



PROCESSOS CRIATIVOS DE ARTISTAS VISUAIS

Regina Lara Silveira Mello*

Resumo – O presente artigo apresenta resultados obtidos em pesquisa realizada como tese de doutorado, que buscou investigar o processo criativo segundo a percepção de artistas visuais. Analisamos o desenvolvimento do *flow* como um fluir de ideias correntes no processo de criação da obra de arte. Observamos a trama que vai sendo minuciosamente tecida entre as motivações do artista e sua criação, incorporando envolvimento afetivos e percepções ao processo criativo, ampliando-o para além dos momentos de materialização da obra. Foram entrevistados oito artistas visuais brasileiros renomados, de ambos os sexos, faixa etária de 44 a 62 anos, com experiência mínima de vinte anos de carreira consolidada no sistema da arte. Cada artista selecionou uma de suas obras para análise do processo de criação. Foram realizadas entrevistas livres filmadas no ateliê do artista, em exposições de arte, galerias e museus onde estivessem juntos o artista e sua obra. Os resultados demonstraram que o artista visual entra no estado de fluir de ideias correntes, o *flow*, mantendo o envolvimento focado na criação artística, organizando o tempo de maneira compatível com a vida pessoal, intrinsecamente motivado pelo desejo de expressar-se na linguagem da arte. Concluímos que o processo criativo é influenciado por aspectos perceptuais e afetivos que, por sua vez, influenciam na criação em diferentes intensidades. Estudos integrando arte e psicologia oferecem importantes elementos para facilitar o *flow* e estimular a criatividade.

Palavras-chave: criatividade, processo criativo, artes visuais, *flow*, artista.

INTRODUÇÃO

O modelo sistêmico de criatividade

A criatividade é um fenômeno multidimensional que envolve motivações, dimensões internas, cognitivas, como conhecimento e habilidades técnicas, e externas, como acasos e aspectos culturais do processo criativo. A palavra criatividade é associada à capacidade de pensar produtivamente à revelia das regras, de criar coisas novas combinando de maneira

* Doutora em Psicologia e Criatividade pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e bacharel em Design pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Professora no curso de Design da UPM.

inusitada o saber já disponível. Segundo Solange Wechsler (2002, p. 26), "nas definições mais antigas sobre criatividade encontramos o termo latino *creare* = fazer, e o termo grego *krainen* = realizar. Essas duas definições demonstram a constante preocupação com o que se faz e com o que se sente". Esses aspectos em equilíbrio facilitam a realização pessoal e profissional do indivíduo.

O psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi realizou extensa pesquisa entrevistando expoentes das mais diversas áreas do conhecimento, para estudar tanto os aspectos facilitadores quanto as barreiras à criatividade. Segundo o autor, a criatividade transita num sistema composto por três partes principais: o *campo*, que consiste em uma série de regras e procedimentos simbólicos – os campos estão situados no que chamamos de cultura, no conhecimento simbólico compartilhado por um círculo específico ou pela sociedade como um todo; o *âmbito* (ou limite), que inclui todos os indivíduos que atuam como guardiões do portal (tradução livre de *gate keepers*) e dão acesso ao campo; e a *pessoa criativa*, pois a criatividade tem lugar quando uma pessoa, usando os símbolos de um determinado domínio dado, tem uma ideia ou vê uma nova distribuição, e quando essa novidade é selecionada pelo âmbito correspondente para ser incluída no campo oportuno.

Essa ideia de sistema socialmente constituído implica a constante renovação do campo e torna-se essencial ao tentarmos compreender a arte em sua dinâmica pulsante. Nesta reflexão, analisamos o processo criativo do artista visual que, reconhecido pelo âmbito constituído de críticos, colecionadores e professores de arte, diretores de museus, administradores de fundações privadas ou organismos estatais que se ocupam da cultura, insere suas obras no campo específico das artes visuais. O âmbito delimita o campo da arte na medida em que seleciona quais obras de arte merecem ser reconhecidas, expostas e conservadas.

Pesquisadores da criatividade no campo específico da arte reconhecem a criação artística como atividade plural e enfocam o processo criativo em sua dinâmica transformadora, fluida, que acontece no tempo. Por muitos anos a aquarelista Fayga Ostrower manteve um grupo de estudos para discutir a criatividade na arte, o que resultou em livros abordando acasos (OSTROWER, 1998), intuições, influências e o tempo no processo criativo (OSTROWER, 1978). A pesquisadora Cecília Salles (2004) iniciou seus estudos em literatura e posteriormente aprofundou seus domínios a criatividade no campo das artes visuais e nos propôs a observação de rascunhos e antecedentes reveladores das decisões do artista, ampliando as possibilidades de fruição da obra de arte para além do resultado exposto ao público. Em *Redes da criação: construção da obra de arte*, Salles (2006) aponta possibilidades de formação de redes no processo criativo tanto como referências ao repertório constituído bem como parcerias e apoio à materialidade da obra.

O *flow*, fluir de ideias correntes

O fluir de ideias correntes, o *flow*, conceito elaborado por Csikszentmihalyi (1996), é um estado de profunda concentração, quando pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos enfocam o mesmo objetivo geral. O indivíduo é levado ao estado ótimo de experiência interna, ou seja, quando se utiliza a energia psíquica para obter metas realistas e as habilidades se encaixam com as oportunidades para atuar, encontrando um equilíbrio entre dificuldades e destrezas. É uma experiência considerada autotélica, ou seja, que tem uma finalidade em si mesma, produzindo gratificação enquanto acontece (em grego: *auto* = em si mesmo e *telos* = finalidade).

No campo da arte, entendemos o fluir de ideias artísticas como a trama que vai sendo minuciosamente tecida entre as motivações do artista e sua criação, incorporando envolvimento afetivos e percepções ao processo criativo, ampliando-o para além dos momentos de materialização da obra de arte. Segundo Csikszentmihalyi (1998a, p. 92):

Em algumas atividades criativas, em que as metas não estão claramente definidas de antemão, uma pessoa deve desenvolver um forte significado pessoal com aquilo que deseja fazer. O artista pode não ter uma imagem visual de como será sua pintura, mas, quando o quadro já progrediu até certo ponto, deve saber se é o que queria ou não. Um pintor que desfruta de uma pintura deve ter interiorizado critérios para saber o que é bom ou mau, para que depois de cada pincelada possa dizer: sim, isso funciona; não, isso não funciona. Sem tal guia interno é impossível experimentar o *flow*.

Essa relação com critérios previamente estabelecidos pelo artista forma o guia interno que lhe permite direcionar o processo criativo, organizando e conduzindo o fluir. O artista se acha envolvido na atividade que mais lhe parece importante, uma experiência por si mesma tão prazerosa que pode levá-lo até mesmo a fazer coisas que exijam muito esforço ou que tenham grande custo, pela motivação intrínseca de fazê-las. Motivado pelo desejo de expressar-se na linguagem da arte, é capaz de envolver-se no processo criativo a despeito do que possa ocorrer em sua vida cotidiana, deixando fluir o tempo conforme as necessidades se apresentam, pensando apenas em solucionar a questão estética à frente da qual se colocou. No entanto, analisando o ciclo mais amplo do processo criativo de uma obra de arte, observa-se que o artista se alia ao tempo com absoluta clareza mental, consciente do que é preciso fazer e de como isso pode ser feito.

METODOLOGIA

Foram entrevistados oito artistas visuais brasileiros renomados em seus ateliês ou espaços por eles sugeridos. Artistas estabelecidos com o mínimo de vinte anos de carreira, inseridos

no campo da arte pelos especialistas do âmbito, com sólida experiência na exposição de seus trabalhos em museus e galerias, críticas publicadas em diversas mídias, obras realizadas para atender à solicitação de encomendas ou para outros fins específicos, atividades que caracterizam uma vivência dentro do sistema da arte. Escolhemos junto a cada artista uma obra específica para analisar o processo de criação e apresentamos algumas reflexões decorrentes dessa experiência.

O TEMPO E O *FLOW* NA CRIAÇÃO DA OBRA DE ARTE

Os artistas entrevistados referem-se ao processo criativo como um fluxo contínuo organizador do cotidiano, em que o tempo parece dominado como técnica de trabalho, um estado que facilita a combinação de ação e consciência, e persiste ultrapassando barreiras. Os depoimentos confirmam a ideia proposta por Csikszentmihalyi (1998a) ao elaborar o conceito do *flow*, que a motivação intrínseca do artista o leva a um estado de transe criativo quando pensamentos, intenções, sentimentos e todos os sentidos enfocam a mesma meta geral.

Fluxos e camadas no processo criativo

Em entrevista à autora, a artista Daniela Kutschat analisou seu processo criativo pensando na obra *Instalação Cubo-OP_ERA* ilustra seu pensamento citando a imagem de um fluxo:

Eu trabalho na verdade em camadas. Eu trabalho bem como se estivesse num fluxo: para eu me organizar eu preciso de trabalhos de curto tempo, de médio prazo e de longo prazo. Simultaneamente. Se eu tenho um trabalho de longo prazo, eu não fico muito confortável com isso. Eu sou muito metódica, mas eu não consigo, eu começo a entrar em crises existenciais... (MELLO, 2008, p. 72).

A artista desenvolve vários trabalhos ao mesmo tempo, em períodos mais curtos quando pode observar o resultado e alimentar sua motivação interna, promovendo a persistência necessária à conclusão de processos mais longos. Nesse caso, o *flow* se retroalimenta da própria arte e o processo criativo torna-se uma atividade autotélica, um fazer que apresente resultados mais rápidos gerando novas expectativas a serem satisfeitas, motivando a artista (CSIKSZENTMIHALYI, 1996).

Entre os artistas entrevistados, é frequente a menção de "camadas" para descrever o processo de criação, tanto como um esquema mental de organização visualizando ideias que se sobrepõem, bem como camadas de tinta que vão pouco a pouco corporificando a obra, como se estabelecessem etapas ao processo criativo. As imagens apresentadas na fala dos artistas sugerem a ideia de um projeto inicial levemente esboçado, que vai sendo coberto pouco a

pouco, construindo um jogo de revelar e esconder significados, até que a obra ganhe vida própria e fique pronta para expor-se ao mundo. A linearidade é mantida pelo fluir de ideias, porém o artista pode atuar na obra toda, tocar na ampla camada que envolve seu processo criativo. O pintor Paul Klee (1990) compara um quadro a um homem, com esqueleto, musculatura e pele, ao que chama de anatomia pictórica: primeiro constrói-se um arcabouço, que pode ser livremente coberto ou revelado conforme o efeito desejado.

A Exposição "Elogio ao silêncio"¹ foi escolhida para pensar o processo criativo do artista Sergio Fingeremann, entrevistado em seu ateliê. São pinturas a óleo expostas no Museu Nacional de Belas Artes e na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Observamos um fazer no tempo, na medida em que o artista trabalha por deposição de camadas de tinta a óleo sobre tela, uma sobre a outra, a pintura vai sendo construída até atingir uma espessura ideal:

Eu procurei durante muito tempo construir minha materialidade e a relação da imagem com estes procedimentos que revelam, que fazem ver a representação. O acúmulo sucessivo de sessões de pintura que produzem a imagem. Eu apostei muitos anos nisto, como as camadas, como se eu, num dado momento, começasse a me sentir novamente seguro de ter uma matéria pictórica, um território onde eu poderia acrescentar o meu sonho... (MELLO, 2008, p. 73).

O artista necessita de um tempo livre de trabalho sobre a tela, colocando camadas sucessivas de tinta até sentir-se seguro, sentir que criou um tecido de apoio, um território para sua expressão. O amadurecimento de uma obra em construção exige tempo para reflexão. Um descanso necessário, voluntariamente estabelecido, refaz o olhar que, ao retornar aos mesmos trabalhos, vê subitamente a aparição de novas possibilidades criativas.

Manter-se envolvido no *flow*

Assim como Fingeremann, a artista entrevistada Luise Weiss trabalha em seu próprio ateliê, em diversas criações ao mesmo tempo. A vivência de aproximação e distanciamento da obra, que emergiu como uma necessidade do processo criativo, ganha contornos ainda mais definidos:

O meu tempo é bem curto no ateliê, ele exige concentração. Por exemplo, eu sou bastante concentrada no trabalho, eu não gosto de dispersar muito. Se eu tenho uma hora de ateliê, me concentro nessa hora. Eu deixo algumas coisas encaminhadas, eu entro no ateliê e já começo a trabalhar. Eu deixo algumas matrizes prontas, se eu tenho tempo, vou lá e imprimo.

1 - Visite o site <<http://www.sergiofingermann.com.br>>.

Eu trabalho com a tinta acrílica na pintura, que é uma tinta de secagem rápida, mas eu também trabalho camada sobre camada, às vezes dá tempo de fazer uma camada; eu sei que a obra ainda não está pronta, mas eu levo esta imagem comigo... E nos próximos dias eu fico com esta imagem na cabeça tentando elaborar... (MELLO, 2008, p. 75).

Weiss descreve uma situação de aproveitamento total do tempo de ateliê: tanto na sua permanência trabalhando ali dentro, como na sua ausência, quando sai e se distancia da obra original; mas valoriza essa situação como uma pausa necessária ao processo criativo: "O afastamento consciente do problema pode proporcionar a renovação de idéias, e até mesmo sua solução" (WECHSLER, 2002, p. 68). Weiss trabalha bem concentrada no ateliê, mas carrega consigo uma imagem de seu trabalho para elaborar, viver o momento de incubação da ideia (KNELLER, 1978). A imagem guardada na memória se transforma lentamente. No próximo encontro da artista com a obra em processo, a imagem real será confrontada com a lembrança, facilitando a observação de erros ou acertos, permitindo avanços na conclusão da obra. Percepção e memória atuam para manter o envolvimento no estado de *flow*, concentrado na materialidade da obra enquanto a artista trabalha no ateliê ou em sua mente quando está no ambiente externo, mas nunca perdendo o fio da meada, a motivação intrínseca que conduz o processo criativo (CSIKSZENTMIHALYI, 1998a).

De maneira distinta, com o passar do tempo o processo criativo da artista entrevistada Fanny Feigenson foi constituindo um caminho que, na prática, dispensa o espaço físico do ateliê, transformado numa agenda de compromissos assumidos e endereços de colaboradores diversos.

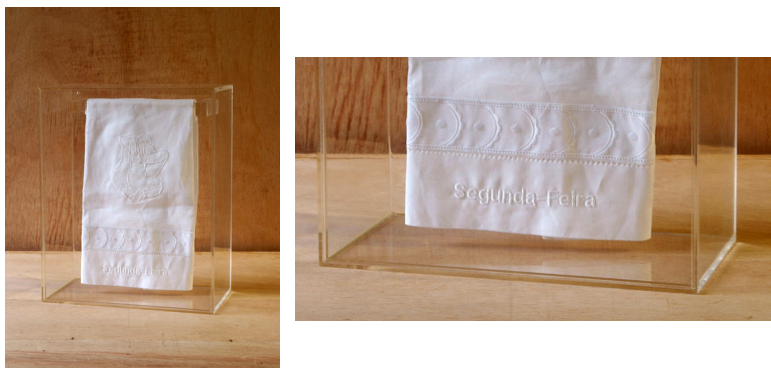


Figura 1 *As sete toalhinhas – segunda-feira*, de Fanny Feigenson.

Fonte: Mello (2008, p. 66).

Feigenson atua num processo de transformação de objetos industrializados e a obra escolhida para esta pesquisa foi *As sete toalhinhas*, parte da *Exposição SexShop*:

Neste trabalho eu fui à bordadeira, eu fui à loja e escolhi a toalha, eu expliquei... Aí nós escolhemos este acabamento, deixando um espaço para escrever o dia da semana. De repente ela não tem a toalha ideal naquele momento, encomenda em Curitiba e eu espero chegar... quer dizer, forma-se uma cadeia. Uma rede de interesses e de desenvolvimento... (MELLO, 2008, p. 76).

A artista já utilizou um enorme barracão como ateliê, do qual se desfez conforme seu processo criativo se transformou. Para Luise Weiss, o ateliê é fundamental para manter a organização do *flow*, um porto seguro garantindo sua concentração no processo de criação, favorecendo o fluir. Weiss pensa o ateliê como uma estação de trabalho, uma passagem produtiva que intercala com o seu cotidiano. Porém, para Feigenson, o ateliê é na rua: com o projeto organizado em sua mente e apoiado em cadernos de anotações, vai construindo um caminho enquanto materializa sua obra. Forma-se uma rede de interesses, uma das possíveis redes de criação definidas por Salles (2006). A obra vai surgindo como um projeto criativo resultante do processo individual, que não carrega mais na sua realização as marcas da privacidade, que encontra parceiros novos a cada momento, que oferecem sugestões aceitas ou não pela artista.

A obra de Feigenson que analisamos nesta pesquisa, *As sete toalhinhas* (pequenas toalhas de linho para lavabo bordadas em branco sobre branco com desenhos de Carlos Zéfiro), foi criada a partir de objetos utilitários industrializados, ecoando um tempo de mudanças nos movimentos da arte, que certamente influíram nesta sua *saída* do ateliê. "Está em pauta a exigência de uma expressão artística que não se limite a registrar os dados visuais, mas que os elabore conceitualmente", conforme aponta Rizolli (2006, p. 92). Weiss começa a materializar sua obra ao entrar no ateliê, e a continua elaborando no seu dia a dia. Mas Feigenson trabalha na rua, num processo mental que se corporifica quando acha o suporte adequado, o objeto que vai portar o significado de sua obra; nesse momento, uma loja ou uma oficina de bordados se transformam no ateliê da artista. Mesmo transformando seu ateliê numa rede de contatos, criando *na rua ou no mundo*, a artista mantém seu objetivo focado no processo criativo, o envolvimento no estado de *flow*.

Tempo preciso e calculado como técnica de trabalho

O tempo é um aliado do artista usado com clareza e consciência, inclusive como técnica de trabalho. Norberto Stori, entrevistado em seu ateliê, onde foram escolhidas duas aquarelas para análise do processo criativo: *Amanhecer e pôr do sol* (50 x 70 cm), paisagens que têm em comum "a hora do Ângelus, o encontro do dia com a noite, da matéria com a espiritualidade, da terra com o céu [...]", nas palavras do artista (MELLO, 2008, p. 81).



Figura 2 *Amanhecer e pôr do sol*, de Norberto Stori.

Fonte: Mello (2008, p. 60).

Stori pinta aquarelas com a tradicional técnica da aguada, que exige o emprego de grande quantidade de pigmento e água sobre o papel e certa rapidez na pintura, uma leveza necessária para que não fiquem manchas marcadas com contornos muito definidos. Mais tinta e mais água, gestos impulsivos, intensos, as cores se misturam em tons inesperados e surpreendentes. Um desafio que envolve o artista num transe criativo, levando-o a fazer movimentos rápidos e contínuos, combinando ação e consciência na criação da obra (CSI-KSZENTMIHALYI, 1998a). Em seu depoimento, conta-nos que sente o tempo extremamente passageiro e fugidio, um instante muito rápido na paisagem que logo se transforma, como a tinta aguada em seu papel:

Pôr-do-sol, céu, mar, você não sabe a definição (aponta para as aquarelas escolhidas para o nosso papo): começa com uma nuvem aqui, outra ali, de repente aquela nuvem já não está mais com o mesmo formato... De repente uma cor aqui, aparece outra ali, e de repente aquela cor já não é mais... Um rosa já foi mais para um lilás, o mais próximo de outro

avermelhado, as nuvens que não tinham cor atrás aparecem tão coloridas quanto às da frente, é um momento muito rápido, não é? O pôr-do-sol é muito rápido! Isso eu fui percebendo, fui vendo e pensando que a pintura deveria ser o mais rápida possível... (MELLO, 2008, p. 81).

O tempo de materialização da obra é semelhante ao tempo de duração da paisagem, a rapidez do pôr do sol é a mesma na produção da aquarela: o tempo real e o tempo poético se igualam, como se o artista repetisse a ação da natureza. Mas não se trata aqui de uma imitação da paisagem, não é uma representação da paisagem real: é paisagem elaborada e incorporada a sua obra (OSTROWER, 1998). Ao longo do processo, as visões das paisagens guardadas na memória do artista formaram um repertório de imagens que mistura realidade e imaginário. Stori transformou-se nela, impôs um tempo pessoal à natureza, o tempo de sua criação artística (CSIKSZENTMIHALYI, 1998a).



Figura 3 *A grande aquarela*, de Eliana Zaroni.

Fonte: Mello (2008, p. 62).

A artista, entrevistada em seu ateliê, Eliana Zaroni trabalha com grandes aquarelas e, assim como Stori, desenvolveu uma técnica singular para realizar seu trabalho:

Você tem que ter um domínio do tempo e da aquosidade do papel, da capacidade do seu corpo, da lei da leveza da pincelada, do tamanho que você vai querer que esta linha fique e todas as propriedades e qualidades, que conforme você usa o pincel, aparecem. Então você vai aprendendo esse tempo, você tem que dominar o pincel, o seu pensamento em relação àquilo. Quando descobri isso, eu fiquei encantada, foi muito bacana (MELLO, 2008, p. 81).

Na obra de Zaroni, *A grande aquarela* (2,70 m x 4,70 m), vê-se uma profusão de traços em todas as direções, mais espessos e densos ou mais delgados, imprimindo um ritmo próprio, revelando o impulso, o gesto humano repetido ritualmente que transparece. Para essa artista, o tempo não é marcado pela paisagem natural, mas pelo ritmo interno apoiado na lembrança de tocar um instrumento, provocando uma sensação de êxtase, alimentando o fluir e impulsionando a continuidade da obra:

Eu fui experimentando passo a passo, para ver como este traço ia e se comportando. Linhas horizontais, linhas verticais, têm muito a ver com a linha do violino, quando você pega o arco e aí você toca as cordas de uma maneira ritmada, o arco corre na corda para produzir um som. Neste caso o pincel virou um arco, que vai tocando a superfície da matéria, com a intensidade do pigmento. Este aqui (mostrando outro trabalho no ateliê) seria mais um *staccato*, eu pincelei com o pincel, e depois eu fui batendo na superfície com o pincel mesmo, com mais pigmento, e aí ela foi se misturando. São diversas interpretações destas linhas... (MELLO, 2008, p. 82).

Zaroni trabalha ouvindo sua música interna, descrevendo o correr do pincel sobre o papel sendo identificado com o arco do violino que corre sobre as cordas produzindo o som. O ritmo parece realmente coordenar seus gestos, apressando ou *rallentando* suas pinceladas. No entanto, o mesmo não acontece com a melodia, pois entendemos que Zaroni trabalha mais *vendo* do que *ouvindo* sua música interna. Ressaltamos que ela descreve a imagem pelo gesto de pegar o arco do violino que se transforma em pincel, é música lembrada pelo ato de tocar, de pegar o instrumento, pela visualidade e não pela sonoridade desse gesto. A artista não cita uma nota musical ou melodia que esteja ouvindo internamente, mas uma lembrança visual, de se ver como violinista tocando. Certamente essa visão da memória não é despida de sonoridade, pois a percepção se deu enquanto a artista via e ouvia o violino. O artista criativo aproveita lembranças para recriar sua percepção e sentimento buscando maneiras de corporificar a obra de arte (ARNHEIM, 2004).

Para Daniela Kutschat, o tempo também é ritmo, porém pesquisado e estabelecido com extrema precisão: obedece à lei da pregnância visual, o tempo suficiente para colocar uma imagem em movimento. Na obra *Instalação Cubo – OP_ERA*, de Kutschat, o público é convidado a entrar num grande e escuro cubo (2,70 m de lado) onde apenas as arestas são feitas de luzes contínuas (lâmpadas fluorescentes), marcando o formato das paredes laterais e do teto². As arestas acendem e apagam, provocando a sensação de deslocamento no observador:

2 - Essa obra pode ser conhecida no site <<http://www.op-era.com>>.

Para esta pessoa experimentar a deformação, a gente trabalha com a persistência visual. Retomo o conceito mesmo de animação, tem uma imagem aqui, outra imagem aqui e o olho faz a passagem intermediária; apesar da imagem real não estar aí, mas a persistência visual do seu aparato visual-receptivo-perceptivo, junto com a luz, vai gerar esta transformação espacial (MELLO, 2008, p. 86).

Nesse caso, o tempo é pensado com muita exatidão, a precisão necessária para criar a sensação de insegurança no público, que sente a perda de seus referenciais espaciais. O cubo é um símbolo do paradigma científico, uma fonte segura de referência aos três eixos espaciais; mas, nesse caso, altura, largura e profundidade se deformam constantemente. A obra cria uma metáfora que questiona e subverte essa representação da ciência, como se, propondo a alteração de nossa percepção, revelasse que não há certezas, nos lembrasse de que ainda há muito a ser estudado.

Tempo e memória

A obra do artista Arnaldo Battaglini escolhida para esta pesquisa foi uma escultura encomendada para o Memorial Rezende Barbosa, em Assis, São Paulo. O processo de constituição do memorial envolveu profissionais de três áreas distintas, com linguagens e procedimentos próprios, mas situadas em campos epistemológicos próximos: a arte, o *design* e a arquitetura. Foi preciso um bom planejamento para integrar a rede de fazeres, pois o resultado é a soma de processos criativos individuais (SALLES, 2006).

A família Rezende Barbosa, pioneira na produção de cana-de-açúcar, que muito contribuiu para o desenvolvimento da indústria agrícola no estado de São Paulo, contratou o arquiteto Paulo Barbosa (que não é parente da família) para “– pensar nossa memória...”. Motivados pela morte recente do patriarca, desejavam valorizar o processo sucessório na Usina Nova América, iniciado pouco antes desse falecimento, quando filhos e netos assumiram a empresa familiar. O arquiteto planejou o memorial, que ficaria no perímetro urbano de Assis, permitindo à população de Assis livre acesso às atividades culturais e aos documentos relacionados a essa história, proporcionando a vivência dinâmica dessa memória. Ao mesmo tempo, projetou a criação de uma Praça na Usina (área rural a 30 km do centro), *locus* dos principais acontecimentos da história familiar, onde a escultura de Battaglini foi instalada (BERGSON, 1990).

Na constituição do conceito norteador desse memorial, o arquiteto reuniu-se semanalmente ao comitê familiar, olhando fotos, cartas e conversando sobre a história da família. Conhecendo esse material, encomendou o desenho da identidade visual do memorial a um estúdio especializado. De posse dessa marca pronta, reuniu-se com Battaglini para encomendar a escultura, examinando o material visual levantado. Tomar conhecimento de histórias

familiares relatadas, ver imagens sugestivas de campos de cana-de-açúcar e até mesmo das palavras-chave utilizadas na criação da marca ajudaram o artista a entrar no estado do *flow*, a se envolver no processo criativo (CSIKSZENTMIHALYI, 1996).

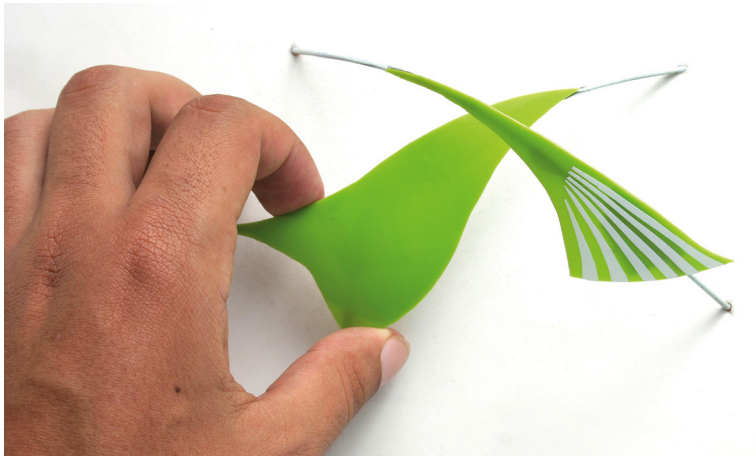


Figura 4 Escultura metálica e maquete para o Memorial Rezende Barbosa, de Arnaldo Battaglini.

Fonte: Mello (2008, p. 64).

O arquiteto solicitou ao escultor uma releitura da marca, não apenas uma versão tridimensional, mas uma nova visão, uma escultura criada a partir da marca (ARNHEIM, 1980). A família surpreendeu-se com o resultado, pois imaginava um busto, uma estátua naturalista do patriarca em homenagem à sua memória. Mas aceitou a escultura ao reconhecer nela os signos que lembram as plantações de cana-de-açúcar, os ciclos da natureza, a ideia de voo de duas peças, como se uma seguisse a outra remetendo ao conceito de liderança, além das mais diversas interpretações que a obra suscitou.

O caráter abstratizante da escultura de Arnaldo Battaglini refletiu inspirações que imprimiram reflexos em sua produção, não só gravuras e esculturas, mas também no *design* de

suas joias. As duas peças que compõem a escultura parecem presas ao chão por três pontos de apoio apenas, como se fossem velas estufadas ao vento que sopra da terra. Um movimento muito leve registrado por Battaglini revela, porém, um provocativo contraste de materiais: em vez de velas de tecido tremulando ao vento, são pedaços enormes de metal, rígidos e pesados. A grande escultura ficou encaixada na praça de formato quadrado, como as joias ficam acomodadas nas caixinhas de veludo apropriadas para serem vistas, uma joia gigante ocupando o quadrante lateral da praça. O posicionamento da escultura foi definido a partir do estudo da memória de passagens das pessoas que frequentavam o local, gerando uma expectativa de circulação em seu entorno (SALLES, 2004).

A memória também é uma referência na obra da artista Luise Weiss, que comenta a passagem do tempo como inspiração. É como se repetisse em suas gravuras o mesmo fenômeno provocado pela reação química das velhas fotografias quando a imagem desbota e sai lentamente do papel fotográfico. Um resíduo que vai sumindo e revela a dinâmica de construção de sua obra:

Foi só ver as fotografias, os materiais que eu me baseei; as fotografias também, à medida que envelhecem, a tendência é a imagem desaparecer no branco, começa a ficar mais branca e menos nítida. Então, registrando o passar do tempo, através de etapas, algumas tem quatro ou cinco estágios, outras seis ou sete, é como se fosse uma animação, uma sequência, uma narrativa que começa com preto e termina no branco, a figura surge e some novamente (MELLO, 2008, p. 87).

Tempo explicitado na obra escolhida para esta pesquisa, cinco xilogravuras dispostas uma ao lado da outra como se formassem uma sequência. Na primeira, bem escura, vemos um esboço daquilo que pode vir a ser um navio; essa imagem começa a se tornar nítida, conforme a gravura vai sendo feita, pois vai sutilmente clareando, aumentando a quantidade de branco a cada impressão. Na quarta xilogravura, bem clara, o navio aparece nitidamente. Na quinta e última, o navio desaparece imerso em tanto branco, perde sua forma e vemos apenas uma abstração do que foi essa imagem, formando uma textura homogênea.



Figura 5 *Cinco xilogravuras do navio, de Luise Weiss.*

Fonte: Mello (2008, p. 55).

Na obra de Weiss também existe a ideia de sequência, de animação, como na obra de Kutschat, não mais provocada pelo ritmo da pregnância visual, porém pela narrativa, explicitada em etapas. Podemos imaginar novas imagens entre uma impressão e outra, outros quadros intermediários na mesma narrativa, proporcionando um movimento dinâmico do lembrar e do esquecer a imagem do navio. Esse movimento pendular de surgir e desaparecer também nos remete ao próprio tema da obra, o navio que vai e vem, como as lembranças difusas que ficam mais ou menos nítidas na memória (BERGSON, 1990).

O tempo também deixou suas marcas na memória de Sergio Fingermann e aparece nítido em suas pinturas, que registram a oxidação do ferro transformado em ferrugem. Essa ferrugem forma manchas que ficam marcadas na tela, escancarando o tempo implacável e sem retorno: "Vejo estas pinturas, elas têm muito de memória, convocam, como construção de sensação..." (MELLO, 2008, p. 88). Há um tempo residual nessa transformação, que fica marcado, insistindo em permanecer na tela. Diferentemente das gravuras de Weiss, nesse caso o resíduo mancha definitivamente, como uma tatuagem indelével sobre a pele do trabalho.



Figura 6 Obra da Exposição "Elogio ao silêncio", de Sergio Fingermann.

Fonte: Mello (2008, p. 52).

Fingermann cita uma visita que fez, há mais de vinte anos, ao Museu dos Azulejos de Lisboa, que o marcou profundamente, confirmando essa trama que vem surgindo em suas telas, quase de maneira inconsciente, como ele mesmo descreve:

[...] esta marca do tempo que cada modulo tinha, assim impregnado... O tempo nesta imagem é a relação da imagem com a temporalidade aprisionada. Então este jogo daquilo que eu vejo mas não vejo, quer dizer, aquele tempo retido ali me fascinou, é um pouco o que aparece aqui (aponta as telas da exposição que escolhemos para este estudo) (MELLO, 2008, p. 89).

Descrever sensações marcantes, como emoções geradas diante de certas imagens, é assunto comum à fala de todos os artistas entrevistados. Imagens como inspiração são deflagradas do fluir de ideias correntes, o *flow*, lembranças abrigadas como memória, impregnadas, que compõem o repertório do artista. Podem surgir a partir da observação da natureza, como ao artista Norberto Stori quando olha para o céu; ou de antigas fotos de família conforme comenta Luise Weiss; ou ainda em viagens, visitas a museus, coisas da rua ou do cotidiano (SALLES, 2006).

O *flow* também pode ser deflagrado pela lembrança de uma flor, uma rosa, que inspira o artista Paulo Von Poser (*Dois seqüências de desenhos de rosas se abrindo*) há mais de vinte anos, um apaixonado pela rosa, uma sedução que ele reconhece como tema de uma vida inteira.



Figura 7 *Seqüência de rosas se abrindo*, de Paulo Von Poser.

Fonte: Mello (2008, p. 58).

Na obra que escolhemos para analisar o processo criativo desse artista, o tempo surge dinâmico, revelado pela transformação de um botão de rosa em flor. O tempo biológico cientificamente determinado pelo nascer, crescer, desabrochar e morrer de uma flor, mas que poderia se dilatar ou comprimir na visão do artista. O artista registrou cada instante preciso, no delicado posicionamento das pétalas, como *frames* de um filme, como o quadro a quadro do cinema:

Para mim o que a rosa diz, o texto dela é muito claro: não tem estática, não tem parada, é uma constante transformação, o que a gente vive é sempre movimento. Mas além de falar desta transformação, que é o que está nesta seqüência, está vendo esta seqüência de rosas? A dinâmica que está na abertura das pétalas é o que está neste desenho. Esta seqüência me salvou. Foram quinze dias que eu trabalhei em 95, terminei em 28 de julho de 95. Nesta época do ano é inverno, é a única época em que você consegue fazer isto, porque no inverno aqui é muito frio e a rosa abre muito devagar (MELLO, 2008, p. 90).

O artista atribui ao inverno o fato de as rosas demorarem a se abrir, permitindo a observação de etapas intermediárias nesse tempo biológico, que revelaram todo o seu movimento

de desabrochar em detalhes precisos. Expressa a ideia da constante transformação, do tempo que sempre passa, da rosa que se abre até se despetalar e morrer. A rosa também pode ser uma metáfora da criação na medida em que essa transformação é definitiva, como as decisões do artista durante o processo criativo, que definem a obra criada.

CONCLUSÃO

Ao comentar suas relações com o tempo, os artistas entrevistados revelam como vão estabelecendo os critérios que norteiam o processo criativo, configurando o seu guia interno, conforme observou Czikzentmihalyi. O *flow* é um estado de profunda concentração, direcionado pelo guia interno do artista, que se desenvolve apoiado num conjunto de experiências variadas como a formação do repertório de imagens, a descoberta de novas técnicas ou ainda na adaptação às possibilidades de materialização da obra à vida cotidiana.

O processo de criação de uma obra de arte envolve o artista nesse estado de concentração especial que não é um transe, que domina a consciência e o distancia da realidade, mas é um fluir de ideias correntes sem tempo específico, previamente determinado. Ao comentarem seus processos de criação, os artistas entrevistados sugerem a imagem de camadas que vão sendo pouco a pouco sobrepostas, quando muitas ideias se desenvolvem ao mesmo tempo e alguns pontos comuns se amarram, construindo a obra de arte. O *flow* leva à organização desse processo, à ordenação conscientemente de novas informações, bem como às lembranças e percepções do artista.

Motivado pelo desejo de expressar-se na linguagem da arte, o artista busca as mais diversas soluções criativas sem perder o fio da meada, focadas no processo de criação, apreciando resultados parciais e absorvendo acasos que sugerem novas pesquisas. A sedução da arte transparece na fala dos artistas, revelando-se como um encantamento que não esmorece com facilidade, ao contrário, se fortalece ao longo do processo, ultrapassando barreiras e alimentando o *flow* criativo.

Creative process of visual artists

Abstract – This article presents results from research conducted as doctoral thesis that aimed to investigate the creative process through the perception of visual artists. We analyze the development of the *flow* as a flow of current ideas in the process of creating the artwork. We observed that the plot is being carefully woven between the motivations of the artist and his creation, incorporating affective involvement and perceptions to the creative process, extending it beyond the times of realization of the work. We interviewed eight Brazilian renowned visual artists, male and female, age group 44-62 years, with minimum experience of 20-year career in the system of art. Each artist selected one of his works to analyze the process of creation. Interviews were conducted free shot in the artist's studio, art exhibitions, galleries and museums where they were together the artist and his

work. The results showed that the visual artist enters into the flow of current ideas, the *flow*, keeping focused involvement in artistic creation, organizing time in a manner consistent with the personal life, intrinsically motivated by the desire to express them in the language of art. It is concluded that the creative process is influenced by perceptual and emotional aspects which in turn influence the creation of different intensities. Studies integrating art and psychology offer important elements to facilitate the *flow* and stimulate creativity.

Keywords: creativity, creative process, visual arts, flow, artist.

REFERÊNCIAS

- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, Edusp, 1980.
- ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERGSON, H. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. *Fluir (Flow): uma psicologia de la felicidad*. 6. ed. Barcelona: Kairos, 1996.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. *Creatividad: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós, 1998a.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. Society, culture, and person: a systems view of creativity. In: STERNBERG, R. J. (Org.). *The nature of creativity: contemporary psychological perspectives*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998b. p. 325-339.
- KLEE, P. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KNELLER, G. F. *Arte e ciência da criatividade*. 6. ed. São Paulo: Ibrasa, 1978.
- KUTSCHAT, D.; CANTONI, R. R. *OP_ERA: uma jornada através de dimensões paralelas e experimentos multissensoriais*. São Paulo: Itaú Cultural, TeleImage, 2003. DVD.
- MELLO, R. L. S. *O processo criativo em arte: percepção de artistas visuais*. 2008. Tese (Doutorado em Psicologia)–Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2008.
- OSTROWER, F. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- OSTROWER, F. *Acasos e a criação artística*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1998.
- RIZOLLI, M. *Artista, cultura, linguagem*. Campinas: Akademica, 2006.
- SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- WECHSLER, S. M. *Criatividade: descobrindo e encorajando*. Campinas: Livro Pleno, 2002.