compreende uma autoanálise qualitativa, pois os objetos a serem pesquisados são resultados de processos criativos que, mesmo com certas intervenções, formaram-se em imagens pictóricas. Essas investigações são consequências aleatórias dos fazeres artísticos que após um longo período entre o ir e vir dos procedimentos acabaram por acumular informações e um certo conhecimento, tornando-se outra função peculiar artística; agilidade e critério em formular os pensamentos e atitudes, e a criatividade passa a ser integrada entre conteúdo e matéria produtiva.

2.3. Tradições teóricas em investigação qualitativa

Podemos escrever um poema numa forma tradicional, como um soneto ou um haiku; ou inventar uma forma, que poderá ser usada apenas uma vez, num único poema, ou desenvolvida por toda a vida como um estilo pessoal.

Stephen Nachmanovitch (1950-)

Nos diferentes gêneros literários deparamos com as teorias tradicionalistas, ou tradições teóricas, e nelas encontra-se inesgotável fonte de apoio de onde extraímos as essências de conhecimento, experiência e criatividade, dentre outros.

As tradições teóricas mantêm esses elementos em movimento contínuo, elas se renovam num círculo vicioso e não privam das amarras entre distinções, imitações e repetições, pois a sua tendência é sempre voltada a uma nova atividade de conseguinte transformação. Em investigação qualitativa, o conteúdo de pensamento e sua função, normalmente têm um papel fundamental no domínio de verdades sobre a realidade, bem como as tradições teóricas ocupam um lugar privilegiado contribuindo para a área do

conhecimento. São evidenciados nas linguagens artísticas e disponibilizados à pesquisa voltada à estrutura de observação e processos nas atividades artísticas.

As teorias tradicionalistas constituem interpretação ditada por autores que compõem um modelo verídico de investigação qualitativa, e entre elas, numa breve abordagem conclusiva, localizamos elementos experienciais que comprovam o tirocínio extensivo à praticidade e às técnicas aplicadas num trabalho artístico. Nessas técnicas são observados os processos e recursos criativos de que o artista lança mão.

Os recursos criativos nos colocam no campo da técnica, estando a opção por este ou aquele procedimento técnico ligada à necessidade do artista naquela obra e suas próprias preferências.

Esses procedimentos estão, diretamente, relacionados aos princípios gerais que regem o fazer daquele artista. Estamos, portanto, no ambiente propício para as singularidades aflorarem. É por meio dos recursos criativos que o projeto se concretiza e se manifesta.

Quando defino recurso, estou enfatizando como aquele artista específico faz a concretização de sua ação manipuladora da matéria chegar o mais perto possível de seu projeto poético. (Salles, 1998, p. 107).

Acerca desse ponto, vivenciamos as experiências aprendendo com a práxis, há uma fluência estabelecendo paralelos entre o processo criativo e a tecnicidade dependendo do artista que a produz, como exemplificamos nas palavras dessa autora:

A relação técnica e emoção é sempre lembrada pelos criadores. Chekhov (1986) abre seu livro *Para o ator* com a seguinte epígrafe: “A técnica de qualquer arte é, por vezes, suscetível de abafar, por assim dizer, a centelha de inspiração num artista medíocre; mas a mesma técnica nas mãos de um mestre pode avivar a centelha e convertê-la numa chama inextinguível”. (Salles, 1998, p. 107).

Ou seja, as formalidades práticas especificadas pela autora, cada qual na sua conversão entre compreensão e entendimento, através da linguagem artística, numa perspectiva generalizada, buscam técnicas que se encontram niveladas entre métodos e experiências, aproximações e reações, análises e interpretações, expressão e equilíbrio, requerendo uma autenticidade nos processos artísticos.

A competitividade clarifica as evidências entre extremos, pois, admissível é os artistas possuírem dons de nascença, enquanto um artista mediano vem acompanhado somente de inspiração e intuição, outro, sendo mestre, cuja inspiração vem com uma carga de conhecimento e experiência que o anterior não possui. A autora posiciona estratégias para exemplificar o que significa as técnicas manipuladas por quem tem estudos e

habilidades dos que agem com certa rudeza ao utilizar técnicas nos seus procedimentos criativos.

É ainda Salles (1998, p. 109) quem constata:

Os procedimentos criativos estão igualmente ligados ao momento histórico, em seus aspectos social, artístico e científico em que o artista vive. Trata-se, portanto, de um dos momentos em que o diálogo com a tradição torna-se mais explícito. As opções, aparentemente, individuais estão inseridas na coletividade dos precursores e contemporâneos. Nessa perspectiva, observa-se a utilização de recursos em instantes de rupturas ou comunidades inovadoras.

É compreensível que os procedimentos metodológicos fundamentados no conhecimento científico das teorias tradicionalistas tenham como objetivo, através da investigação qualitativa, identificar os componentes, às vezes ocultados, outras em apreço, pois ocupam lugares significativos quanto aos problemas diagnosticados, pois sem eles não há motivos para investigações, muito menos para elaborar as pesquisas específicas.

A autora, pois, mostra-nos o momento histórico em seus aspectos, fatores social, artístico e científico, sendo que os dois primeiros coincidem com as intervenções das feitura pictóricas produzidas no ateliê do interior (São Paulo), anos atrás exercidos durante todo o processo criativo.

Sobre criatividade e técnica na arte e sua existência, Pareyson (1997, pp.167-168) afirma:

De um lado, afirma-se que cada arte tem a sua técnica, isto é, a sua “linguagem”, com uma dada gramática e uma dada sintaxe, e o artista deve antes de tudo exercitar-se neste trabalho com uma rude disciplina e um exaustivo tirocínio; também na arte se pode aprender e, por isso, é preciso entrar na escola; a arte não é tal senão é também um ofício, e, por isso, cada artista é, antes de tudo um artesão. Por outro lado, afirma-se que este aspecto artesanal não tem nada a ver com a arte, porque, de per si, não está em condições de produzir a própria arte, e por isso, é inútil deter-se nas assim chamadas linguagens artísticas; quando existe arte, esta resgata com a sua criatividade toda limitação anterior, toda condição precedente, porque é a absoluta originalidade, e a originalidade não se pode ensinar, dado que, de preferência cada um traz consigo.

As afirmações do autor requerem atenção, principalmente em linguagem artística, quando o artista operando a arte, e a arte como um ofício, cada qual com a sua técnica, aponta-nos regras e discussões sobre as pesquisas técnicas e formais, e ao mesmo tempo opõe-se o problema técnico em detrimento à expressão artística. Pensa numa provável

transformação técnica da arte. Ora, podemos, a partir de técnicas já existentes, inventar outras formas de articulação em processos artísticos, assim como em muitas áreas do conhecimento, pois sempre há inovações. O artista pode perfeitamente seguir o ritual da inventividade, acrescentando, incluindo ou eliminando maneiras de operar e intervir nas técnicas artísticas, a criatividade e a ciência, fundem-se à arte, e esta culmina em constante transformação.

Com isso, intensificamos unindo tais propostas de Pareyson às formas peculiares em sintetizar a análise qualitativa, e é nesse ponto que Oliveira (2009, p. 3) expõe o fato de posições epistemológicas:

(...) a tradição quantitativa ainda permeia os estudos nas ciências humanas e sociais, considerando a pesquisa qualitativa impressionista, não objetiva e não tendo um caráter científico. Todavia, “e com grande dificuldade, a pesquisa qualitativa vai abrindo seus próprios caminhos (Moreira, 2002, p. 43)”.

As observações mencionadas pelo autor também consideram tipos de pesquisa e discussões de autoras como Ludke e André (1986, p. 13), dentro de uma linha de pesquisa qualitativa, abrindo espaço para a pesquisa etnográfica e o estudo de caso. Mas antes de entrarmos nessas dualidades de análise, continuaremos a perseguir as técnicas e métodos estatísticos de autores voltados para os métodos científicos em ciências sociais.

Martins e Theóphilo (2009, p. 107), sobre a matéria de análise qualitativa, assim se expressam:

A análise e interpretação se orientam através do entendimento e conceituação de técnicas e métodos estatísticos. Uma pesquisa tradicional sobre intenções de voto por exemplo, é uma pesquisa quantitativa. No entanto, em função de propósitos de certas pesquisas e abordagens metodológicas empreendidas, os tipos das informações, dados e evidências obtidas não são passíveis de mensuração.

Podem descrições, compreensões, interpretações e análises de informações, fatos, ocorrências, evidências, que naturalmente não são expressas por dados e números. Nestes casos, as técnicas de coleta são mais específicas, como por exemplo: entrevistas; observações; análise de conteúdo; observação participante, etc. Têm-se aí as características de uma pesquisa qualitativa, alternativa frente ao positivismo quantitativista, tão expressivo nas pesquisas das Ciências Naturais.

Consequentemente, como analisadores, podemos desenvolver um método indutivo de ideias, entendimento e interpretações a partir de padrões encontrados nos dados? Ao invés de coletar dados para comprovarmos as teorias, hipóteses e modelos preconcebidos, poderemos simplificar as estruturas na forma não só sintetizadas mas

alicerçadas na forma tradicional de análise qualitativa, promovendo-as por meio da práxis e reconstruindo e adaptando todos os elementos possíveis,? Para lidar com a esquematização de imagens pictóricas e dar respostas a essas questões, cujo conhecimento experimental está em constante modificação, como já escrevemos anteriormente, atentamos para o que é primordial, a expressão de um trabalho pictórico, legado não só de ideias, circunstâncias e de perspectivas múltiplas, mas o que corresponde às várias operações de estudos e técnicas recriadas em sentidos competitivos.

De caráter experimental, a busca pelo entendimento de emprego à análise qualitativa ou de outra natureza tem como propositura a solução para o problema identificado existente e assim resistir ao andamento do objeto de estudo.

Os autores Martins e Teófilo (2009), bem como Oliveira, (2009) embora sob parâmetros teóricos distintos, cada qual na sua linha de pesquisa e considerações peculiares, têm como argumentação a concordância da pesquisa qualitativa. Os autores ditam ser preciso haver um entendimento em primeira instância à pesquisa quantitativa, mas esse é um outro assunto a ser tratado e que disponibiliza uma atenção redobrada, pois requer agir com discernimento, possibilitando a continuidade do procedimento investigativo.

Outrossim, tendo uma nítida noção sobre a análise qualitativa, podemos perfeitamente utilizá-las nos processos artísticos seguramente mostrados, e os trabalhos artísticos de própria autoria predestinados passarão de início por uma autoanálise e depois seguem para o critério de observação participante e a coleta de dados empíricos, como parte do processo criativo.

Nessa linha de pesquisa qualitativa é como deve agir o observador, assinalam os autores:

É importante em uma pesquisa qualitativa que o pesquisador tente capturar a perspectiva dos participantes ou envolvidos no estudo. Dessa forma, ou seja, ao considerar diversos pontos de vista, o pesquisador será capaz de entender melhor o dinamismo entre os elementos que interagem com o objeto da pesquisa.

A pesquisa qualitativa tem como preocupação central descrições, compreensões e interpretações dos fatos ao invés de medições (Martin e Theóphilo, 2009, pp. 140-141).

Demonstrados por teorias, como afirmaram Oliveira (2009), Cristiano (2009) e Martin e Theóphilo (2009), sendo que o primeiro fala da pesquisa qualitativa, as técnicas e as principais abordagens metodológicas, dentre outros, e o segundo segue na mesma condição da linha de pesquisa qualitativa e a indicação a outros fatos referenciais, podendo ser integrados às nossas pesquisas, como etapas estratégicas sugeridas.

A este projeto de pesquisa abordamos a própria produção artística como já mencionamos anteriormente, tendo a pintura e a criatividade como temas principais nos processos dos percursos vividos, sendo uma metodologia de análise qualitativa e etnográfica.

Há coincidências e divergências entre os pensamentos dos autores, pois, enquanto o primeiro apresenta imunidade e lógica de princípios, o segundo é levado a outras maneiras reflexivas, e ambos referem-se às linguagens artísticas.

Para que as atitudes estratégicas dos profissionais de arte possam estender as suas experiências, nos apropriamos de regras interpretativas contidas na pesquisa, como, por exemplo, ao apresentar uma proposta artística, não apenas superficial, mas substancial, obtendo dados das propostas investigativas para ir ao encontro das verdades, e seguramente aplicados aos processos criativos nos quais o artista atua, este possa manter o equilíbrio emocional nos respectivos assuntos estabelecidos.

Ao listar suas conjecturas à pintura, Fayga Ostrower irá referir similaridades à criatividade como imprescindível em um processo artístico, eficácia e, adepta à liberdade de criar, acrescenta o potencial criador e intuição, inspiração e espontaneidade, entre propostas desafiadoras à atividade artística. Essa experiência foi relatada no livro *Criatividade e Processos de Criação*, em que a artista fala não só de temas substanciais como materialidade e linguagem da arte, processos de criação e criatividade. A autora considera a “(...) criatividade ao homem, inerente à vida: visão artística, política, histórica e filosófica”, bem como que “(...) criar é basicamente formar” e que “(...) o processo de criação está vinculado a um fazer concreto”.

Fayga Ostrower propõe a imaginação criativa vinculada à matéria, pensar específico sobre a matéria.

Há um outro prenúncio reflexivo de Fayga Ostrower sobre a matéria que, ao ser configurada, será impregnada de um conteúdo expressivo, passará a ser uma forma simbólica significativa, e tornará possível a comunicação. Para a artista, “(...) formar importa em transformar”, assim análogo ao homem, a matéria é histórica.

E certifica sobre a criatividade o potencial criador, sendo que o primeiro, uma força crescente, é restaurada nos próprios processos através dos quais se realiza, e quanto ao segundo, explica a autora:

O potencial criador¹¹ elabora-se nos múltiplos níveis do ser sensível-cultural-consciente do homem, e se faz presente nos múltiplos caminhos em que o homem procura captar e configurar as realidades da vida. Os caminhos podem cristalizar-se e as vivências podem integrar-se em formas de comunicação, em ordenações concluídas, mas a criatividade como potência se refaz sempre (Ostrower, 1978, p. 27).

A artista põe em questão a criatividade como fonte sustentável a todo processo artístico, por meio de apresentação simbólica, a pintura tem uma dimensão temporal. De modo nem tanto polêmico e menos teórico, apresenta representações e relata algo que se pode tornar inteligível à própria pintura e a criatividade¹², cujo teor está interligado, constitui um elo entre a práxis do desenvolvimento da linguagem e o envolvimento no processo artístico cuja extensão não depende só de configurações, matizes e dinâmicas, mas num sentido de equilíbrio, onde prevalece a criatividade na sua autêntica totalidade.

Existe um processo de conhecimento e inventividade envolvidos, tanto em pintura quanto em criatividade, e seu objetivo é encontrar novas propostas conclusivas através de pesquisas e métodos a partir da maturidade experimental.

¹¹ “O potencial criador é um fenômeno de ordem mais geral, menos específica do que os processos de criação através dos quais o potencial se realiza. Salientamos o caráter geral, e indefinido até, do potencial, a fim de assinalar o sentido da definição que se efetua nos processos criativos, tomados aqui como processos ordenadores e configuradores (Ostrower, 1978, p. 26).

¹² “Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez, se tornem reais. Com isso excluem outras – muitas outras – que até então, hipoteticamente, também existiam.

Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que no formar, todo construir é um destruir. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer. É um aspecto inevitável que acompanha o criar e, apesar do seu caráter delimitador, não deveríamos ter dificuldades em apreciar suas qualificações dinâmicas. Já nos denuncia o problema da liberdade e dos limites” (Ostrower, 1978, p. 26).

Em toda pesquisa, há uma análise a ser cumprida, essa análise, no caso, qualitativa e etnográfica, requer dedicação por parte do observador e trabalho de pesquisa, pois este tem a nítida noção de que existe um problema a ser detectado. Mas há certa dificuldade em identificar um problema, requer percepção apurada por parte do observador.

A abordagem qualitativa e etnográfica nesta série de trabalhos pictóricos justifica-se porque sintetiza uma série de quadros que foram elaborados e reservados no decorrer do tempo e que agora serão mostrados na forma simplificada para uma maior compreensão e visualização dos fatos sobre a imagem e suas referências e proposituras.

As principais características da metodologia e do processo criativo indicam as experimentações teóricas e práticas e fazem parte do projeto. O linear evolutivo do ir e vir entre os processos artísticos, sendo intuitivos e aleatórios, de conhecimentos, ou todas referidas num só conjunto, ou a não utilização das abordagens mencionadas, reforçam as reflexões da linguagem artística.

As tradições teóricas compreendem a metodologia de investigações qualitativas e etnográficas, como conjunções ordenadas e estabelecidas à métodos científicos. É descritiva, explica, é lógica, tem intenções e perspectivas às conclusões pertinentes e os problemas a serem solucionados, por ora, sem se preocupar com os resultados.

Nas tradições teóricas encontramos o sentido do conteúdo dos conceitos e definições, interpretações e questionamentos, possibilidades e significados.

A pintura e a criatividade são forças perceptivas essenciais na forma de simulação artística da realidade, elas se complementam, dialogam e fundem-se na expressão.

Nos desdobramentos teóricos e práticos, estando elucidados, tornam-se perceptíveis dois tipos de abordagens investigativas voltados aos estudos qualitativos, sendo dois tipos de pesquisas: etnográfico e o estudo de caso.

CAPÍTULO III

ESTUDO DE CASO

3.1. Definição

A história de vida é uma das técnicas mais adequadas para a apreensão do processo de mudança.

Antonio Carlos Gil (2009, p. 82)

As definições de análises qualitativas e etnográficas especificadas e exemplificadas no capítulo anterior e inseridas neste contexto formam fatores preponderantes para o andamento eficaz da pesquisa. A esse método de trabalho, cumpre-nos empregar mais um método ou técnica: o Estudo de Caso, adjunto às duas análises, e assim corroborar e solucionar os obstáculos no processo de investigação.

Alguns teóricos das ciências sociais e outras áreas do conhecimento que se dedicam às investigações de pesquisas científicas e suas determinações oferecem perspectivas diversas levando em conta o domínio de contato com uma realidade mutável.

Os princípios investigativos metodológicos instauram ora concordâncias, ora dissonâncias entre teorias da pesquisa de estudos de caso e os dissemelhantes tipos alternativos no âmbito das aplicações entre métodos e técnicas, avaliação do processo criativo e do trabalho artístico, sendo estes integralmente viabilizados.

Ao confrontar as ideias e ao transcrevermos algumas predisposições sobre o estudo de caso, entre outras propostas de sínteses vinculadas ao processo de experiência até o trabalho artístico, encontramos nesse território elementos a serem explorados.

Essas questões são direcionadas ao significado e entendimento do estudo de caso e com isso conduzirá em primeira instância o propósito das afirmações do sociólogo Antonio Carlos Gil (2009, p. 5):

(...) no âmbito da Metodologia da Pesquisa Científica, constitui uma das muitas modalidades de delineamento (*design*, em inglês). Trata-se, pois, de um dos diversos modelos propostos para produção de conhecimento num campo específico, assim como também o são experimento e o levantamento.

Entre alguns autores, buscamos constatações de Oliveira (2009, p. 5): “o outro tipo de pesquisa qualitativa é o estudo de caso que, segundo Ludke e André (1986, p. 17), estudam um único caso”. Mas Gil (2009, p. 4) afirma que o estudo de caso não é pesquisa qualitativa, comprovando-as: “(...) a maioria das pesquisas definidas como qualitativas não são constituídas por estudos de caso”. Essas afirmações colocam-nos num posicionamento de embate, pois o confronto de pensamentos dos autores, por um lado, põe-nos ao aprofundamento da questão, requer pesquisas ainda mais densas, por outro, mesmo efetuando tais pesquisas, as obscuridades tornam-se perceptíveis, pois temos que saber se concordamos ou não com as propostas apresentadas. Então buscamos em quais acessos de avanços ou exigências circunstanciais devemos inserir o estudo de caso, onde enquadrá-los, em qual pesquisa inserir, mas, antes de qualquer asserção, temos que avaliar com exatidão qual o seu significado, concluindo o enunciado.

As discussões específicas sobre os estudos de caso também são argumentadas por outros autores:

A estratégia de pesquisa Estudo de Caso pede avaliação qualitativa, pois seu objetivo é o estudo de uma unidade social que se analisa profunda e intensamente. Trata-se de uma investigação empírica que pesquisa fenômenos dentro do seu contexto real (pesquisa naturalística), onde o pesquisador não tem controle sobre eventos e variáveis, buscando apreender a totalidade de uma situação e, criativamente, descrever, compreender e interpretar a complexidade de um caso concreto (Martins e Theóphilo, 2009, p. 61-62).

O sociólogo Antonio Carlos Gil (2009) aponta vários autores que definem o estudo de caso com propostas que parecem ser contraditórias, mas na verdade não o são, porém esse autor tem seu próprio argumento sobre o pesquisador, e assim afirma:

(...) é um delineamento que requer muitas habilidades do pesquisador. Isto porque ele precisa estar apto para desenvolver um trabalho cujas etapas não são previamente definidas. Precisa dispor de habilidades para entrevistar, para observar e analisar documentos. Precisa também muita competência para analisar e interpretar dados sem o auxílio dos testes estatísticos que conferem tranquilidade aos pesquisadores que realizam pesquisas experimentais e levantamentos (Gil, 2009, p. 8).

Nessa opção dentre o delineamento, os estudos de caso apresentam indagações e seus autores interferem nas diferentes propostas, principalmente nas suas definições. Assim, partindo desse princípio, Oliveira (2009) destaca ainda, segundo Lucke e André (1986, p. 17):

O estudo de caso deve ser aplicado quando o pesquisador tiver o interesse em pesquisar uma situação singular, particular. As autoras ainda elucidam que “o caso é sempre bem delimitado, devendo ter seus contornos claramente definidos no desenvolver do estudo” (2009, p. 5).

As comparações e reformulações do desenvolvimento de estudos de caso e dos problemas que irão surgir eventualmente durante a pesquisa, como, por exemplo, da relação entre propostas de pesquisas, da escolha do objeto até a generalização dos resultados, são fatores que favorecem a aplicabilidade de métodos.

Em comparação às tantas definições de estudos de caso que falam sobre as produções de linguagens artísticas com variadas estratégias de pesquisas bem como seus levantamentos, constituímos narrativas respondendo às questões baseadas no autor:

A definição mais divulgada de estudo de caso, no entanto, é a de Robert K. Yin (2005, p. 32), para quem “Um estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos.” (Gil, 2009, p. 7).

Enumeradas tais definições sobre os estudos de caso, ditadas por autores e apontadas por Gil (2009), desde as estratégias de pesquisas às descrições de análises, ao elucidar o pesquisador que se compromete a atuar como agente investigativo e identificar os objetos, ambos integrantes da pesquisa, o caminho está definido quando se quer alcançar um objetivo.¹³

Em suma, enquanto Oliveira (2009) apresenta fatores de interpretação na complexidade de situações diversas e diferentes sujeitos em que o pesquisador possa encontrar num tipo de pesquisa como é estudo de caso, Martins e Théophilo (2009, p. 63) expõem:

¹³ Segundo Gil (2009, p. 11), as origens da Psicanálise estão indissociavelmente ligadas aos estudos de caso. Um dos mais célebres é o “caso do pequeno Hans”, que sofria de fobia de cavalos e foi levado ao consultório de Freud quando contava apenas cinco anos (Freud, 1999, 1. ed. 1909).

O sucesso de um Estudo de Caso, em muito, depende da perseverança, criatividade e raciocínio crítico do investigador para construir descrições, interpretações, enfim, explicações originais que possibilitem a extração cuidadosa de condições e recomendações.

Entre muitas abordagens, Gil (2009, p. 10) atenta para o estudo de caso como um delineamento pluralista. Ele não se opõe aos outros delineamentos, mas os complementa. Logo, o que deve levar o pesquisador a se decidir pelo estudo de caso são os objetivos da pesquisa e os meios de que dispõe para efetivá-las.

A nossa maneira de visualizar em síntese e definir o estudo de caso tem uma perspectiva notória, pois o estudo de caso como sendo um método investigativo simples ou aplicado em ciências sociais sustenta a pesquisa.¹⁴

3.2. Características: particular, descritivo, heurístico, indutivo e holístico

A essência se experimenta numa intuição vivida: “a visão das essências”.

Martins e Theóphilo (2009, p.46)

No âmbito do conhecimento, a respeito da metodologia de investigação científica, o estudo de caso, aplicado nesta proposta, além de possuir conveniente viabilidade no processo de formação da ciência, as suas características envolvem delineamentos de estudos e investigações profundas que exercem transformações de bases experimentais.

A priori estabelece paralelos entre o conhecimento, experiência e observação, inspirados na realidade dos fatos, ou seja, vai além da particularidade e descrição. Ela aponta e tenta solucionar os obstáculos surgidos durante o percurso e nesse trajeto contínuo prevalece a criatividade.

Na observação, a princípio e numa perspectiva próxima à identificação do objeto a ser analisado, percebemos a questão do tempo e espaço, que revela parte de um peculiar

¹⁴ Gil (2009, p. 11) aponta: “No âmbito das Ciências Sociais, os estudos de caso foram amplamente utilizados pelos pesquisadores da Escola de Chicago nas décadas de 1920/1930. Essa escola distinguiu-se pela produção de conhecimentos úteis para a solução de problemas sociais concretos, como os que a própria cidade enfrentava. Com efeito, a vida na cidade de Chicago era marcada, na época, por um intenso processo de industrialização e de urbanização, que muito contribuiu para torná-la uma cidade com sérios problemas, como concentração populacional excessiva e infraestrutura urbana precária. Assim, os estudos aí desenvolvidos nesse período referiam-se a problemas como surgimento de favelas, imigração, crescimento demográfico, delinquência, conflitos étnicos e segregação urbana. (Eufrásio, 1999).”

percurso vivido. A figura 2, *Freira com Carrinho de Feno*, 1972 da série “Paisagem Campestre”, é um dos primeiros trabalhos a ser exercitado, onde, como principiante, a busca pela estética e o conhecimento de técnicas, ansiávamos produzir criativamente uma imagem pictórica.

Anterior à época, comumente a convivência familiar entre a música e a pintura, trouxe-nos significados imprescindíveis para a nossa formação. Desse legado, o díptico óleo sobre tela *Camélias I e II*, 1920 (Figura 1), de autoria de Philomena Prisco, pinturas de pequenos formatos, formaram os referenciais iniciais.

Num outro momento, aprofundando-nos em história da arte, as pinturas genuinamente brasileiras de Tarsila do Amaral (1886-1973) e Cândido Portinari (1903-1962) ocasionaram uma reação contemplativa quanto às obras de arte, sendo essenciais frente aos procedimentos artísticos. Dessa visualização, surgem obras de própria autoria, como mostram a figura 3, *Natureza Morta com Ovos*, 1972, da série “Costume Caipira”, e a figura 4, *Papoulas de Papel Crepom*, 1977, da série “Pinturas & Flores”, ambas em óleo sobre tela, resultados dos estudos sobre técnicas de desenho e pintura e dos materiais utilizados.

Sendo assim, para efetuar as análises desses trabalhos, e já tendo como dados a mais para a realização da pesquisa, retornamos às características essenciais do estudo de caso, que, como afirma Gil (2009, pp. 7-8), é uma forma de estratégia para coletar dados:

- a) É um delineamento de pesquisa. Não pode, portanto, ser confundido com método, técnica, estratégia ou tática para coletar dados.
- b) Preserva o caráter unitário do fenômeno pesquisado. A unidade-caso é estudada como um todo, podendo ser constituída por um indivíduo, um grupo, um evento, um programa, um processo, uma comunidade, uma organização, uma instituição social ou mesmo por toda uma cultura.
- c) Investiga um fenômeno contemporâneo. Embora podendo levar em consideração múltiplos condicionamentos históricos, o objeto de estudo é um fenômeno cuja ocorrência se dá no momento em que se realiza a pesquisa.
- d) Não separa o fenômeno do seu contexto. O estudo de caso difere de outros delineamentos, como o experimento e o levantamento, que deliberadamente restringem o número de variáveis a serem estudadas com vistas à sua viabilização.

e) É um estudo em profundidade. O estudo de caso difere significativamente de outros delineamentos no que se refere a este item. Nos levantamentos, por exemplo, utilizam-se instrumentos padronizados para coleta de dados, como o questionário e a entrevista estruturada, visando facilitar o processo de tabulação e análise dos dados. Estes instrumentos, por sua vez, tendem a apresentar um número reduzido de itens, para que se possa atingir um grande número de respondentes.

Nos estudos de caso, ao contrário, as entrevistas tendem a ser pouco estruturadas, com vistas à obtenção de dados caracterizados por um maior nível de profundidade.

f) Requer a utilização de múltiplos procedimentos de coleta de dados. Para garantir a qualidade das informações obtidas no estudo de caso, requer-se a utilização de múltiplas fontes de evidência. Os dados obtidos com entrevistas, por exemplo, deverão ser contrastados com dados obtidos mediante observações ou análise de documentos.

Essas características implicam numa forma de organização vinculada às etapas do processo ao classificar duas problemáticas opostas: a de examinar mais delimitadamente uma análise mais precisa de dados e a constatação interpretativa do contexto generalizado.

Admirávamos as pinturas do grupo dos pré-rafaelistas e as pinturas do século XIX, pintores ingleses, constituídos em 1848, em cuja técnica atuavam pinceladas longas, onde a luz aparece entre as sombras, um estilo brilhante numa composição de equilíbrio e harmonia. Ao observarmos as pinturas dentre os artistas, estas serviram de referência para construirmos outras formas de pinturas, que por sua vez ultrapassaram os limites de cores, como mostra a figura 5, *Vaso Negro*, 1980, da série “Pinturas & Flores”, óleo sobre tela, onde apreciávamos sobejamente a estética e técnica apurada dos pintores dessa corrente artística.

Antes de elaborar uma pintura, geralmente estabelecíamos as condutas desses pintores, esboçávamos os desenhos de rascunhos preparatórios em carvão ou grafite sobre papel, observávamos atentamente e corrigíamos, caso houvesse necessidade. Nas telas, já preparadas e próprias para a pintura, após refazer os esboços, transferíamos os desenhos e utilizávamos as camadas de tintas sem muita diluição, colocávamos os pigmentos de cores alternativas nas bases neutras de tintas, tornando-se pastosos, e a opacidade acobertava algumas transparências, diversificando as características experienciais.

No desenvolver da pesquisa, com o objetivo de encontrar soluções para os obstáculos surgidos na proporção e no refinamento das cores, detectando um problema, mesmo que

houvesse impedimentos, utilizávamos um procedimento com característica heurística. É possível identificar um problema logo no início do procedimento, ou mais adiante, e pode ser que nos traga informações incompletas, nesse prisma, exigem maior atenção, concentração e perspicácia por parte do observador-pesquisador. Nessa contextualização, na imagem entre o fundo-figura reaparecem as flores e supervalorizam-se os contrastes deste com o elemento cerâmico, nesse caso, o vaso negro e sua configuração, tornando-se visualmente uma extensão remanescente.

A figura 6, *À Mesa*, 1980, da série “Costume Caipira”, óleo sobre tela, determina elementos proporcionais condicionados às matizes, depositadas na superfície do suporte, e os instrumentos utilizados e manipulados, decorrentes de atitudes e atividades criativas, distanciando-se da padronização.

Como pesquisadores observadores, partimos de fatores determinantes de algo que predispõe especificidades para os rudimentos, mesmo assim predomina a característica indutiva. Mas o que nos diz a figura 7, *Perfil entre Flores e Frutas*, 1988, da série “Pinturas & Flores”, pastel oleoso sobre cartão? Com escassez de proporção, o enquadramento inseguro, a predominância de cores quentes no entorno das flores e frutas observados, a imagem desarmoniosa e o desequilíbrio prevalecem, assim os obstáculos são pronunciados. Para resolvermos essa especificidade, teremos que optar por uma visão holística sobre a problemática acentuada. É comum, em casos de detectar obstáculos, a desapropriação da composição equilibrada, algo desacertado, um problema ou obstáculo que foi detectado e precisa ser interpretado heurísticamente. Mas como levar-nos a percepções prováveis num entendimento mais audacioso ou corajoso para dar andamento ritualístico à pesquisa? Como encarar esses obstáculos como parte fundamental do processo de trabalho?

A característica holística detém um entendimento de princípios elementares, sua tendência é reunir componentes do trabalho artístico e sintetizar as unidades em composições nas suas totalidades.

É na figura 8, *Alambique*, 1993, da série “Espaço Ruralista”, óleo sobre tela, que encontramos um refúgio de cenas rurais comuns, é o retrato de um espaço particular de um indivíduo que com sua própria ferramenta produz o material para o consumo, a aguardente estocada em alambiques, caracterizado pela atmosfera energética, visual,

espaço isolado, luminosidade sonora e de odor característico, em que os detritos acumulados interferem na tonalidade sobrecarregada de valor pictórico.

Identificado mais detalhadamente na figura 9, o fato de haver perspectiva desmedida, resquícios de geometrização e ausência de claro-escuro, as cores chapadas e desgastadas deram origem a uma pintura desapropriada a paradigmas, originando a série “Ares de Porto Feliz”, intitulada *Igreja Matriz N. Sra. Mãe dos Homens*, 1994, óleo sobre tela, em que a representatividade fazia emergir pinturas voltadas à contemporaneidade. De início, a forma sem planejamento do desenho e da pintura do exercício peculiar, intuitivos e aleatórios, indispõe-se com a luminosidade um tanto desobstruída, tende-se à estética e equilíbrio, mas pensávamos em refazer a composição pictórica, em se tratando de um estudo preparatório, cujo painel de grande dimensão não se concretizou, mas o ensaio intensificou-se como proposta decisiva acerca das exigências circunstanciais.

Quanto à utilização do estudo de caso em pressuposto de análises de objetos, nesse transcurso, assinala o autor:

Os estudos de caso apresentam evidente natureza holística, pois têm como proposta considerar o caso como um todo, considerando o inter-relacionamento entre partes que o compõem. Com efeito, o traço distinto do estudo de caso é a crença de que os sistemas humanos apresentam uma característica de totalidade e integridade e não constituem simplesmente uma vaga coleção de traços. Trata-se, pois, de um delineamento adequado para tratar os fenômenos de um ponto de vista sistêmico (Gil, 2009, p. 16).

Do ponto de vista sistêmico ou de características particulares, descritivo e heurístico, indutivo e holístico irão servir para sistematizar, verificar, apontar e solucionar possíveis problemas e concluir com maior facilidade e fidelidade as interferências existentes.¹⁵

¹⁵ O fato de algo ter um caráter distinto numa mesma homogeneidade, há distinções entre um e outro, como o estudo de caso citado por Oliveira (2009), em que apontam as autoras nas seguintes características: 1) Os estudos de caso visam à descoberta; 2) Os estudos de caso enfatizam a “interpretação em contexto”; 3) Os estudos de casos buscam retratar a realidade de forma completa e profunda; 4) Os estudos de caso usam uma variedade de fontes de informação; 5) Os estudos de caso revelam experiência vicária e permitem generalizações naturalísticas; 6) Estudos de caso procuram representar os diferentes e às vezes conflitantes pontos de vista presentes numa situação social; 7) Os relatos de estudos de caso utilizam uma linguagem e uma forma mais acessível do que os outros relatórios de pesquisa (Ludke e André, 1986, p. 18-20).

3.3. Planificação

As Proposições, as Unidades de Análise, a Lógica que Liga os Dados à Proposições e os Critérios para a Apresentação dos Resultados

O estudo de caso é, pois, um delineamento pluralista.

Ele não se opõe aos outros delineamentos, mas os complementa.

Antonio Carlos Gil (2009, p.10)

Este processo investigativo discorre acerca do estudo de caso. Assim, os procedimentos evolutivos que estão inseridos como registros nos objetos pictóricos, bem como o material colhido, como os documentos pessoais e relatos temporais, ou seja, a pesquisa de campo, indicam um levantamento da questão, acarretando transformações. Certificamos outro fator preponderante, a necessidade de estabilidade, concentração e habilidade de atuação, do pesquisador, como especificado anteriormente, no que diz respeito à aplicação da modalidade de pesquisa.

A planificação, as proposições e unidade de análise são colocadas em prática, num procedimento investigativo empírico, como mencionados anteriormente.

Ao lançar o recorte da série artística, utilizando os métodos e técnicas que indicam modos de pormenorizar cada objeto apresentado, a busca pela autenticidade torna-se uma condição relevante no procedimento investigativo e circunstancial.

Ao analisar os trabalhos artísticos de decursos similares e comparando-os com os mais atuais, verificamos que apresentam formas de criatividade de vários níveis artísticos, articulados em cada etapa produtiva desse processo.

Assim, ao elucidar o trabalho artístico figurativo, a figura 10, *Helena 1994*, da série “Retratos”, óleo sobre tela, verificamos que o que compõe a área de cor, como demonstrado entre a figura-fundo e o padrão tonal, divergem de outras obras e fazem-nos inquietar, pois, a intencionalidade foi capturar o momento do instante e o emocional sensível que esbarra numa realidade de forma profunda e inesperada, ao elucidar uma homogeneidade emergente. Distribuídas em gradações cromáticas, complementares formalizam o significado em retratar uma emoção simbólica, aliada a atributos em

desvendar o seu principal estigma, ou seja, a expressividade visual, contemporizando a sua interioridade, sendo assim, amplifica-se o valor estimativo da obra.

A intenção de efetuar as pinturas de própria autoria, sem pretensão, era a tentativa de proximidade com as obras de arte de pintores dos séculos XIX e XX, sendo o primeiro o grupo impressionista dos pintores parisienses, bem como o segundo o feitiço de pinturas de cores vibrantes, as apreciações do manifesto do grupo do nacionalismo do Pau-Brasil (1924), paralelamente vivenciados em tempos e culturas distintas, esse fluxo de oposições, eram referências naquilo que mais nos agradava e nos envolvia a mente e o espírito pela cor, configuração e propostas dos artistas das correntes. Em prol das devidas proporções e comparações às expectativas de caráter pictórico entre os dois movimentos, procurávamos representar esteticamente uma imagem pictórica caracterizada não só por fatores influenciáveis visualizados, mas em criar o próprio trabalho de conteúdo temáticos que faz parte da história de vida e ineditismo, voltada à criatividade.

É unânime as pinturas de própria autoria estarem agregadas em seu conteúdo a simples história de vida pessoal. É nos dizeres do autor que encontramos similitudes:

História de vida é uma técnica de pesquisa que pode ser definida como “o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, tentando reconstruir os acontecimentos que vivenciou e transmitir a experiência que adquiriu”. (Queiroz, 1988, p. 20). Trata-se, portanto, de uma técnica que apresenta semelhanças com outras técnicas, como entrevista, a história oral, as autobiografias e os depoimentos pessoais. Mas, a despeito dessas semelhanças, é possível distingui-la dessas técnicas ao se considerarem seus objetivos e a maneira como é aplicada (Gil, 2009, p. 81).

Era uma técnica aplicada em camadas espessas, de cores alternadas, opacas ou brilhantes, sem transparências, formava uma composição simplificada, de cenas comuns, e que muitas vezes pareciam ser coerentes com a proposta, outras não, pois as condições acertadas tornaram-se distantes. Mas a tentativa de utilização de misturas com elementos concretos e pictóricos fundia-se numa composição com tendência à originalidade e continuidade da experiência. Foi daí que teríamos partido para a técnica de colagem e as transparências.

A introdução de impressões serigráficas acopladas à pintura seria o início de uma criatividade espontânea. Não tinha conhecimento de que essas propostas estavam ancoradas nos movimentos cubista e arte pop. Na época não possuía conhecimentos

sobre os movimentos e correntes artísticas, apenas alguns que eram divulgados, por esse motivo tínhamos certa convicção de que estávamos realizando uma proposta inovadora.¹⁶

O autor fala de uma história de vida como uma técnica aplicada pelo pesquisador, em que através de pesquisas e questionários evidenciam o entendimento.

Em planejamento, cabe a indicação de modelos analíticos nos estudos de caso e quanto à intuição, Gil (2009, p. 92) aponta citando Merriam (1998):

O trabalho analítico nos estudos de caso é altamente intuitivo. Assim, o pesquisador, poderá fazer muito pouco em termos de análise se não for dotado de uma boa dose de intuição. Por essa razão é que a maioria dos manuais de metodologia de pesquisa qualitativa, após enfatizar diferentes modelos de análise, restringe-se a sugerir procedimentos analíticos e favorecer exemplos ilustrativos. O aprendizado real acerca do processo de análise e interpretação é reconhecido como algo que provavelmente só ocorrerá com a conclusão do trabalho.

Ao apontar conciliações das considerações de Merriam (1998), Gil oferece um ingresso vantajoso para a pesquisa, submetido às condições intuitivas e perceptivas do pesquisador. Muitos trabalhos artísticos foram condicionados intuitivamente, porém as aplicações eram regularmente de forte tonalidade e com escasso rebaixamento de cor.

Em 2000, alusivo às comemorações dos 500 Anos Brasil-Portugal, o trabalho artístico da figura 11, *Armazém da História – Brasil 500 Anos*, 2000, acrílica sobre lona, colabora para o andamento da pesquisa. Há um acabamento não só pictórico, mas manufaturado, ou seja, acrílica e recortes de lona (pano grosso, forte, servindo na construção para velas de embarcações), que sobrepõe à lona, sobre o mesmo suporte material a tautologia de pregas se dá através do formato de relevos sequenciais, tornando-se praticamente um artefato. A imagem passa a ter uma conotação tridimensional e emblemática, porém intencionava uma tendência minimalista, embora os desdobramentos e saliências tenham um significado bastante diferenciado ainda construídos através de fatores intuitivos e imaginados, a força de habilidade manual que transcreve a lona é aplicada na sequência, o pesado se sobrepõe à leveza, formando-se

¹⁶ “A história de vida é uma das técnicas mais adequadas para a apreensão do processo de mudança. Graças à reconstrução histórica das situações vivenciadas pelos indivíduos, torna-se possível a compreensão do dinamismo dos processos sociais, que geralmente não se evidenciam em questionários e entrevistas. Assim, a história de vida pode ser considerada instrumento privilegiado nos estudos de caso. Entretanto, sua utilização nesta modalidade de pesquisa ainda não é muito frequente, visto serem muitas as dificuldades para obtenção de “boas histórias.” (Gil, 2009, p.82)

relevos, torna-se uma estrutura tridimensional, cores sóbrias acobertam a tela não de linho ou algodão, mas de lona, a mesma lona recortada em camadas, efetuadas sob forma de colagem na posição sequencial. Há somente impregnação de tintas opacas e escurecidas, figuras abstratas, pois a intencionalidade é o arremate do bordado ilusório de tinta-pasta acobreado.

Num processo intuitivo e perceptivo, a figura 12, da série *naïf* “A Cultura Popular Brasileira”, com o tema *Figurantes Lendários*, 2000, acrílica sobre tela, apresenta cores primárias puras, há contornos de abastamento metalizado para amenizar o forte contraste tonal. O assentamento de suporte de algodão difere de outros, o linho ou lona, sem contrapor a espessura mediana da base de pigmentação colorida, pois, imitar aqueles que exercem a profissão de arte *naïf*, sem nunca ter tido experiência, configura uma tarefa imprópria em executá-las. Os figurantes lendários emblemáticos tentam mostrar-nos um pequeno recorte da cultura brasileira.

Assim, em muitos enfoques são inseridos:

Mas estudos de caso podem ser conduzidos sob um enfoque etnográfico. Assim, pesquisas que tenham como objetivo a cultura de um grupo, de uma organização ou de uma comunidade podem ser definidas como estudos de caso etnográficos. Ressalte-se, no entanto, que o objeto desses estudos de caso é a própria cultura de grupo, da organização ou da comunidade. O que exige a permanência do pesquisador por um tempo relativamente longo em campo (Gil, 2009, p. 95).

A planificação identifica o estudo da realidade, projeta e avalia o percurso vivido e o feito de materiais, constrói referenciais, é o lado racional da ação. Promove e estimula a atividade artística e as experiências que agregam aos conteúdos expressivos, reconhece a intensidade da observação e dos documentos adjuntos, e esses registros são os materiais para a avaliação.

Ao diversificar e prosseguir com as composições pictóricas elaboradas ao longo desse processo, como mostra a figura 13, *Os Ritmistas de Olinda*, 2001, da série pintura *naïf* “A Cultura Popular Brasileira”, ainda construídos através de fatores intuitivos e imaginados, que retrata um momento de lazer, entretenimento unidos à descontração dos ritmistas em razão da boemia. Nesse caso, a resolução do trabalho não correspondeu, entre a configuração e matizes, às proposições peculiares.

Mas como levar-nos às percepções prováveis num entendimento mais audacioso ou corajoso para dar andamento ritualístico à pesquisa? Como encarar os obstáculos como sendo parte fundamental do processo de trabalho?

Esta proposta imagética teve a sua condição realizada, porém, a resposta para o problema que apresentara fora detectada ao transcorrer da pesquisa, pois o equilíbrio e proporção numa versão pictórica uniforme, a figura-fundo igualou-se à superfície. Depois de concluirmos os valores pictóricos, modificamos a maneira de olhar os planos foscos e densos, e outros obstáculos foram, além desses fatores, franqueados.

A planificação da lógica de coalizão de dados às proposições ajuda a encontrar soluções ao detectar os problemas, desde que utilizemos meios de ação investigativos, metodológicos e de técnicas experienciais. Os pensamentos reflexivos fazem parte da pós-pesquisa e dos resultados evidenciados e consumados.

Aplicando o estudo de caso, de fato, devemos verificar, selecionar e, assim, se constata:

Nos estudos de caso, após a coleta, o pesquisador costuma deparar com uma quantidade de dados tão grande que, se fossem transcritos, forneceriam páginas suficientes para transformar o relatório num impressionante calhamaço. Mas nem todos os dados obtidos devem ser considerados na análise, já que alguns são “melhores” que outros. Convém, pois, que a análise seja feita com base nos dados de mais alta qualidade, com vistas a tornar mais robustas as conclusões. (Gil, 2009, p. 113).

Na série “Barroco Mineiro”, em períodos anteriores, as viagens percorridas a Minas Gerais, retratamos as imagens que representam a história extraídas de pinturas barrocas e, ao cultivar a proposta unindo à criatividade na tela, deram origem ao figurativo e ao abstracionismo, formas pouco distorcidas atrás de minúcias, que revelam o esquema de cores a óleo, carvão, texturização acobreada, intervêm à configuração ao transparecer o ilusionismo, os devaneios em profundidade, recriam e oferecem uma livre seleção de substratos.

O mesmo espelho face à imagem, como mostra a figura 14, *Tonalidade Sonora 2008*, da série Barroco Mineiro, compõe um significado nebuloso da fragmentação de imagem, e por insinuar uma representação pictórica dos tetos e interiores dos palcos de santos das igrejas barrocas de Minas Gerais dos séculos XVII a XIX, reorganizaram-se os pertences da memória. Nesse caso, como mostra a figura 15, *Bordaduras de Acorde*, 2009, tonalidades sombreadas e esfumaçadas que remetem modulações de canto,

semitons naturais que se repetem, as composições sobre a planificação evidenciam uma forma pictórica diferenciada de outras propostas já elaboradas, menos nítida, mais elaborada e trabalhada, e nessas condições a apresentação chega a resultados favoráveis, pois nela não esbarramos nos obstáculos.

Enquanto os autores propõem a Triangulação no Estudo de Caso, o primeiro afirma:

Embora o conceito de triangulação esteja relacionado diretamente ao cotejo de resultados obtidos de diferentes fontes, é possível falar em quatro tipos de triangulação: de dados, de pesquisadores, de teorias e de métodos. A triangulação de dados refere-se à convergência de dados no mesmo fenômeno. A triangulação de pesquisadores refere-se à corroboração dos dados por dois ou mais pesquisadores. A triangulação de teorias refere-se à utilização de mais de uma estrutura teórica para corroborar os dados. A triangulação de métodos, por fim, refere-se à utilização de mais de um método para corroborar os dados (Gil, 2009, p. 115).

E os segundos autores reafirmam, complementando:

A literatura apresenta e discute quatro tipos de triangulação: 1) de fontes de dados – triangulação de dados – alternativa mais utilizada pelos investigadores; 2) de pesquisadores – avaliadores distintos colocam suas posições sobre os achados do estudo; 3) de teorias – leituras dos dados pelas lentes de diferentes teorias; 4) metodológicas – abordagens metodológicas diferentes para condução de uma mesma pesquisa (Martins e Theóphilo, 2009, p. 68).

Nessa perspectiva, as palavras dos autores elucidam a investigação científica em relação à teoria e à experiência, que consiste na exatidão do conhecimento, e apontam para a estratégia adotada na análise e interpretação dos resultados do estudo de caso. Gil (2009, p. 114) ainda enfatiza que “(...) a triangulação está na essência dos estudos de caso”.

Os ensaios mais próximos dos atuais intensificam estratégias entre a pintura e o desenho, como é mostrado na figura 16, da série “Os Cortadores de Cana de Açúcar”, intitulada *Em Reunião*, 2009, e a figura 17, *Hora Extra*, 2009, ambas aquarela sobre papel cartão, dão continuidade à outra pesquisa serial.

Mas tanto com as argumentações e pontos de vista de autores citados, bem como com as nossas considerações, a investigação não cessa aqui. As discussões entre as definições, características e planificações dos estudos de caso, num caráter histórico e gradual de modelo de conduta científica, buscam constante e concomitante versões de estratégias e

valoriza-se a maneira de procedimentos metodológicos acerca da relação dos trabalhos apresentados.¹⁷

3.4. Validade e fiabilidade

Pode-se colocar em dúvida um relato vago, ou um relato de quinta mão, mas não é possível duvidar do que se pode ver claramente com os próprios olhos.

Paul Feyerabend (1924-1994)

A propriedade dos enunciados encadeados por meio de alegações dedutivas intitula-se validade, ou seja, sentido de legitimidade, ou verdade lógica. Enquanto a fiabilidade contém proporções de grau confiável, ambos envoltos de préstimos de testes.

Numa vertente epistemológica do pensamento científico, Karl Popper (1924-1994), filósofo vienense, em sua obra *A Lógica da Pesquisa Científica*, define, ao comentar sobre os fundamentos metodológicos e suas especificidades, a justificação de validade.

Entretanto, antes de ressaltar a validade e a fiabilidade aplicadas às obras, façamos um preâmbulo em que definiremos alguns conceitos, assim, no dizer popperiano:

O uso que faço dos termos “objetivo” e “subjetivo” não difere do de Kant. Ele usa a palavra “objetivo” para indicar que o conhecimento científico deve ser justificável, independentemente de capricho pessoal, uma justificação será “objetiva” se puder, em princípio, ser submetida a prova e compreendida por todos. “Se algo for válido”, escreve Kant, “para todos os que estejam na posse da razão, seus fundamentos serão objetivos e suficientes”.

¹⁷ “Terá êxito se houver consistência entre as etapas (encadeamento de evidências) das conclusões para as questões iniciais, ou, inversamente, das questões para as conclusões. Analogamente, um pesquisador científico precisa construir um encadeamento de evidências a fim de aumentar a confiabilidade das informações de seu Estudo de Caso. O leitor do relatório, por exemplo, poderá notar que evidências proveniente de questões iniciais da pesquisa levem a conclusões finais do estudo, e que há consistência se o caminho for inverso – das conclusões para as questões iniciais. Não se notam ideias tendenciosas por parte do pesquisador ou interesses escusos de se comprovar posições preconcebidas. Há lógica e sintonia entre os elementos do plano, da execução e conclusões da pesquisa” (Martins e Theóphilo, 2009, p. 69).

“A pesquisa etnográfica, que tem origem na Antropologia, é utilizada para a descrição dos elementos de uma cultura específica, tais como comportamentos, crenças e valores, baseada em informações coletadas mediante trabalho de campo. Esta modalidade de pesquisa foi utilizada, originariamente, para a descrição das sociedades sem escrita. Seu uso, no entanto, foi se difundindo e, nos dias atuais, ela vem sendo utilizada também no estudo de organizações e sociedades complexas. Assim, o uso da pesquisa etnográfica vem se tornando cada vez mais constante em campos como os da Educação, da Saúde Coletiva e da Administração” (Gil, 2009, p. 95).

Ora, eu sustento que as teorias científicas nunca são inteiramente justificáveis ou verificáveis, mas que, não obstante, são suscetíveis de se verem submetidas a prova. Direi, conseqüentemente, que a objetividade dos enunciados científicos reside na circunstância de eles poderem ser intersubjetivamente submetidos a testes (Popper, 2007, p. 46).

Nesse recorte são evidenciadas as considerações de descobertas formuladas por Kant e apontadas por Popper sobre a objetividade de enunciados básicos e científicos que possuem uma peculiaridade subjetiva já que é impossível total objetividade. Logo, em certos pensamentos circunstanciais de modelo científico, Popper desconsidera a ideia de que, em ciência, tudo é aceitável como função verdadeira, e, devido a razões lógicas, considera que todo enunciado científico deva submeter-se a regras metodológicas de aplicações de testes.¹⁸

Popper ainda se ocupa do pensamento de Kant (1724-1804), filósofo prussiano cujas definições: o sujeito/objeto, a epistemologia, o raciocínio e a indução, sempre que possível, recriam as noções científicas de falsificabilidade para fundamentar as suas teorias científicas. É primado a concordância de Popper (2007, p. 47) em relação ao pensamento kantiano: “Kant foi, talvez, o primeiro a reconhecer que a objetividade dos enunciados científicos está estreitamente relacionada com a elaboração de teorias – com o uso de hipóteses e de enunciados universais”.

A síntese da ação de método indutivo popperiano indica racionalismo crítico, mas em algum ponto do manifesto científico aparece certa especificação contraditória. A epistemologia ou teoria do conhecimento está aportada em seu modelo de arquétipo, não utilizando a verificabilidade, mas a falseabilidade de verdades, e considera exclusivamente as confirmações através da experiência, extermina os falsos conceitos que demonstram ter validade. Então, entendemos que tal afirmação pode ocasionar uma clarificação falsificada envolvida por um método crítico e objetivo, mas uma outra hipótese pode nos levar à busca da verdade, e quando temos uma falsa teoria alegamos obstáculos para as metas científicas. Extinguir esse erro pode ser um sintoma de validade e fiabilidade, pois a busca da verdade se dá por meio de eliminação.

¹⁸ “A princípio, em determinadas culturas, os cientistas Copérnico (1473-1543), astrônomo e matemático polonês, Francis Bacon (1561-1626), filósofo, político inglês, considerado o fundador da ciência moderna, e Darwin (1809-1882), cientista e naturalista britânico, assinalaram paradigmas científicos e críticos a pressupostos teóricos autorais, suscitando relevantes contribuições epistemológicas acerca da metodologia da ciência.” (Popper, 2007)

Assim, como o filósofo da ciência Feyerabend, (1924-1994) fundamenta recorrendo aos recursos metodológicos instaurados que entoam críticas para prever os resultados com bases em regras científicas e ancorado na teoria de Aristóteles¹⁹:

A experiência é importante para o conhecimento porque, dadas circunstâncias normais, as percepções do observador contêm formas idênticas às que residem no objeto. Essas explicações não são *ad hoc*. São consequência direta da teoria geral de Aristóteles sobre o movimento, tomada em conjunto com a ideia fisiológica de que sensações obedecem às mesmas leis físicas que o restante do universo (Feyerabend, 1994, p. 161).

Dentre os autores que investigam e pesquisam obras no campo da metodologia em ciências sociais, voltamos a percorrer aquele que trata o estudo de caso com rigor científico, Gil (2009), e que reafirma sua teoria sobre as etapas de processo de análise e interpreta o pensamento de autores como Wolcott (1994), que apresenta o processo de exploração e interpretação de dados:

Ele restringe o termo análise a um significado bem específico. Nesse contexto, os dados submetidos à análise são os que podem ser examinados e comunicados mediante procedimentos reconhecidos por cientistas, não necessariamente cientistas sociais. Assim, a análise pode ser vista como um processo estruturado, formal, limitado, sistemático, fundamentado, metódico, particular, cuidadosamente documentado e impassível. Já a interpretação não deriva de procedimentos rigorosos, cuidadosamente especificados, mas dos esforços do pesquisador no sentido de conferir significados de dados. Trata-se de uma atividade humana que inclui intuição, experiência passada, emoção e atributos pessoais. É, portanto, um processo autônomo, casual, ilimitado, esteticamente satisfatório, idealístico, generativo e apaixonado (Gil, 2009, pp.100-101).

Ao reformular as questões, quanto à experiência do processo criativo e a finalidade de autoanálise do trabalho artístico, buscamos na mimese, seja figurativo ou abstrato, estudos aprofundados para a criação e as aplicações de métodos. Ao analisá-la, a imagem, podendo ser narrativa ou não, também é construída através da intuição.

¹⁹ “Aristóteles é um empirista. Suas injunções contra uma abordagem excessivamente teórica são tão militantes quanto aqueles empiristas “científicos” dos séculos XVII e XVIII. Contudo, ao passo que os últimos assumiam como dados tanto a verdade quanto o conteúdo de empirismo.” (Popper, 2007, p. 106). “Só existe um meio de assegurar a validade de uma cadeia de arrazoados lógicos. É colocá-la na forma que mais facilmente suscetível de teste: quebramo-la em muitas porções, cada uma passível de fácil verificação por qualquer pessoa que tenha aprendido a técnica lógica ou matemática de transformar sentenças. Se, depois disso, ainda houver quem levante dúvidas, a única coisa que podemos fazer é pedir-lhe que aponte um erro nas fases de demonstração ou que reflita mais aprofundadamente acerca da questão.” (Popper, 2007, p. 106).

Nessa série de trabalhos pictóricos, os elementos imagéticos sígnicos não se confundem. A colagem e a pintura fundem-se em meio a signos, as formas, cores e os elementos simbólicos podem estar ocultos pelas elevações de tonalidades que se contrastam. Nesse sentido, tivemos a intenção de fazer valer mais o conteúdo e a criatividade embutidos na superfície pictórica do que o remate estético pronunciado. Ao prosseguir a reflexão, daremos continuidade às especificações do processo de objetividade e estudo de caso, atribuídos às investigações, contrapondo às obtenções de validade e fiabilidade que irão somar injunções expressivas no apuramento dos resultados obtidos.

Pode-se assim encontrar propostas e argumentos que nos levam a identificar as teorias de objetividade e dados para serem comprovados, já reiterados por pensadores científicos. É imprescindível obter informações bem estruturadas e organizadas, mas como obter um estilo de relatório de pesquisa técnico-científico?

Quando se diz que um relatório deve ser objetivo, isso significa que sua argumentação deve apoiar-se em dados e provas e não em considerações e opiniões pessoais. Ocorre, porém, que alguns estudos de caso apoiam-se numa perspectiva interpretativa. Voltam-se muito mais à compreensão dos significados atribuídos pelos indivíduos do que à concretude das condutas observadas. Isso não significa, no entanto, que esses estudos devam ser caracterizados como subjetivos. Pode-se dizer que buscam a objetividade mediante a identificação dos significados subjetivos que a ação social tem para o seu protagonista. Logo, a redação do relatório do estudo de caso, mesmo apoiada numa perspectiva interpretativa, caracteriza-se também pela objetividade. Difere, porém, da redação do relatório que segue os cânones positivistas por enfatizar mais o ponto de vista dos sujeitos que o tratamento dos fatos sociais como coisas (Gil, 2009, p. 137).

Nessa afirmação, há processo de interpretação de dados em que o método abordado, o estudo de caso aparentam ser uma pesquisa genérica e não definida, tais dados qualitativos, e a relevância de selecionar falas expressivas.

Foram avaliadas 16 obras entre várias décadas e divididas entre tempo (ano de produção), títulos e dimensões. Dessa série, selecionamos os trabalhos artísticos e após a aplicabilidade de testes constructos de validade e fiabilidade, ao obter os resultados e ao perfazer os caminhos de produção das obras, há de admitirmos que estudos mais aprofundados sobre as influências externas consideráveis, como fatores psicológicos, sociais, econômicos, climáticos, entre outros, interferem no procedimento da obra.

Analisemos os 16 trabalhos artísticos, dentre eles os recortes desacertados entre 5 obras, como mostra a série “Pinturas & Flores”, as figuras 4, 5 e 6, de 1980, e as figuras 12 e 13 da série naïf de 2000, as quais foram produzidos em momentos distintos.

As 16 obras foram submetidas a testes, assim, a peroração interrogativa é de que:

- 1) Qual a motivação que nos levou a produzir a série de trabalhos artísticos?
- 2) Na etapas comparáveis entre as figuras 5, 6, 7, 12 e 13 obras, quais as possibilidades de perspectiva qualitativa em medir, testar, avançar no desenvolvimento e movimento; equilíbrio e proporção; configuração e harmonia, considerando os fatores psicológicos, econômicos, temporais e espaciais, sob o ponto de vista de novas estratégias sobre a feitura de imagens?
- 3) Todo trabalho artístico pode não atingir os objetivos de acordo com o planejamento proposto pelo próprio artista?
- 4) É considerável que todo trabalho artístico pode conter erros que justifiquem seus acertos ou contrários a essas condições para que a validade e a fiabilidade acerca dos limites de probabilidade possa alcançar êxitos?
- 5) Na autoanálise, os confrontos de elementos observados tendem a ser repetitivos quanto a descobertas de variações, e quanto mais pacificamos as interferências das causas de erro, maior será a fiabilidade dos utensílios?
- 6) Quais as concepções visuais que sustentam essas indagações citadas aportadas na observação e na memória e o que as interpretações dos resultados transmitem-nos através dos significados de profundidade na superfície pictórica e que aparentam aproximação da realidade?

Resultados obtidos de autoanálise da série pictórica:

Depois de analisar, observar, descrever, localizar os erros e coletar os dados, parece-nos razoável aplicar uma técnica que venha a solucionar os problemas existentes. O enquadramento da figura realista, distorcida ou abstrata valida as posições em profundidade e os efeitos de sombra e luz que foram pouco inseridos à obra. Nas cinco obras relatadas, a luz se apresenta de maneira imperceptível, pois não foram

conseguidos os efeitos entre luz e sombra, e ficam ausentes também as superposições de manchas com a leveza de camadas transparentes, pois a superfície pictórica é densa, com certa rigidez de opacidade. Em consequência, os diagramas do ante e pós-pintura e o encharcamento de tensões de cores quentes, alternadas com as frias, as variações de intensidades plásticas, examinadas nas gradações cromáticas, indicam controvérsias.

Muitas vezes, os resultados dos dados tornam-se insatisfatórios pelo fato de os meios sensoriais envolvidos na estética experimental estarem longe de formas da linguagem visual de conjecturas harmônicas, mas há possibilidades opostas, como, por exemplo, de algumas obras possuírem originalidade, criatividade e sutileza.

Por se tratar de autoanálise, as respostas evidenciam que a validade e a fiabilidade consistem em provas, suposições e intuições, neste caso, apenas as cinco obras as quais relatamos apresentam os resultados obtidos com teor insatisfatório. As demais, num total de onze obras, também realizadas em tempos distintos, tornam-se compreensivas e regulares quanto à produtividade, pois os resultados obtidos dessa análise corresponderam às nossas expectativas em vários sentidos entre os valores peculiares, de conteúdo da obra, perceptivos e imagéticos.

Nas tradições teóricas é que encontramos o sentido do conteúdo dos conceitos e definições, interpretações e questionamentos, possibilidades e significados. A pintura e a criatividade são forças perceptivas essenciais na forma de simulação artística da realidade, elas se complementam, dialogam e fundem-se na expressão.

Após os desdobramentos teóricos e práticos estarem clarificados, tornam-se perceptíveis dois tipos de abordagens investigativas voltados aos estudos qualitativos: etnográfico e o estudo de caso. Assinalemos que a testabilidade empírica resistente à verossimilhança, por esse viés, evidencia a não variabilidade sobre a validade e a fiabilidade nos resultados obtidos.

Essa autoanálise teve a possibilidade de utilizar as metodologias qualitativa, etnográfica e o estudo de caso, sendo essenciais para a pesquisa, bem como a validade e a

fiabilidade tornam-se fundamentais para os critérios de avaliação, permitindo compreensões eminentes da amostra estudada.²⁰

²⁰ “Só existe um meio de assegurar a validade de uma cadeia de arrazoados lógicos. É colocá-la na forma que mais facilmente suscetível de teste: quebramo-la em muitas porções, cada uma passível de fácil verificação por qualquer pessoa que tenha aprendido a técnica lógica ou matemática de transformar sentenças. Se, depois disso, ainda houver quem levante dúvidas, a única coisa que podemos fazer é pedir-lhe que aponte um erro nas fases de demonstração ou que reflita mais aprofundadamente acerca da questão.” (Popper, 2007, p. 106).

CAPÍTULO IV

ATIVADORES CRIATIVOS E BLOQUEADORES DA CRIATIVIDADE

Criatividade é uma palavra repleta de imaginação, de possibilidades e de geração de novas ideias ou realizações.

Saturino de la Torre (2005, p. 63)

As definições e abordagens metodológicas científicas, que especificamos anteriormente, a rigor, são indispensáveis para o pesquisador dar andamento aos procedimentos e soluções aos obstáculos que se apresentam em suas pesquisas. Neste contexto de especificidades, ao aprimorar os métodos de estudos e pesquisas, constatamos que depois de apresentar os pressupostos metodológicos de análise qualitativa, etnográfica e estudo de caso, selando com a validade e a fiabilidade, iremos optar por propostas que concretizem mais um modelo: os ativadores criativos e bloqueadores da criatividade, que irão fazer parte de estrutura da aplicabilidade nessa experiência. Assim:

A criatividade não é somente fantasia, nem imaginação, nem espontaneidade, nem liberdade, nem sequer originalidade, mas sim todas elas a serviço da solução de problemas ou de inovações valiosas. A criatividade se manifesta por meio de ideias ou realizações dotadas de novos valores (Torre, 2005, p.124).

A adição e a aplicabilidade de técnicas de criatividade científica em análises de trabalhos artísticos seguramente irão facilitar e simplificar o processo de atuação e ação da pesquisa cuja proposta terá uma expansão incentivadora e conscienciosa. Assim, Sanmartin (2012, p. 100) demonstra que:

(...) os dados da pesquisa realizada em 1994 com duzentos profissionais que participaram do Máster de Criatividade da Universidade de Santiago de Compostela e da Universidade Fernando Pessoa, têm estudado e aplicado os ativadores criativos a seus assuntos de interesse pessoal e profissional.

Dando continuidade, a autora opera sob uma perspectiva entre simulações conceituais e o valimento de métodos:

Os ativadores criativos estão na metade do caminho entre a simples ação criativa e o método criativo cientificamente experimentado para seu técnico generalizado, em qualquer campo do saber. Todo ativador criativo é uma sequência de ações ordenadas e desencadeantes de distintas formas de pensamento divergente (segundo o ativador), que finaliza focalizando em uma ação, produto ou microprojeto eleito pelo sujeito, de acordo com seus propósitos, gostos ou os do grupo: um poema, um

microconto, um plano detalhado de soluções e recursos, um desenho gráfico original, um esquema ou mapa conceitual, uma simulação dramática (Sanmartin, 2012, p. 100).

Ao implementar as técnicas de ativadores e bloqueadores criativos, encontramos maneiras diversificadas de projetá-los face aos demais métodos, o pesquisador opera de maneira sucinta dotada de perspicácia e de liberdade para maior facilidade de ação definida e aplicada no decorrer da análise dos processos e trabalhos artísticos.

Segundo Prado (1997, p. 1-4), os ativadores criativos permitem exercitar, desde uma perspectiva sistemática, a criatividade, a imaginação e a fantasia. Como já mencionado, todas as pessoas são dotadas de potencialidade transcendental para mudança, progresso e autorrealização pessoal e profissional (Castilho e Sanmartin, 2013, p. 121).

A partir da teoria aplicada de autores que investigaram e pesquisaram a criatividade científica, podemos crer que as interpretações dão origem a liberdade de expressão em que a reinvenção propicia propostas de ideias de um pré-produto e que serve de pressuposto para inaugurar um projeto completo e aberto.

As discussões sobre o objeto, a estética, o relatório, a análise, a descrição, a pesquisa de campo, o histórico personalizado e a coleta de dados voltam a ser analisados sob a mira sucessiva do potencial de criatividade e imaginação contestadas ou não, exemplificadas ou não, criticadas ou não, que com isso superam as expectativas de maneira definitiva em busca da verdade.

Dessa forma, iremos pronunciar a autoanálise profunda e relacioná-la com métodos e técnicas, e aplicá-los, seguindo as regras, e não só fazer valer a proximidade objetiva existente entre a imagem idealizada da atualidade e as imagens representativas de outras décadas, mas também para identificar as formulações dos resultados obtidos de cada obra apresentada, surgindo assim o seguinte questionamento:

- 1) Os ativadores criativos mais relacionados à construção foram utilizados intuitivamente nos processos criativos vividos no período entre décadas da produção artística?
- 2) Quais os ativadores criativos e de que forma eles contribuíram na construção da imagem?

3) Quais são as técnicas apropriadas tanto para a análise quanto para a recriação de imagem?

A partir dessas inquisições é que conciliamos identificação e aplicação, contrapondo-as entre quatro ativadores criativos especificados e considerando as interrogativas. O primeiro ativador criativo a ser utilizado nesta proposta será: “Relaxamento Imaginativo: Relaxar, identificar-se com um processo natural. Exemplo: Imagine-se uma gota de água que cai da nuvem como clima.” (Castilho e Sanmartin, 2013, p. 126).

Assim, ao obter conhecimento de métodos e técnicas entre o estudo de caso e os ativadores criativos, verificamos que tanto o relaxamento imaginativo quanto o relaxamento criativo foram imprescindíveis às análises de obras artísticas, pois houve uma evolução considerável no sentido dos resultados obtidos.

Nessas pinturas, por serem realizadas num período muito anterior, não tínhamos conhecimento das técnicas aqui mencionadas, e atualmente concluímos que o relaxamento imaginativo pode ser de grande valia se for aplicado com eficácia antes de iniciar a elaboração da obra ou durante a ação ou feitura da obra, pois trata-se de um processo natural necessário para condicionar o corpo e a mente em período de ausência de movimento, induzindo-nos a obter resultados exitosos. Neste caso, aplicar a técnica de relaxamento imaginativo em pesquisas de obras prontas para análise é uma opção acertada, dado que é preciso pausar entre um assunto e outro para que a mente criativa venha à tona e, na próxima etapa, deem feitura à atividade artística e possamos colher resultados competentes.

A analogia “Inusual”, a segunda proposta técnica a ser empregada diretamente às obras: “Comparar o incomparável (sapo-carro) para encontrar semelhanças em dois objetos diferentes para criar um terceiro objeto.” (Castilho e Sanmartin, 2013, p. 126).

Na pesquisa, poderemos observar e comparar as obras, assim encontraremos pontos distintos e, a partir daí, poderemos criar outras obras, talvez mais elaboradas, obras voltadas inteiramente à criatividade.

Num terceiro módulo, o ativador criativo seria a “Metaforização Analógica, que é a produção de metáforas que cria sentido, amplia a significação de possibilidades de interpretação do fenômeno.” (Castilho e Sanmartin, 2013, p. 126).

É incomum projetar trabalhos artísticos, aplicar o ativador criativo Metaforização Analógica, dessa forma estaremos fazendo com que o observador tenha uma visão mais abrangente da imagem e assim possa pensar, questionar e refletir com maior ímpeto o resultado do processo.

E o quarto ativador criativo que podemos aplicar é a “Leitura Recreativa de Imagem: Traduzir uma imagem em mil palavras, ler sua mensagem e sua forma, cor, conteúdo: transformá-la.” (Castilho e Sanmartin, 2013, p. 123-124).

Ao aplicar o ativador criativo de Leitura Recreativa de Imagem, partindo da própria experiência da linguagem artística, podemos identificá-la como sendo uma grande facilitadora e inovadora, pois estaremos também condicionados a recapacitar e renovar as nossas energias no que se refere às críticas, ao sintetizar e solucionar situações conflitantes existentes. Os ativadores criativos foram utilizados intuitivamente, contribuíram positivamente e apresentaram questionamentos sobre a própria ação opinativa aportada na linguagem artística como mediadora para expressarmos as reflexões, ou seja, as indagações durante o percurso vivido. A questão é que muitas vezes nos invade uma penúria quando nos apercebemos de algo que nos importuna, nos desagrada, pois muitas vezes encontramos obstáculos nas imagens favoritas.

A busca por ativadores criativos e bloqueadores da criatividade indica reparos de erros e, ao aplicá-los, se superam as dificuldades que encontramos na produtividade artística e na análise durante a pesquisa. Ao fazer um levantamento das obras em épocas e estilos diferentes, certificamo-nos que as produções anteriores ficam aquém das atuais, trata-se de um palato personalizado.

Prado (1987, p. 30) reforça que “nunca se deve perder de vista o processo cerebral mental divergente-criativo-imaginativo e convergente-avaliativo-crítico-classificatório-planificador, que devem caminhar sempre lado a lado, finalizando na execução experimental controlada, que se manifestará em produto, objeto ou invenção (Castilho e Sanmartin, 2013, p. 127).

As autoras elucidam as propostas de Prado (1987), que apresenta os ativadores criativos e os bloqueadores da criatividade como meio de reconciliação e rememoração, destinado a desvendar as dúvidas surgidas ao longo do processo de pesquisa, buscando, assim, conhecimento e por fim irão exigir pensamentos reflexivos sobre as obras.

E, quanto à utilização dos bloqueadores da criatividade, as autoras citam Pereyson (2010, pp. 40-45), que menciona a existência de três bloqueadores:

1) Bloqueadores perceptivos: é a dificuldade para dimensionar o problema. Dificuldade para isolar o problema; obstáculo gerado pela delimitação excessiva do problema; incapacidade de definir terminologia relevante; inaptidão de usar todos os sentidos para a observação; dificuldade de perceber relações remotas; incompetências para investigar o óbvio; incapacidade de distinguir entre causa e efeito.

2) Bloqueadores culturais: é a tendência de se moldar ao *status quo*, de conformar-se e submeter-se às pressões do ambiente. Desejo de adaptar-se a um padrão aceito ou preexistente por medo de ser diferente ou de parecer ridículo, ênfase excessiva a aspectos práticos ou econômicos (o imediatismo pode cercear a criatividade); polidez excessiva (falta de expressão autêntica ou abertura para dizer o que pensa); competição excessiva (criatividade exige equilíbrio entre autonomia e cooperação); ênfase excessiva à razão ou à lógica (criatividade exige fantasia, imaginação, irracionalidade); atitude de “tudo ou nada” (é preciso equilibrar o ideal e o factível); conhecimento demais ou de menos; crença de que não vale a pena permitir-se fantasiar (o ócio criativo é saudável).

3) Bloqueadores emocionais: a criatividade nasce da emoção. Medo de estar errado; apego à primeira ideia; rigidez de pensamento, inflexibilidade e teimosia; desejo de triunfar rapidamente (falta de paciência para contemplar o problema); amor à segurança; medo dos superiores ou desconfiança dos colegas (Castilho e Sanmartin, 2013, pp. 115-116).

Aos observar os bloqueadores da criatividade na análise dos trabalhos, há possibilidades de aplicabilidades nas obras mencionadas, desde que necessitem de reparos, como já indicado, para que haja frequência perceptiva envolvendo causa e efeito à visão do observador. Em algumas figuras, de números 5, 6, 7, 12 e 13, foram detectados obstáculos e utilizamos os bloqueadores da criatividade para invalidar os desacertos e estes se tornarem sequenciais e se acumularem na superfície pictórica, a fim de efetuar, visualizar ao dispor tais configurações. A pesquisa é aportada na metodologia e nas próprias experiências artísticas, fornece-nos interrogativas e as respostas aparecem nos padrões produtivos da própria pesquisa. Ao olharmos novamente as obras figurativas e abstratas, realçamos aquilo que foi identificado como desordem na pintura, o fato de essa produtividade ser representativa, não previmos, porém, que obtivéssemos resultados convincentes, pois houve um desacordo integral da aplicação de métodos, ao optarmos por obras que pressupomos significativas. Trata-se de sentimento da linguagem, ou seja, de caráter individualizado mas pode causar estranheza na representação pictórica ocasionada pela desordem que é percebida, mas, que, na

verdade, é uma estratégia de acerto e, assim, posteriormente, primar nos resultados da experiência prática.

As pinturas de representatividade foram deveras consideráveis, pois têm um teor significativo por apresentar várias fases da vida, bem como os momentos de apegos e desafetos, motivos trazidos sobre o percurso vivenciado nas ingerências às construções pictóricas. Nesse sentido, a aplicação de métodos e técnicas como os ativadores criativos e os bloqueadores da criatividade favorecem de forma indispensável tanto para a autoanálise da pesquisa quanto para o seu resultado e durante a atividade artística, promovem criações inéditas.

Diante das reformulações metodológicas e técnicas engajadas, ao ativar nossos processos profundos e criativos, podemos, através de pressupostos metodológicos científicos, especificados, tomar uma atitude de ação em aplicá-los, o que requisita a reconstrução da obra, e assim partimos para a criatividade, ou seja, a inovação em construirmos o próprio modelo.²¹

²¹ “Prado (1987, p. 30) sugere que, diante de um tema, problema, dificuldade ou conflito que merece ser empreendido em um processo criativo, divergente e inovador, convém aplicar ao menos um ativador de cada tipo de procedimento de estimulação criativa. Isso porque nas suas palavras: ‘Cuanto más activadores se empleen, más amplia será la perspectiva de la realidad explorada y más rica, variada objetiva, inusual y original será la visión de la misma, y, por supuesto, más larga y laboriosa habrá de ser la actividade lógica de evaluación, planificación y ejecución que ha de seguir.’” (Castillo e Sanmartin, 2013, pp. 126-127).

“As múltiplas interpretações da criatividade, dessa realidade que está mais na atuação do que nas palavras utilizadas para defini-las, nos têm levado a buscar uma nova via de análise dinâmica e interativa. A criatividade, assim como o voo da ave, está na ação continuada. Ao tentar descrever no que consiste o voo por meio de imagens estáticas, dificilmente chegaremos a captar seu funcionamento, já que é o movimento que o define. A mesma coisa pode ocorrer com a criatividade se tentamos vê-la como uma faculdade específica ou pensamento divergente, deixando de lado os componentes contextuais, afetivos e tensionais. Considerando que no âmbito da criatividade científica prevalece o pensamento divergente e a capacidade de resolver problemas, no artístico e no literário predominam a tensão emotiva, a imprevisível inspiração e a imaginação produtiva.” (Torre, 2005, p. 79-80).

CONCLUSÃO

A obra criada é vista como uma mensagem de vivências pessoais.

Fayga Ostrower (2012, p. 150)

Na ordenação de experiência própria da linguagem artística e para obter um resultado interpretativo conciso e íntegro, tivemos que rever informações de antemão: de como foi o processo criativo e quais os bloqueios surgidos nesse transcurso, em determinado sentido, pluralizados.

Ao iniciar o Programa Conducente ao Mestrado em Criatividade e Inovação pela FAAP e o Programa de Mestrado da UFP, obtivemos prerrogativas, utilizamos métodos de pesquisas qualitativas, etnográfica, bem como os modelos de ativadores criativos, bloqueadores da criatividade, especificamente o estudo de caso que se enquadrou perfeitamente às expectativas, e todos demandaram os domínios de técnicas passando pelo processo criativo, o percurso vivido e a síntese criadora, dando continuidade à análise das próprias obras produzidas em tempos distintos que despertaram ideias racionais e perceptivas, ou seja, entre trabalho e inspiração. Os resultados obtidos desta análise foram seguramente multiformes, pois a agilidade procedida com métodos e técnicas conduziu-nos à viabilidade e fidedignidade, dentre outras competências.

Assim, foram analisadas as configurações desenhadas, matizadas, com motivos de nuvens, cabeças, caracóis e de plano suscetível e gradual efetuado com simples ferramenta como o lápis, grafite, carvão e pigmentos artísticos condicionados à base de tinturas, sendo que com os métodos de pintura que emitem condições multifacetadas sob pressões fortes e amenas reproduzidas em várias tonalidades obtém-se um rastro de pensamento expressivo dos delineamentos da linguagem artística. Os pontos sequenciais agregados formaram linhas e manchas e estas, em camadas finas de tramas ou espessuras de camadas de tintas sobrepostas, adquiriram formatos lineares definidos ou, em outras ocasiões, acarretaram imagens desconcertantes que, interligadas entre si, superaram as contradições. Por vezes, e num dado momento, fixamos os olhos semicerrados nas imagens construídas a fim de buscar detalhes e significados de equilíbrio e de harmonia ou algo que estivesse em desacordo visualmente, e assim reparamos a existência de estruturas estéticas desentoadas. Ao utilizar um fragmento de

espelho, ou colocar os desenhos e pinturas em posições invertidas, imediatamente é possível observar algum vestígio de erro ou conflito visual: distorções de perspectivas, de enquadramento ou qualquer estranheza na cor, forma ou composição da imagem. Assim, ao competir com o padrão definitivo, sem a utilização de tecnologias, procedemos questionando como agiríamos atualmente em seguir um processo criativo sintetizado numa visão de pintura variável.

Em certos casos, alguns trabalhos apresentaram distorções ou imprudências de valores imagéticos e ao executar um desenho ou uma pintura, numa época de escassos recursos e tempos contidos, observamos o quão provável é o enfrentamento em construí-los e conciliá-los à motivação do poder criativo.

Os experimentos com os materiais artísticos eram utilizados para expressar propostas imagináveis ou realistas e através do registro de forma narrativa, ou seja, construir mensagens através da imagem, nas proporções e equilíbrios ou metáforas do conjunto visual, tornou necessário à interiorização do processo, acarretando fatores em constante estratégica de estrutura estética do procedimento ritualístico. Dessa forma, alguns exemplos extraídos de sensações associadas à criação de uma obra segundo a autora:

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo, é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento (Salles, 1998, p. 54).

Os princípios estéticos de configurações delimitadas e uniformes na superfície pictórica compreendem uma tendência da busca pelo conteúdo conceitual e autenticidade estética, ambos repletos de criatividade, e estas se expandem entre significados e argumentos por uma autorreflexão referente à obra. Considerações sobre a autoanálise transformaram as evidências em experiências a ponto de identificar os elementos da configuração e da matiz, e a descoberta na superfície pictórica, averiguamos aquilo que se perdeu ou reapareceu em detalhes dos resultados de uma figuração ou abstração que se acentuam no espaço representacional.

Os métodos mencionados submetidos a apreciações e coletas de informações e meditações preencheram as exigências de regras de abrangentes interpretações e assim assinalamos através de observações entre infinitas modalidades. Entre elas, de como

aprendemos a desenhar e pintar apenas vendo os trabalhos artísticos de outros profissionais de arte e a partir dessas obras, favorecendo-nos o processo de criação e induzindo-nos à essência de criatividade. Outra seria uma atenção ao procedimento artístico posicionando a gestualidade entre os materiais e os pensamentos particulares marcados pela arte. E, por fim, a própria intencionalidade em realizar um trabalho pictórico cuja modalidade opere de forma mediática e sensitiva às expressões e pautado no potencial criativo. Num tempo equidistante, voltado às figurações, abstrações e palavras encontradas na memória, mantém-se em distintos registros de imagens concretas, a obra. Entre o distanciamento e aproximação, confundem-se e modificam-se. E acerca da autorreflexão identificamos descobertas além de uma circunstância experiencial, a exatidão do que se produziu durante o processo de criação. E ao observarmos as obras realizadas, alinhamos o que se mantém na memória, um passado de cartel em forma de imagens. Mesmo assim, num olhar circunstanciado à série de quadros, a cada objeto de criação calcado em algo que já não existe mais, a tautologia do percurso vivido, retornados sob os resquícios de memória, que transforma a imaginação e a realidade.

Para entendermos o significado de propostas reflexivas do conteúdo de uma obra que o artista nos propõe, temos que reconhecer o seu conhecimento teórico como um investigador da ciência e de técnicas efetuadas como um artesão. Na verdadeira obra de arte, o artista contrapõe sua intuição e conhecimento adequando-se a sua experiência impregnada na imagem de criação artística.

Nesse percurso vivido, identificamos as expressões de experiências anteriores, ou seja, de um passado carregado de mórbidas energias significativas e que atualmente indicam a fonte de informações. O contato com a realidade de ontem revive as imagens e revelam-nos lembranças fragmentadas, apagadas ou vívidas, e o que importa nesse âmbito é a experiência artística como ponte entre o saber e a comunicação para a realização de um método de trabalho inventivo. Com todo esforço e por um instante, retornando ao presente momentâneo, de imediato, o profissional da arte tenta pôr em prática outras obras, quem sabe até com maior intensidade de feitos teóricos e técnicos, agregados a recursos de exigências instintivas e inspiradoras à multiplicidade conceitual, argumentos possuídos para determinações a temas reflexivos e poéticos. Assim, a obra do autor fará parte de uma verdadeira arte se ela contiver um processo perceptivo visual, o conhecimento do artista através de configurações imagéticas.

A partir do momento que o apreciador detectar na obra produzida por intermédio de sinais imaginados o trabalho de memória e reconhecer as propostas do autor, esta será identificada como arte. E a resistência e criatividade confiará procedimentos em reinventar e recriar obras alicerçadas num tempo de território remoto, mas que transcrevam no tempo contemporâneo com consonâncias, discordâncias e inquietações experienciadas.

Entre a memória e a criação, define a autora:

O papel da memória, nesse processo de construção de uma nova realidade, é sempre lembrado. Borges (1984), especialmente preocupado com essa questão, acredita que o que se chama de invenção literária é realmente um trabalho da memória, a imaginação é o ato criador da memória. Ao mesmo tempo, ao falar da leitura, diz que o que chamamos criação é uma mistura de esquecimento e de recordação do que lemos.

Lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória (Salles, 1998, p. 100).

A partir dos fundamentos da pesquisa, o conhecimento, a intuição e a imaginação sustentadas pela ação da memória cristalizam-se na superfície pictórica e assim sublinhamos significados numa estética de apego poético.

Face às considerações reflexivas apostas na arte, a partir de visões científicas autorais entre as variabilidades de métodos vinculados ao empenho do artista, cuja atitude recria e germina a capacidade de invenção e idealização, assim concretiza-se a criatividade, permeando um movimento de transfiguração permanente. Neste caso fizemos a simbiose entre a representação de tudo o que colhemos com a nossa experiência entre as cores e formas que serviram ao nosso imaginário.

BIBLIOGRAFIA

- Abrantes, Ana (2011). *Conexão coração: empresas e organizações pulsando no ritmo sincronizado entre cérebro e coração*. Rio de Janeiro: Maud X.
- Almeida, Aires (2000). O que é Arte? Três Teorias sobre um Problema Central da Estética. [Em linha] Disponível em <http://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html>. [Consultado entre 4 e 7 de março de 2014].
- Arnheim, Rudolf (2001). *Arte e Percepção Visual – Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Cengage Learning.
- Benjamin, Walter (1992). Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: *Sobre Arte, Técnica Linguagem e Política*. Lisboa: Antropos, pp. 177-196.
- Bergson, Henri (1979). *A Evolução Criadora*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bohm, David (2011). *Sobre Criatividade*. São Paulo: Unesp.
- Bourdier, Pierre (2007). *Ofício de Sociólogo: Metodologia da Pesquisa na Sociologia*. Petrópolis, Vozes.
- Calabrese, Omar (1986). *A Linguagem da Arte*. Lisboa: Presença.
- Carmo, H. e Ferreira, M. (1998). *Metodologia da Investigação. Guia para Autoaprendizagem*. Lisboa: U. Aberta.
- Castilho, Marta Andrade e Sanmartin, Stela Maris (2013). *Criatividade no Processo de Coaching*. São Paulo: Trevisan.
- Dicionário Informal (2014). [Em linha]. Disponível em <www.dicionarioinformal.com.br>. [Consultado entre 27 de fevereiro e 2 de março de 2014].
- Feyerabend, Paul (2007). *Contra o Método*. São Paulo: Unesp.
- Gadamer, Hans-Georg. (2008). *Verdade e Método I – Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Petrópolis: Vozes.
- Gil, Antonio Carlos (2009). *Estudo de Caso – Fundamentação Científica – Subsídios para Coleta e Análise de Dados: Como Redigir o Relatório*. São Paulo: Atlas.
- Gombrich, Ernst Hans (2007). *Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gombrich, Ernst Hans (2011). *A História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC.

Goswami, Amit. (2006). *Criatividade Quântica – Como Despertar o Nosso Potencial Criativo*. São Paulo: Cultrix.

Infoescola Navegando e Aprendendo (2013). [Em linha]. Disponível em <www.infoescola.com>. [Consultado em 18 de setembro de 2013].

Japiassú, Hilton e Marcondes, Danilo. (2008). *Dicionário Básico de Filosofia*. 5. ed. Rio de Janeiro, Zahar.

Julerossi (2013). [Em linha]. Disponível em <julerossi.blogspot.com.br/2008/02/PR-historia.html>. [Consultado em 18 de setembro de 2013].

Kelley, Tom (2007). *As 10 Faces da Inovação: Estratégias para Turbinar a Criatividade*. Rio de Janeiro: Elsevier.

Kneller, George F. (1978). *Arte e Ciência da Criatividade*. São Paulo: Ibrasa.

Mariás, Julián. *História da Filosofia* (2004). São Paulo: Martins Fontes.

Martins, Gilberto de Andrade e Theóphilo, Carlos Renato (2009). *Metodologia da Investigação Científica para Ciências Sociais Aplicadas*. São Paulo: Atlas.

Massareto, Domenico e Massareto, Humberto E. (2004). *Potencializando sua Criatividade*. São Paulo: DVS.

Matos, Maria Lúcia Gomes de (2002). Entrevistas em Destaque. [Em linha] Disponível em <books.google.com.br/books?isbn=8587922378>. [Consultado entre 22 e 23 de novembro de 2013].

Mirshawka, V. J. e Mirshawka, V. (2003). *Qualidade da Criatividade*. Vol. 2. São Paulo: DVS.

Nachmanovitch, Stephen (1993). *Ser Criativo – O Poder da Improvisação na Vida e na Arte*. São Paulo: Summus.

Oliveira, Cristiano Lessa (2009). Um Apanhado Teórico-Conceitual sobre a Pesquisa Qualitativa: Tipos, Técnicas e Características. *Travessias*. [Em linha]. Disponível em <revistatravessias@gmail.com>. [Consultado entre 6 e 14 de março de 2014].

Ostrower, Fayga (1984). *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus.

Ostrower, Fayga (2012). *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes.

Pareyson, Luigi (1989). *Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes.

Ponce de Leão, Isabel (2010). Artes ao Serão. *Diacrítica*, 24/3, pp. 297-309.

Popper, Karl (2007). *A Lógica da Pesquisa Científica*. São Paulo, Cultrix.

- Prado, David de (1982). *El Torbellino de Ideas. Hacia una enseñanza más participativa*. Madrid: Cincel.
- Prado, David de (1995). *Técnicas de Relajación Creativa*. Santiago de Compostela: Colección Máster.
- Prado, David de e Paolantonio, Martina Charaf (2000). *Técnicas y Claves para el Entrenamiento, la Competición y la Práctica Deportiva*. Barcelona, Inde.
- Prado, David (2004). *Manual de Activación Creativa*. Santiago de Compostela: Iacat.
- Predebon, José (2006). *Criatividade: Abrindo o Lado Inovador da Mente: Um Caminho para o Exercício Prático dessa Potencialidade, Esquecida ou Reprimida quando Deixamos de ser Criança*. São Paulo: Atlas.
- Salles, Cecília Almeida (1998). *Gesto Inacabado: Processo de Criação Artística*. São Paulo Fapesp; Annablume.
- Salles, Cecília Almeida (2008). *Crítica Genética: Fundamentos dos Estudos Genéticos sobre o Processo de Criação Artística*. São Paulo: Educ.
- Sanmartin, Stela Maris (2012). *Criatividade e Inovação na Empresa: do Potencial à Ação Criadora*. Colaborador David de Prado. São Paulo: Trevisan Universitária.
- Sanmartin, Stela Maris (2004). *Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Campinas: Unicamp.
- Saraiva, A. (1993). *Ser ou Não Ser Arte. Estudos e Ensaio de Metaliteratura*. Lisboa, Gradivo.
- Stake, R. (1995). *The Art of Case Study Research*. London, Sage.
- Stratton, Peter e Hayes, Nicky.(2009). *Dicionário de Psicologia*: São Paulo: Cengage Learning.
- Suapesquisa (2013). [Em linha]. Disponível em <www.suapesquisa.com>. [Consultado em 25 de setembro de 2013].
- Tirapeli, Percival (2008). *Igrejas Barrocas do Brasil. Pesquisa e Texto*. Ed. bilíngue port-ingl. Ministério da Cultura. São Paulo, Metalivros.
- Torre, Saturnino de La (2005). *Dialogando com a Criatividade*. São Paulo: Madras.
- Torre, Saturnino de La (2008). *Criatividade Aplicada: Recursos para uma Formação Criativa – Respostas Educativas*. São Paulo: Madras.

Ventura, Magda Maria (2007). O Estudo de Caso como Modalidade de Pesquisa Médica. [Em linha]. Disponível em <www.polo.unisc.br/.../o_estudo_de_caso_como_modalidade_de_pesquisa.pdf>. [Consultado entre 21 e 25 de abril de 2014].

Wikipédia (2013a). [Em linha]. Disponível em <pt.wikipedia.org/wiki/Homem-de-neandertal>. Consultado em 16 de setembro de 2013.

Wikipédia (2013b). [Em linha]. Disponível em pt.wikipedia.org/wiki/Arte_rupestre. (Consultado em 16 de setembro de 2013).

Wikipédia (2013c). [Em linha]. Disponível em pt.wikipedia.org/wiki/Arte_do_Paleolítico. (Consultado em 16 de setembro de 2013).

Zamboni, Silvio (2006). *A Pesquisa em Arte: Um Paralelo entre Arte e Ciência*. Campinas, SP, Autores Associados.

FILMOGRAFIA

The Pré-Raphaelites (Ep 2), EUA.

Movimento Pau-Brasil, 2010.

Tarsila do Amaral, 2003, minissérie “Um Só Coração”.

Portinari do Brasil, parte 3/3.

Sede de Viver, 2009.

Charles Chaplin, 1936, *Industrialização e Trabalho*, EUA.

ANEXO

Obras de Gláucia Aparecida Martelli Rogado referenciadas no texto



Figura 1 – *Camélias I e II*, 1921, óleo sobre tela, 16cm x 26cm
Autora: Philomena Prisco



Figura 2 – *Freira com Carrinho de Feno*, 1972, óleo sobre tela, 55cm x 66cm

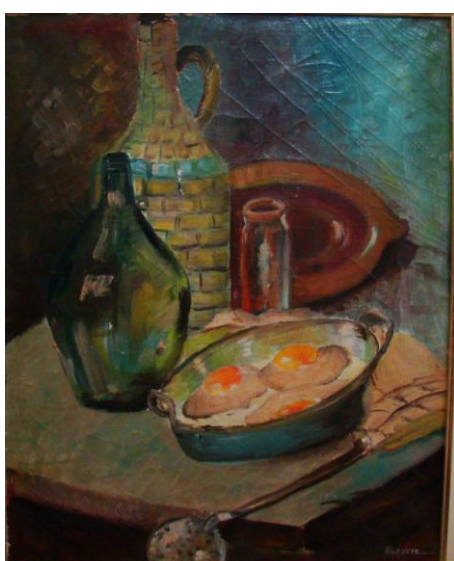


Figura 3 – *Natureza Morta com Ovos*, 1972, óleo sobre tela, 58cm x 67cm



Figura 4 – *Papoulas de Papel Crepom*, 1977, óleo sobre eucatex, 39cm x 54cm



Figura 5 – *Vaso Negro*, 1980, óleo sobre tela, 51cm x 72cm



Figura 6 – *À Mesa*, 1980, óleo sobre tela, 62cm x 73cm



Figura 7 – *Perfil entre Flores e Frutas*, 1987, creiom sobre cartão, 30cm x 44cm



Figura 8 – *Alambique*, 1993, óleo sobre tela, 44cm x 50cm



Figura 9 – *Matriz N. Sra. Mãe dos Homens*, 1994, óleo sobre linho, 30cm x 40cm



Figura 10 – *Helena*, 1994, óleo sobre tela, 40cm x 50cm

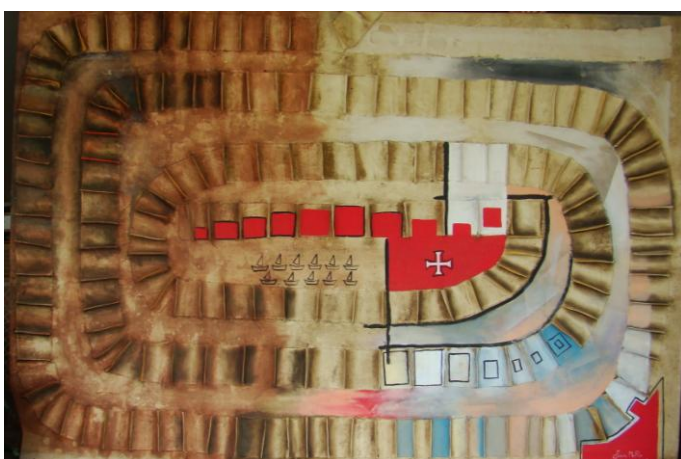


Figura 11 – *Armazém da História – Brasil 500 Anos*, 2000, colagem e acrílica sobre lona, 1m x 34cm, 1m x 97cm



Figura 12 – *Figurantes Lendários*, 2000, acrílica sobre tela, 30cm x 40cm



Figura 13 – *Os Ritmistas de Olinda*, 2001, acrílica sobre tela, 30cm x 40cm



Figura 14 – *Tonalidade Sonora*, 2009, colagem e óleo sobre linho, 30cm x 40cm



Figura 15 – *Bordaduras de Acordes*, 2008, colagem e óleo sobre linho, 30cm x 40cm



Figura 16 – *Em Reunião*, 2008, técnica mista sobre cartão, 30cm x 39,5cm



Figura 17 – *Hora Extra*, 2009, técnica mista sobre cartão, 25cm x 37,5cm