



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Luciana Machado Schmidt

**OS SIGNOS SATÍRICOS DO FEMININO NO ESPAÇO DO “NÃO-CABER”:
OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE SÍLVIA TESKE**

FLORIANÓPOLIS
2008

Luciana Machado Schmidt

**OS SIGNOS SATÍRICOS DO FEMININO NO ESPAÇO DO “NÃO-CABER”:
OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE SÍLVIA TESKE**

**Tese apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Doutor em Psicologia,
Programa de Pós-Graduação em Psicologia,
Doutorado, Centro de Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Federal de Santa Catarina.**

Orientador: Profa. Dra. Andréa Vieira Zanella

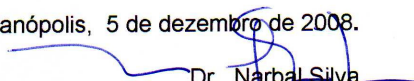
**FLORIANÓPOLIS
2008**

Luciana Machado Schmidt


Os signos satíricos do feminino no espaço do "não-caber": os processos de criação de
Sílvia Teske

Tese aprovada como requisito parcial à
obtenção do grau de Doutora em Psicologia,
Programa de Pós-Graduação em Psicologia,
Doutorado, Centro de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Santa
Catarina.

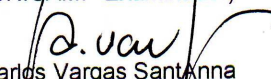
Florianópolis, 5 de dezembro de 2008.



Dr. Narbal Silva
(Coordenador PPGP/CFH/UFSC)


Dra. Andrea Vieira Zanella
(PPGP/UFSC-Orientadora)


Dra. Tania Mara Galli Fonseca
(UFRGS-Examinadora)


Dr. Angel Pino-Sirgado
(UNIVALI/UNICAMP-Examinador)


Dr. Antonio Carlos Vargas Sant'Anna
(UDESC-Examinador)


Dra. Kátia Maheirie
(PPGP/UFSC-Examinadora)

Dr. Adriano Henrique Nuernberg
(PSI/UFSC-Suplente)

Dra. Dulce Helena Penna Soares
(PPGP/UFSC-Suplente)

“Toda definição acabada é uma espécie de morte, porque, sendo fechada, mata justo a inquietação e a curiosidade que nos impulsionam para as coisas que, vivas, palpitam e pulsam”.

LÚCIA SANTAELLA

Dedico este trabalho, com amor, a três pessoas muito
especiais, *in memoriam*:

*Osmar Teske, Wenceslau Botelho de Abreu e meu pai,
Ronaldo Américo Schmidt.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Sílvia Regina Mayer Teske, pela disponibilidade em participar dessa pesquisa, por todo o apoio recebido durante o processo, pela acolhida em sua casa, pela partilha inesquecível de muitos momentos de risos e, sobretudo, pela oportunidade privilegiada de encontro afetivo e troca de conhecimentos.

Quero fazer um agradecimento especial à minha orientadora, professora Dra. Andréa Vieira Zanella, sobretudo pela sua confiança e apoio. Sou grata aos momentos de aprendizado e parceria compartilhados ao longo dessa caminhada e pela orientação recebida desde o princípio do curso. Esse trabalho não teria sido o mesmo sem a sua colaboração.

Aos professores membros da banca de Qualificação, professor Dr. Angel Sirgado Pino, professor Dr. Antônio Vargas de Sant'Anna e professora Dra. Kátia Maheirie, por terem proporcionado uma nova direção à pesquisa, mais clara e consistente com a fundamentação teórica utilizada.

A todos os professores membros da banca de avaliação final, pela aceitação do convite e pela sua dedicada contribuição à finalização do presente trabalho; ao professor Dr. Adriano Nuernberg, membro suplente, por sua valiosa contribuição por escrito.

A Janete Maria Martins Bromer, Chefe de Expediente da Pós-Graduação em Psicologia, sempre presente quando necessário, incansável e atenciosa.

A todos os professores das disciplinas que cursei nesse Doutorado, em especial às professoras Dras. Tânia Regina Oliveira Ramos, do curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira e Miriam Pillar Grossi, do curso de Pós-Graduação em Antropologia Social. Suas mediações foram preciosas e inesquecíveis.

Às professoras Dras. Dulce Helena Penna Soares e Kátia Maheirie pelo incentivo e parceria no primeiro e segundo Estágios de Docência.

A meus alunos, por tudo o que significa ensinar e aprender juntos. Por me possibilitarem boas lembranças e ótimos momentos de convivência e aprendizado.

A meus colegas de Mestrado e Doutorado, companheiros de vitórias e dificuldades, em especial a Silmara Carina Dornelas Munhoz, Leila Peters e Samantha Sabel, amigas queridas mesmo a distância.

À CAPES, pela bolsa recebida durante a primeira metade do curso, fundamental apoio financeiro naquele momento.

A minhas amigas desde “sempre”: Janine Koneski de Abreu, Virginia Grunewald, Janete e Jucélia Corrêa, pela força e, sobretudo, pela paciência em não poder contar tanto com minha presença e companhia ao longo desses anos de curso.

A Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo, professor da UDESC, pela amizade e incentivo constantes.

À minha irmã Ana Lúcia Schmidt Tirloni, à minha tia Rose, Rosângela Paula Machado, e a meus avós maternos Maria da Glória Santos Machado e José Sátiro Machado, pela incansável “torcida”. Sem seu apoio amoroso, possivelmente não teria conseguido terminar esse trabalho.

E finalmente, à minha mãe, Neusa Glória Machado Schmidt, TUDO para mim nesse momento da minha vida, minha maior incentivadora, amiga e suporte afetivo em todas as horas. Quando a bolsa da CAPES terminou e meu salário como professora substituta foi insuficiente para cobrir as despesas com essa pesquisa, foi com ela que pude contar financeiramente e também por isso lhe sou imensamente grata.

SUMÁRIO

RESUMO	x
ABSTRACT	xi
LISTA DE FIGURAS	xii
INTRODUÇÃO	01
I. A TESE PRINCIPAL DA PRESENTE INVESTIGAÇÃO E SEUS OBJETIVOS	07
Objetivo geral	08
Objetivos específicos	09
II. DELIMITAÇÃO CONCEITUAL	13
Do preconceito ao interesse científico: a trajetória de investigação dos fenômenos artísticos e estéticos nas ciências humanas	13
Pluralidade de concepções compartilhadas: o “jogo social” da arte	18
A criatividade segundo outras matrizes epistemológicas	20
Processos criadores como fenômenos complexos	22
A criação artística como superação dialética de opostos	24
Sobre a apreciação estética	25
Definindo atividade criadora	27
III. SOBRE O MÉTODO	33
IV. O PERCURSO DA PRESENTE INVESTIGAÇÃO	40
Sobre as entrevistas, a intersubjetividade em jogo e o exercício ficcional de falar de si	40
O recurso da videogravação	43
Aparelhos de videogravação e gravação de áudio utilizados	43
A videografia	44
Uma possível limitação metodológica	45
As duas etapas das sessões de videogravação	48
Primeira etapa	48
Segunda etapa	51
V. “ESPAÇO DE MIM ONDE NÃO ESTOU”: OS PROCESSOS CRIADORES DE SÍLVIA TESKE	52

Conhecer o produto, para compreender o processo: uma análise da poética visual de algumas obras de Sílvia Teske	92
Os signos satíricos do feminino no espaço do “não-caber”: a dialética entre trágico e cômico e a presença do humor nas obras de Sílvia Teske	103
VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ONLINE	132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ELETRÔNICAS	136
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	137
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA ONLINE	152
LISTA DE APÊNDICES E ANEXOS	158
APÊNDICE A	159
APÊNDICE B	162
APÊNDICE C	163
ANEXO A	166

SCHMIDT, Luciana Machado. **Os signos satíricos do feminino no espaço do “não-caber”:** os processos de criação de Sílvia Teske. Florianópolis, 2008. 181 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Andréa Vieira Zanella

Defesa: 05/12/08

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar os processos de criação em linguagem visual de Sílvia Teske, procurando dar visibilidade à elaboração estética de seu estilo singular de criação plástica. Um dos principais postulados dessa investigação é o de que a compreensão de como operam os processos de criação de um sujeito que cria plasticamente constitui um lócus privilegiado tanto para a investigação do funcionamento do psiquismo humano em movimento, quanto para a visibilidade da consciência estética contemporânea, uma vez que o sujeito criador é, simultaneamente, produtor cultural e produto da cultura. O sujeito estudado é Sílvia Teske, artista visual, graduada em Licenciatura em Artes Plásticas, nascida e residente em Brusque, Santa Catarina. A matriz teórico-epistemológica da presente investigação é a Psicologia Histórico-Cultural de Vygotski e o método utilizado é o proposto pelo psicólogo Bielo-russo em sua obra. Foram dois os recursos metodológicos utilizados nessa pesquisa: 1) Entrevistas e 2) Videografia. Os registros videogravados foram coletados em dois momentos: 1) Durante a realização das entrevistas; 2) Em sessões em que o sujeito estava criando *in loco* em seu ateliê. Dois processos de criação foram escolhidos para serem analisados, por constituírem as principais atividades criadoras do sujeito no momento da investigação: 1) a pintura em tela e 2) a *assemblage* a partir da criação de objetos tridimensionais – denominados “caixinhas” - utilizando técnicas mistas. Na análise dos dados procurou-se encontrar uma unidade na poética visual criada por Sílvia Teske. Constatou-se que o universo feminino é uma temática constante em suas obras e que o sujeito criador faz uso do humor e da sátira para construir, desconstruir e/ou reconstruir os signos visuais que constituem seu trabalho, de forma lúdica e dialética. Conseqüentemente, as criações plásticas de Sílvia Teske podem ser lidas como uma crítica social da condição feminina na contemporaneidade, objetivada em signos visuais.

Palavras-chave: Processos de criação; Artes visuais; Constituição do sujeito; Psicologia Histórico-Cultural; Psicologia da arte.

ABSTRACT

The proposal of this work is to explore Sílvia Teske's visual creative processes, in order to bring visibility to her own unique esthetic visual style. The present thesis is based on the following: the understanding of how a single subject works in relation to her creative processes might offer a substantial insight into the understanding of human cognition in movement, that is, dynamically, as well as into the understanding of the contemporary esthetic consciousness, since the creative subject is simultaneously a product of her culture and also a cultural producer. The subject here is Sílvia Teske, an artist and lecturer on visual arts, born and resident in Brusque, Santa Catarina, Brazil. The theoretical and epistemological approach of the present research is Vygotski's Historical-Cultural Psychology and the method being used is the one proposed by the Byelorussian psychologist throughout his work. Two were the methodological resources used in this study: 1) Interviews; and 2) Videography. The videographic registers were collected in two moments: 1) During the interviews; 2) During the sessions in which the subject was creating in her studio. Two creative processes were chosen to be analyzed, since both of them constituted the subject's main creative activities during the investigation: 1) the painting on *canvas*; 2) the *assemblage*, that is, tridimensional objects – named “little boxes” – created by mixed techniques. The final analysis of the data has had the purpose of finding a unity in Sílvia Teske's visual poetics or poiesis. The analyzed data revealed that Sílvia Teske's recurrent creational theme is the feminine universe and that she makes use of humoristic and satirical resources to construct, deconstruct and reconstruct the visual signs which constitute her work, doing it so in a ludic and dialectic manner. As a result, Sílvia Teske's art works might be read as a social criticism to the conditions experienced by contemporary women, which is expressed visually.

Key-words: Creative Processes; Visual Arts; Subject Constitution; Historical-Cultural Psychology, Art Psychology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sílvia Teske em performance como “Medusa”	58
Figura 2 – Sílvia em performance há aproximadamente vinte anos	59
Figura 3 – Sílvia Teske em 2005	59
Figura 4 – Analogia visual: Balão branco que se assemelha ao “vestido gigante”	64
Figura 5 – Obra feita com chaves dependuradas por fios azuis em moldura circular com trama em forma de rede	67
Figura 6 – “Repouso da gueixa” (2005) – 0,60 x 1,20 m – Técnica mista sobre tela	77
Figura 7 – Detalhe de “Repouso da gueixa” (2005)	77
Figura 8 – Detalhe de “Repouso da gueixa” (2005)	77
Figura 9 – Detalhe de “Repouso da gueixa” (2005)	78
Figura 10 – Detalhe de “Repouso da gueixa” (2005)	78
Figura 11 – “Efêmeras” (2001) – 4 telas de 0,01 X 0,7 m – Técnica: acrílica sobre tela	82
Figura 12 – “Carolina comprida” (2001) – 5 telas de 0,01 X 0,9 m – Técnica: Acrílica sobre tela	83
Figura 13 – “Tias” (2006) – 1,0 X 1,0 m – Técnica: Acrílica sobre tela	85
Figura 14 – “Tias-avós” (2006) – 0,8 X 0,8 m – Técnica: Acrílica sobre tela	86
Figura 15 – “Não Caibo” (2003) – 0,08 x 0,09 m – Técnica: Madeira e técnica mista	89
Figura 16 – <i>Assemblage</i> de Farnese de Andrade: “Hiroshima” (1970)	90
Figura 17 – “Olhar: Aventura desarmada” (2004) – 1,0 X 1,0 m – Técnica mista sobre tela	93
Figura 18 – “Sonho, ardo, ultrapasso e espero” (2005) – 0,45 X 1,30 m – Técnica mista sobre tela	94
Figura 19 – Detalhe de “Sonho, ardo, ultrapasso e espero” (2005)	94

Figura 20 – Detalhe de “Sonho, ardo, ultrapasso e espero” (2005)	95
Figura 21 – Detalhe de “Sonho, ardo, ultrapasso e espero” (2005)	95
Figura 22 – “Escolhida para ser eterna” (2004/2005) – 0,75 X 1,30 m – Técnica mista sobre tela	96
Figura 23 – Detalhes de “Escolhida para ser eterna” (2004/2005)	96
Figura 24 – Detalhes de “Escolhida para ser eterna” (2004/2005)	96
Figura 25 – Detalhe de “Escolhida para ser eterna” (2004/2005)	97
Figura 26 – “Toucador indiscreto” (2005) – 0,75 X 1,30 m – Técnica mista sobre tela	97
Figura 27 – Detalhe de “Toucador indiscreto” (2005)	98
Figura 28 – “Tias japonesas” (2004/2005) – 0,75 X 1,30 m – Técnica mista sobre tela	98
Figura 29 – “Planos secretos de uma dama” (2004) – 0,75 X 1,30 m – Técnica mista sobre tela	99
Figura 30 – Detalhe de “Planos secretos de uma dama” (2004)	99
Figura 31 – “Noiva do Lago Ness” (2000) – 3 telas de 0,2 X 1,50 m – Técnica: Acrílica sobre tela	106
Figura 32 – Sem título (2003) – 0,05 x 0,07 m – Técnica: Madeira e técnica mista	110
Figura 33 – Sem título (2003) – 0,05 x 0,07 m – Técnica: Madeira e técnica mista	110
Figura 34 – Sem título (2003) – 0,05 x 0,07 m – Técnica: Madeira e técnica mista	111
Figura 35 – Sílvia em atividade criadora em 2005	116
Figura 36 – Sílvia Teske em sua casa	119

INTRODUÇÃO

Esta investigação tem como foco os processos de criação de Sílvia Teske, investigados à luz das contribuições da Psicologia Histórico-Cultural.

Como toda criação que se objetiva em um produto concreto, o presente trabalho tem uma história. Gostaria¹ de iniciar este texto contando ao leitor como e quando este trabalho começou a tomar forma. Para tanto, farei um breve relato de minha trajetória profissional como docente e pesquisadora até a minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC e, conseqüentemente, até a elaboração da atual investigação na forma de uma tese de doutorado.

Comecei a lecionar ainda jovem, com 24 anos de idade, cerca de dois anos e meio após ter concluído minha graduação em psicologia. Minha primeira experiência como docente se deu como professora colaboradora na Universidade do Estado de Santa Catarina. Nessa instituição tive a experiência de lecionar de 1990 a 1992, 1994 a 1996 e 2001 a 2003, as disciplinas de *Psicologia da Arte* e *Psicologia da Educação* para os cursos de Licenciatura em Educação Artística nas áreas de Música, Artes Plásticas e Artes Cênicas e de Bacharelado em Música e Artes Plásticas².

Como cada curso de licenciatura ou bacharelado na área de artes tinha na matriz curricular no máximo duas disciplinas voltadas para a psicologia, era preciso apresentar aos estudantes vários saberes em pouco tempo, desde uma noção histórica do desenvolvimento da psicologia como ciência no Ocidente, até os conhecimentos específicos que interessavam a cada curso. Entretanto, como docente, logo me deparei com uma característica do programa das disciplinas que tanto poderia ter implicações positivas ou negativas, dependendo das escolhas e interesses do docente. É que a ementa das disciplinas de natureza psicológica era genérica, apresentada de forma idêntica a quaisquer dos cursos a que se destinava, desconsiderando as especificidades artísticas dos mesmos. Desse modo, a disciplina “Psicologia da Arte” do curso de Música não

¹ Devido ao caráter pessoal de uma apresentação, este texto foi escrito na primeira pessoa do singular.

² Ministrei também as disciplinas *Psicologia da Percepção* para os cursos de Bacharelado em Design Gráfico e Industrial e *Psicologia da Moda* para o Bacharelado em Moda. Trabalhei também como professora efetiva e supervisora de estágio na área de *Psicologia Escolar* para o Curso de Psicologia da UNIVALI – campus de Itajaí.

enfocava necessariamente as contribuições da psicologia para a música, fazendo com que o professor pudesse elaborar seu plano de ensino sem levar em conta a psicologia da música propriamente dita. Da mesma forma também não havia uma psicologia das artes visuais especialmente concebida para o curso de Artes Plásticas e assim por diante.

Embora seja possível e desejável construir um núcleo comum de conhecimentos em Psicologia da Arte que possa promover reflexões e questionamentos em quaisquer áreas artísticas, em minha experiência, os estudantes costumavam se beneficiar mais da disciplina, quando esta dialogava com os saberes diretamente relacionados com sua área de atuação.

Procurando, portanto, produzir conhecimentos específicos que fossem ao encontro das necessidades dos educandos, logo em 1991 entrei simultaneamente em duas pós-graduações: um Curso de Especialização em Arte-Educação – Habilitação em Música e um Curso de Mestrado em Educação, também voltado à Educação Musical. O primeiro foi concluído em 1993 e o segundo em 1995.

Além de minha inserção no universo da educação musical, como minhas atividades docentes para com os demais cursos continuavam a exigir estudos específicos, após o término de meu curso de Mestrado, debruçei-me sobre a produção teórica dedicada às artes ministradas em todos os cursos nos quais lecionava – procurando sintetizar as contribuições que as várias abordagens reunidas sob o nome de “psicologia contemporânea” poderiam trazer para as áreas artísticas.

Foi então que em 1996 comecei a estudar uma área de investigação pouco desenvolvida no país, embora já presente no cenário internacional: a ‘Psicologia Cognitiva da Arte’³. No exterior, em particular em países anglo-saxônicos, há duas subáreas bastante desenvolvidas: a Psicologia Cognitiva da Música e a Psicologia Cognitiva das Artes

³ A psicologia da arte tradicionalmente é definida pelos psicólogos anglo-saxões como o ramo da psicologia que se debruça sobre questões relacionadas aos quatro participantes do processo artístico: 1) o artista ou compositor; 2) aquele que executa a obra; 3) aquele que a percebe ou se relaciona esteticamente com a obra; e 4) o crítico. Destes, os papéis do artista e daquele que percebe a obra são os mais estudados. Um psicólogo da arte está interessado fundamentalmente nos processos psicológicos que tornam possíveis tanto a criação, quanto a resposta à arte. Tradução livre do inglês para o português de trecho de Winner (1982, p.8): “The psychology of art focuses on questions related to the participants in the artistic process – namely the artist, the performer, the perceiver and the critic. Of these, the roles of artist and perceiver have received the most attention. A psychologist of the art is interested primarily in the psychological processes that make possible the creation of and response to art.”

Visuais. O Brasil, em contraste, não possui, como nos países anglo-saxônicos, uma tradição de pesquisa na área de Psicologia Cognitiva da Arte. Até hoje, os pesquisadores que desejam trabalhar nessa área ou cursar um doutorado em Psicologia da Arte propriamente dita, encontram mais oportunidades no exterior do que em território nacional.⁴ Da mesma forma, a Psicologia da Arte fundamentada na matriz epistemológica histórico-cultural não é muito conhecida ou divulgada e em território nacional ainda são poucos os trabalhos nessa perspectiva, embora seja uma área em franco crescimento.⁵

Por outro lado, no Brasil, há escassas produções científicas na interface entre psicologia e arte e, sob o nome de psicologia da arte, tanto no Brasil, como no exterior são comuns os textos que apresentam uma relação direta entre vida e obra do autor. Sob uma perspectiva reducionista do ponto de vista psicológico tais trabalhos procuram explicar uma determinada obra de arte vinculando-a a fatos da vida de seu autor, produzindo uma relação de causa e efeito entre os eventos vividos pelo artista e sua produção artística. Assim, qualquer obra de Van Gogh é simplesmente explicada por sua suposta loucura, ou a pintura “A criança doente” de Edvard Munch é percebida como tendo sido determinada pela morte de sua irmã, ignorando-se a intencionalidade, o trabalho do artista e o uso de sua imaginação criadora. Creedy (1975, p.133) escreve a respeito: “as vidas de artistas são muitas vezes evocadas para demonstrar o fato de que exibem um alto grau de insanidade. Nomes como Van Gogh e Goya são citados, e com base nessa minoria são feitas generalizações apressadas.” Ainda segundo Creedy (*Op. Cit.*, p.134), tais abordagens ocultam o trabalho do artista que “disciplinou sua técnica para que as pessoas que vissem sua obra pudessem participar inteiramente de sua visão”.

Enfim, o material que encontrava sob o nome de Psicologia da Arte não me agradava ou satisfazia e o interesse em trabalhar nessa área começou a se fazer mais forte. Assim, quando entrei para o Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC em março de 2004, tinha como proposta inicial de trabalho realizar uma sistematização histórico-crítica do nascimento da disciplina ‘Psicologia da Arte’ – a exemplo do que o professor

⁴ Há apenas um curso de Doutorado em Psicologia da Arte no Instituto de Psicologia da USP.

⁵ Ver os trabalhos realizados no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFSC.

Dr. Rafael J. de Menezes Bastos no Departamento de Antropologia desta Universidade já tinha feito com relação à disciplina ‘Etnomusicologia’.⁶

Embora tal síntese histórico-crítica possa ser útil para aqueles que estão iniciando seus estudos nesta área, percebi que, embora a proposta tenha relevância acadêmica, como tal não poderia ser considerada um projeto de tese de doutorado propriamente dito. Faltava-lhe uma “problematização”, ou um olhar crítico sobre a área com o objetivo de gerar uma temática que resultasse em uma proposta de investigação que, por sua vez, correspondesse tanto à originalidade quanto à profundidade de análise esperadas em um doutorado.

Em conversas iniciais com minha orientadora, a professora Dra. Andréa Vieira Zanella, revisamos juntas meus estudos já realizados em Psicologia da Arte e meus projetos de estudos futuros, procurando descobrir um ponto de contato entre esta área e a Psicologia Histórico-Cultural de Vygotski; em especial, sob o tema ‘constituição do sujeito, relações estéticas e processos de criação’ – a linha de pesquisa em que fui admitida no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina.⁷

Meu interesse por Vygotski é anterior ao período de meu curso de Doutorado. Tendo me graduado no final da década de 80, acompanhei o momento em que as primeiras obras em língua portuguesa do autor chegaram ao Brasil e o início do que talvez possa ser chamado de um modismo acadêmico na época, uma “febre” vygotkiana, principalmente entre os educadores, que também chegou aos cursos de psicologia. No entanto, não encontrei mediadores à altura do psicólogo bielorusso e contentei-me em ler seus principais livros publicados em português⁸ na época, além de outros publicados na década seguinte, de autores brasileiros⁹ que dissertavam sobre Vygotski.

⁶ A respeito, consultar os trabalhos: MENEZES BASTOS, R. J. de. Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje. In: Ilo. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2005, Salvador. **Etnomusicologia: Lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. Anais do II Encontro da ABET**. Salvador : Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2005. p. 89-102 e MENEZES BASTOS, R. J. de. **Como o Conhecimento Etnomusicológico é Produzido?** Trabalho de Campo, Produção de Conhecimento e a Apropriação Indígena da Fonografia. O Caso Brasileiro Hoje. 2008. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra).

⁷ PPGP/UFSC.

⁸ VYGOTSKY, L. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987 e VYGOTSKY, L. - **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1988; bem como VYGOTSKY, LEONTIEV, LURIA. **Psicologia e pedagogia**. Lisboa, Estampa, 1977.

⁹ OLIVEIRA, Marta Kohl de. **Vygotski: aprendizado e desenvolvimento – um processo sócio-histórico**. São Paulo: Scipione, 1993 e FREITAS, Maria Teresa de Assunção. **Vygotsky e Bakhtin. Psicologia e**

Insatisfeita com o resultado destes estudos como autodidata, pensei em fazer algum curso sistematizado sobre a Psicologia Histórico-Cultural, mas não consegui encontrar nenhuma proposta nesse sentido. Assim, arqueei o projeto de estudar Vygotski em maior profundidade até o momento em que o Programa de Pós-Graduação em Psicologia desta Universidade abriu suas inscrições para sua primeira turma de doutorado, em 2004.

Agora tinha a chance de reunir meus antigos interesses – Psicologia da Arte e Vygotski – ao estudar a Psicologia Histórico-Cultural voltada aos processos de criação, artísticos ou não. Foi então que, conversando com minha orientadora, esse projeto de pesquisa começou a ser esboçado. Neste processo, ficou mais claro para mim que não trabalharia com a psicologia cognitiva da arte, da forma como a vinha estudando a partir do material vindo do exterior, mas com a psicologia da arte histórico-cultural legada por Vygotski, escolhendo como foco da investigação a psicologia dos processos criadores.

Há algum tempo já vinha tendo vontade de estudar os processos de criação em linguagem visual. Decidi inicialmente estudar os processos de criação de um ou mais sujeitos criadores. A princípio, minha orientadora sugeriu ao menos três sujeitos de pesquisa. Ao reencontrar Sílvia Teske – uma ex-aluna, graduada em Licenciatura em Artes Plásticas durante os primeiros anos em que lecionei para a UDESC – e dar-me conta da intensa atividade criadora a que vinha se dedicando ao longo dos anos, iniciei com ela a presente investigação. Logo, a riqueza do material excluiu a necessidade de ampliação do universo de sujeitos, o que foi também corroborado pelos examinadores que fizeram parte da etapa de Qualificação do projeto de tese.

Começamos a pesquisa de campo em janeiro de 2005 e a terminamos em outubro de 2006. Os dados gerados nas entrevistas com o sujeito de pesquisa trazem Sílvia contando sua história de vida e relatando como vê seus processos de criação, bem como foram realizadas algumas videograções de Sílvia criando em seu ateliê doméstico. As entrevistas foram gravadas em áudio e algumas delas também em vídeo. Assim, esta investigação apresenta Sílvia Teske como sujeito criador ao mesmo tempo em que

educação: um intertexto. São Paulo: Ática, 1994. Em 2001, foi publicado um livro de minha atual orientadora: ZANELLA, Andréa Vieira. **Vygotski:** contexto, contribuições à psicologia e o conceito de zona de desenvolvimento proximal. Itajaí: UNIVALI, 2001.

analisa seus processos de criação e alguns dos seus produtos. A matriz epistemológica é a da Psicologia Histórico-Cultural.



Quando esta pesquisa iniciou, Sílvia Teske estava casada com o arquiteto Osmar Teske. O casal vivia num apartamento amplo em Brusque com um gato gordo e bem-tratado chamado Einstein. No entanto, Osmar faleceu subitamente em agosto de 2006, vítima de um ataque cardíaco. De uma hora para outra, Sílvia estava viúva. Para mim, como pesquisadora e amiga, convidada a compartilhar da intimidade e da hospitalidade do casal em inúmeras ocasiões, a morte de Osmar significou uma grande perda e o inesperado de sua partida, um verdadeiro choque. Restaram as boas lembranças de sua companhia e a inesquecível sonoridade de sua risada – marca registrada – que permanecerá para sempre como uma inconfundível imagem sonora e visual, carregada de afeto.

I. A TESE PRINCIPAL DA PRESENTE INVESTIGAÇÃO E SEUS OBJETIVOS

Um dos postulados fundamentais dessa pesquisa é o de que a compreensão de como operam os processos de criação de um sujeito que cria plasticamente constitui um lócus privilegiado tanto para a investigação do funcionamento do psiquismo humano em movimento, quanto para a visibilidade da consciência estética contemporânea, uma vez que o sujeito criador é, simultaneamente, produtor cultural e produto da cultura.

A atividade criadora pode servir como um fenômeno “amplificador” da visibilidade da inserção cultural de um determinado sujeito na sociedade em que está inserido, ainda que este sujeito tenha a intenção de questionar a cultura em questão via sua atividade criadora. Isto porque os processos de criação podem ser concebidos como indicadores da dinâmica de funcionamento do psiquismo humano em sua dimensão histórico-cultural.

Da mesma forma, como o psiquismo de cada sujeito reflete a cultura e o momento histórico que o constitui, ao mesmo tempo em que se apresenta como produtor de cultura e história, a atividade criadora estudada na presente pesquisa também pode ser um indicador da consciência estética contemporânea e de seus movimentos ontem, hoje e amanhã.

A princípio, tal postulado poderia ser demonstrado em qualquer modalidade ou linguagem artística. A escolha da linguagem visual está intimamente relacionada ao objetivo principal desta pesquisa, ou seja, proporcionar maior visibilidade aos processos criadores que operam com elementos visuais e com o pensamento imagético, plástico ou visual.

São duas as motivações para essa escolha:

Em primeiro lugar, a ausência de investigações¹ que utilizem um quadro teórico de base psicológica que busque explicitar a criação que opera com imagens.

E em segundo lugar, a intenção de contribuir teoricamente para a produção de conhecimentos na área da psicologia dos processos criadores em linguagem visual.

¹ Ver a este respeito o Apêndice A, onde se apresentam os resultados da pesquisa realizada em bases de dados.

Objetivo geral

- Investigar os processos de criação em linguagem visual de um sujeito criador à luz da psicologia histórico-cultural, procurando dar visibilidade à elaboração estética de seu estilo singular de criação plástica.

Optamos por denominar “trabalho imagético-plástico” ao resultado do processo de criação em linguagem visual, procurando demonstrar que a atividade criadora é uma forma de trabalho. Tal trabalho envolve a transformação do pensamento plástico ou visual do sujeito em forma de imagens, em obra plástica, esteticamente elaborada. Entretanto, é preciso enfatizar que tal transformação não é concebida como linear, como na relação simplificada “pensamento plástico - expressão do pensamento plástico”, mas como o resultado de operações complexas em que todo o funcionamento do psiquismo do indivíduo, compreendido em sua base histórica e cultural, está envolvido. Por sua vez, o psiquismo é socialmente constituído e a produção de obras plásticas é demarcada pelas possibilidades do momento histórico em que se vive, o que determina as técnicas e materiais disponíveis, bem como os estilos e temas valorizados socialmente.

Com essa investigação é possível demonstrar que os processos de criação em linguagem visual podem ser considerados processos de transformação de elementos visuais presentes numa determinada cultura, cujos significados são partilhados por determinados grupos sociais e re-significados de modo idiossincrático pelo sujeito criador.

Também procuramos demonstrar o postulado vygotskiano que afirma que não é possível separar o indivíduo da sociedade que o constitui. As formas idiossincráticas, únicas, particulares de cada sujeito criador operam sempre sob uma base histórico-cultural, social e coletiva, uma vez que os significados de sua atividade criadora foram gerados historicamente em uma determinada cultura e trazem as marcas desta constituição. Entretanto, tal constituição não é determinante de seu modo de criar, uma vez que o sujeito é capaz tanto de modificar efetivamente seu meio, quanto de re-significar os sentidos propostos pela cultura em que está inserido.

Objetivos específicos

1) Explicitar as ações, gestos ou movimentos específicos que constituem o trabalho imagético-plástico do sujeito estudado.

Procuraremos verificar quais as ações concretas que caracterizam a atividade criadora em linguagem visual de Sílvia Teske como um trabalho imagético-plástico. Em paralelo, observaremos também se há predomínio de certas ações ou movimentos que podem ser considerados repetitivos e/ou fundamentais, unificando o processo criador nos vários meios utilizados pelo sujeito; ou ainda se é possível identificar determinadas escolhas estéticas ou estilísticas que configuram o ‘estilo pessoal’ de Sílvia Teske.

2) Descrever e analisar como se dá a passagem da função imaginária do sujeito ao plano de objetivação dos signos visuais ou imagéticos que lhe são significativos em um objeto estético concreto.

Esta análise procura explicitar a relação entre a função imaginária de produção de signos e a produção concreta de objetos estéticos. Ao mesmo tempo, essa passagem dará visibilidade para o estilo plástico singular de Sílvia Teske e para o lugar social que ocupa dentro da estética contemporânea.

Como afirma Pino (2006, p. 69):

Criar é introduzir transformações numa realidade dada onde não deveriam ocorrer de forma natural e espontânea. A introdução de transformações na realidade em si, seja esta dada naturalmente ou produzida pela ação do homem, supõe uma intervenção externa que, pela própria definição assumida de criação, tem o homem como ator. Ora, criar algo novo pressupõe que esse ator seja capaz de concebê-lo antes de concretizá-lo. Isso quer dizer que na linha do pensamento que está sendo desenvolvida aqui, o ato de criar pressupõe a ação da função imaginária.

Pino também conceitua o que é a função imaginária (2006, p.69-70):

O ato de imaginar pressupõe a ação da função imaginária. Sem esta não pode acontecer aquele. (...) O principal papel da *função imaginária* seria então possibilitar articular os planos do *real* e do *simbólico* (...), ou seja, o dado pela natureza e o produzido pelo homem. O objetivo dessa articulação é a *conversão* – um dos conceitos usados por Vygotski (1990) que creio que traduz melhor o aspecto semiótico da operação da transformação que define a ação criadora – do *real* em *simbólico* e do *simbólico* em *real*. Evidentemente, isso supõe que entendamos que o

simbólico constitui o componente definidor da produção humana e portanto do ato criador.

E a função imaginária, para ser investigada, por sua vez, necessita ser objetivada; isto é, necessita passar do plano simbólico para o real. É esta passagem que temos a intenção de tornar clara, no caso singular de Sílvia Teske como sujeito criador.

É importante destacar que, se, ao criar imagens visuais, segundo Pino (2006), a realidade externa pode tornar-se uma experiência interna para o sujeito, da mesma forma, a experiência interna do sujeito pode se tornar uma realidade externa. Isto se dá quando ele consegue objetivar sua experiência em objetos estéticos, como no caso do sujeito criador em questão. Por isso, a compreensão deste processo é de extrema relevância para a psicologia, uma vez que revela, ainda segundo Pino (2006, p.52), a dupla função no sujeito que a imagem desempenha: “a de subjetivação da realidade externa e a de objetivação da experiência interna”. Para chegarmos à tal compreensão é preciso investigar o processo de significação, de atribuição de sentidos do sujeito criador com relação aos signos visuais que ele mesmo objetiva, concretiza em objetos estéticos. Este é o próximo objetivo específico desta tese.

3) Investigar os sentidos que o sujeito criador atribui aos signos visuais que aparecem em suas obras.

Um dos postulados aqui presentes e que se quer demonstrar é o de que não é possível separar atividade criadora e vida, ou atividade criadora e experiências de vida, sendo a criação produzida por Sílvia uma re-elaboração sofisticada dos materiais que a vida apresenta em novas formas estilísticas que esboçam suas relações estéticas como criadora e fruidora.

Outro postulado igualmente importante é o de que a linguagem visual criada por Sílvia reflete a consciência estética contemporânea, tanto por fazer parte deste tempo histórico, quanto pela mediação do curso em licenciatura em artes visuais, o qual também constituiu sua forma de criar e pensar sua criação a partir de um olhar contemporâneo sobre as artes visuais em nosso século.

Ainda outro postulado aqui presente sobre o tema “constituição do sujeito” é o de que as atividades criadoras de Sílvia Teske são constitutivas de seu modo de ser no mundo e de

sua identidade como sujeito criador, no sentido de que Sílvia transforma a realidade ao produzir imagens e ao mesmo tempo sua subjetividade é transformada pela própria atividade criadora de produção/objetivação de imagens visuais.

É possível postular também que, com a atividade criadora, Sílvia Teske constituiu-se como singularmente diversa com relação a sujeitos que nunca tiveram a oportunidade ou a experiência de produzir imagens ou objetivar-se através de obras visuais. Portanto, a frequência e a intensidade destas atividades criadoras são elementos constituintes de Sílvia Teske, de sua visão de mundo e de seus modos de ser e viver.



No curso da presente investigação procuramos atender às qualidades estéticas presentes nas obras de Sílvia Teske, levando em consideração que tais qualidades resultam da relação de Sílvia com condições culturais, as quais são historicamente constituídas, sendo ambos os aspectos, qualidades estéticas e condições histórico-culturais, inseparáveis.

Da mesma forma, as obras de Sílvia Teske não serão tratadas aqui, necessariamente, como produtos artísticos e sim, como **objetos estéticos**. Não temos a intenção nem o papel de legitimar ou validar o alcance ou a reputação de Sílvia como artista, mas sim de investigar os processos criadores envolvidos em sua atividade de produção de imagens visuais, as quais por sua vez são objetivadas tanto em pinturas, quanto em objetos tridimensionais, como suas “caixinhas”.



Após a pesquisa de revisão de literatura – ver Apêndice A – constatamos que investigações com uma proposta similar a este projeto ainda não são comuns em nosso país ou mesmo no exterior, confirmando o valor heurístico da presente investigação.

Seu valor consiste ainda em estudar uma área que está se tornando extremamente importante nos dias de hoje: a psicologia dos processos criadores. Principalmente porque o momento histórico em que vivemos – com o crescimento nacional da Pós-Graduação em Artes e uma maior abertura para estudos sobre a psicologia das relações estéticas na Pós-Graduação em Psicologia – está abrindo espaço para a constatação da necessidade de produção de conhecimentos científicos sobre processos criadores, artísticos ou não.

Esta investigação surge, portanto, da necessidade de uma reflexão mais profunda sobre a criação de obras visuais enquanto área de conhecimento, trazendo a contribuição da Psicologia Histórico-Cultural para este fim.

Vygotski estava interessado em estudar o sujeito psicológico que se constitui em relação e cuja produção de sentidos está sempre em movimento. A presente investigação se insere nesta perspectiva, buscando contribuir para uma maior compreensão de como se dão os processos de criação em linguagem visual, buscando subsídios para fortalecer, ainda que indiretamente, o ensino de artes deste país e a promoção de uma educação estética democrática e contextualizada socialmente.

A atual pesquisa poderá também ir ao encontro do desenvolvimento nacional da Psicologia da Arte², ao contribuir com uma reflexão a partir da Psicologia Histórico-Cultural sobre o que geralmente recebe destaque nas artes: a subjetividade do sujeito criador, concebida em concomitância com a objetividade manifesta pela materialidade de suas obras visuais.

² A área de Psicologia da Arte, em sua vertente cognitivista, recebe reconhecimento e expressão internacionais principalmente a partir da década de 80, sendo ainda praticamente desconhecida no Brasil. A Psicologia da Música estabeleceu-se autonomamente nesta década a partir de publicações anglo-saxônicas que definem sua especificidade dentro da Psicologia Cognitiva. Uma destas obras é **The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music**. New York: Oxford University Press, 1985, de John Sloboda, Keele University, Inglaterra. A Psicologia Cognitiva das Artes Visuais também está estabelecida no exterior. Uma das principais obras que a fundamentam é a de SOLSO, Robert L. **Cognition and the Visual Arts**. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1994.

II. DELIMITAÇÃO CONCEITUAL

Do preconceito ao interesse científico: a trajetória de investigação dos fenômenos artísticos e estéticos nas ciências humanas

Na virada do século XIX para o século XX, quando a sociologia e a psicologia da forma como as conhecemos hoje estavam em seus primórdios, as artes¹ - ou o fenômeno das relações estéticas - não eram consideradas objeto de estudo para sociólogos e psicólogos. Vera Zolberg (1990) afirma que ainda hoje existe um clichê que aponta para o desinteresse da nascente sociologia norte-americana pelas artes, ocupada com o aspecto “técnico” da área, ao passo que comumente se acredita que os fundadores europeus, “em virtude de sua sofisticação cultural e educação clássica, incorporaram as artes e a literatura ao cerne de seus estudos” (1990, p.73). No entanto, de acordo com Zolberg (1990), da mesma forma que nos Estados Unidos, foram relativamente raros os sociólogos europeus que realmente se dedicaram a compreender as relações entre artes e sociedade² no início do século XX.³

Zolberg afirma que não está claro se havia estudiosos na época que escreveram sobre as artes e foram marginalizados; no entanto, ao menos na sociologia, “poucos estudiosos desse campo tinham chance de publicar seus textos em periódicos destacados do *mainstream*” (1990, p.92). É possível que na psicologia ocorresse a mesma dificuldade.

¹ Este trabalho investiga os processos criadores em linguagem visual e se insere na subárea “psicologia dos processos criadores” e na área da “psicologia da arte”, a qual pode ser também considerada uma subárea da psicologia social ou da psicologia cognitiva – ver a este respeito, este mesmo capítulo. Por isso, também faremos menção a estudos que envolvem fenômenos artísticos, à medida que forem de interesse para a fundamentação teórica da presente investigação.

² Bay (2006, p.3) nomeia alguns estudiosos da relação arte e sociedade: “Desde há longo tempo a relação entre a arte e a sociedade tem instigado pensadores de diversas áreas do conhecimento. As pesquisas apontam o enciclopedista Denis Diderot como marco inicial, o primeiro a destacar o caráter social da arte, identificando nela um potencial instrumento para reformas sociais, antecipando Karl Marx, e inaugurando o diálogo entre arte e sociedade. Mais adiante, empenhados em compreender as estruturas do fenômeno artístico, Hippolyte Taine, Charles Lalo, Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, Arnold Hauser, Pierre Francastel, Roger Bastide, Pitirim Sorokin, Michel de Certeau, e pensadores de linha mais marxistas como Georgy Lukács, Ernest Fischer, Jean Duvignaud, Walter Benjamin, Theodor Adorno e Nestor García Canclini, dentre outros, criaram teorias extrapolando o enfoque puramente social ou abrangendo os aspectos estéticos, psicológicos, psicanalíticos, históricos e filosóficos da arte.” Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno78.pdf>; Acesso em: fevereiro de 2007.

³ A professora Kátia Maheirie, membro da banca examinadora da presente tese, na ocasião da defesa da mesma, observou que no caso da Antropologia da Música, da Sociologia da Música e da Etnomusicologia, a música já era objeto de estudos sociais no início do século XX, deixando de ser um objeto à parte quando estudada nos Estados Unidos.

Havia preconceitos vigentes na época, tais como “artes são um prazer particular dos ricos” ou “são um produto comercial sujeito às leis do mercado econômico”, ou ainda, “estudiosos que lidam com as artes foram vistos, durante um bom tempo, como intelectuais num sentido amplo ou como radicais, mas não como *realmente verdadeiros sociólogos* ⁴” (ZOLBERG, 1990, p.92) Os sociólogos julgavam as artes como um assunto de menor importância, numa época em que as belas artes eram consideradas um mero passatempo para senhoras ociosas e homens homoafetivos e marginalizados (ZOLBERG, 1990).

Francastel (1970) relata que quando a disciplina Sociologia da Arte foi incorporada à célebre Escola Prática de Altos Estudos em Paris no final da década de 50, a expressão Sociologia da Arte não só tinha um caráter inédito, como provocativo. Os acadêmicos a receberam com reservas, a princípio. Na década de 70, no entanto, o sociólogo constata que a disciplina havia se convertido em uma “expressão de moda”. Da mesma forma, Creedy (1975), chefe do Departamento de História da Arte na década de 70, aponta para o novo interesse nas relações entre arte e sociedade nas décadas de 50 e 60, interesse esse motivado principalmente por três fatores: a) pelo fenômeno que foi chamado de “revolução permanente” no ensino da arte; b) pela recente contribuição da Psicanálise e das Ciências Sociais às artes; e c) pelo legado estético da nova “revolução industrial” que alia Estética com Tecnologia (*Op. Cit.*, p.13).

Canclini (1980) também menciona a crescente importância dada à análise da arte como um processo social e comunicacional na década de 80. Segundo o sociólogo (*Op. Cit.*, p.02):

Novos artistas, novas obras e novos públicos, novas relações entre autores e espectadores, um modo diferente de nomear uma realidade, até há pouco negada, e imaginar sua transformação no seio do povo exigem que, juntamente com a arte, mude a maneira de concebê-la e estudá-la, ou seja, a teoria e a metodologia da estética. A estreita relação das novas manifestações artísticas com as transformações sociais torna evidente algo que é válido para a arte de todas as épocas: a necessidade de analisá-la junto com seu contexto histórico.

Conseqüentemente, na virada do século XX para o XXI podemos verificar que o interesse pelas artes já está consolidado entre sociólogos, psicólogos e antropólogos.

⁴ Grifo de Zolberg.

Zolberg (1990) aponta várias causas para a expansão deste interesse entre os sociólogos, entre elas, um questionamento do tradicional paradigma científico em sua aplicação ao estudo da sociedade; bem como mudanças na sociedade e na educação superior, as quais levaram jovens estudantes a realizarem protestos estudantis na década de 60, contestando grandes questões políticas e solicitando mais atenção dos professores para certas áreas negligenciadas. Nos Estados Unidos, os estudantes reivindicaram “o reconhecimento de novos campos de estudo por parte das associações profissionais, um acolhimento maior de diferentes abordagens e assuntos pelas publicações profissionais existentes e o lançamento de novos periódicos especializados” (ZOLBERG, 1990, p.89). Apesar destas reivindicações encontrarem resistências, pouco a pouco, subáreas de orientação humanística tornaram-se estabelecidas.

No Brasil, os sociólogos e psicólogos têm se deparado com uma sociedade em transformação sofrendo um duplo impacto: o primeiro, oferecido pelas novas tecnologias midiáticas de uso popular - principalmente para as classes econômicas média e alta, como celulares com câmeras, *mp3 players*, *palms*; o segundo, dado pelo novo universo da “interatividade total” oferecido pela *internet* em conjunção com aquelas novas tecnologias. Tais impactos fazem com que as pessoas tenham acesso constante a informações visuais, na forma de imagens estáticas ou em movimento, através de fotografias e vídeos digitais, aliadas ou não a textos, apresentadas simultaneamente a informações auditivas, no formato de arquivos de voz e música. Hoje é possível fazer uma ou mais fotos ou vídeos domésticos e enviá-los imediatamente por celular a qualquer lugar do planeta, ou colocá-los à disposição na internet em questão de poucos segundos. Adolescentes trocam músicas entre si, fotos, vídeos, imagens.

Sites que proporcionam encontros entre as pessoas como o *Orkut*; ou que viabilizam vídeos amadores de quaisquer partes do mundo, como o *YouTube*; ou que funcionam como mecanismos instantâneos de busca, como o *Google*; se tornaram imensamente populares. Empresas lançam mão dos novos recursos para implementar a comunicação entre os funcionários. Profissionais liberais usam a *web* como uma forma de autopromoção. E são muitos os setores profissionais que se beneficiaram do uso generalizado do computador em tarefas cotidianas, a partir dos recursos dos processadores de textos e das planilhas financeiras. Da mesma forma, muitos são os que

têm seu entretenimento diário ou semanal hoje via computador pessoal (PC), baixando músicas e vídeos da internet, editando suas imagens fotográficas, produzindo DVDs amadores e até mesmo assistindo televisão ou rádio, com o recurso das placas de captura de TV.

Nesta sociedade em transformação, as novas tecnologias e a internet têm sido produtoras de novas subjetividades e de novas formas de ver o mundo e até mesmo de viver. Por outro lado, a intensa rapidez com que novas imagens e produtos se sucedem nos meios de comunicação e nas lojas – que hoje também estão *online* – bem como o fenômeno cada vez mais divulgado do culto ao corpo ou à imagem pessoal, faz com que os fenômenos estéticos tenham ganhado visibilidade entre os estudiosos das ciências humanas. No entanto, segundo Zolberg (1990), a sociologia da arte atual está voltada para a relação entre o artista e a obra de arte considerando as instituições políticas, o contexto econômico, questões de ordem ideológica e outras de natureza extra-estética. O que vale dizer que os sociólogos, quando examinam fenômenos estéticos tecem considerações fora do âmbito estético propriamente dito.⁵

Já com relação à psicologia da arte, para os diálogos aqui apresentados, abordaremos duas⁶ tendências: 1) a psicologia cognitiva da arte, mais comum em países anglo-saxônicos, que estuda os processos mentais e/ou cerebrais que ocorrem na criação ou na apreciação de fenômenos artísticos, tradicionalmente, na música e nas artes visuais; e 2) a psicologia da arte de base histórico-cultural vygotkiana, que estuda os fenômenos psicológicos que ocorrem na criação ou na apreciação de fenômenos artísticos ou estéticos, também levando em conta necessariamente questões extra-estéticas, tais como políticas, sociais, econômicas, ou seja, o contexto histórico-cultural em que os sujeitos dos fenômenos estudados se inserem. Por isso, esta forma de se fazer psicologia da arte pode ser considerada uma subárea da psicologia social, enquanto que a primeira, uma subárea da psicologia cognitiva.⁷

⁵ No entanto, esta afirmação para ser verdadeira depende da observação da matriz epistemológica que fundamenta o trabalho do sociólogo. No século XXI, o trabalho sociológico sobre objetos artísticos ou estéticos não está necessariamente divorciado de considerações estéticas.

⁶ Há outras, como a Psicanálise da Arte, que fogem ao alcance desse trabalho.

⁷ Tanto no Brasil, quanto no exterior, a psicologia social da arte ou a psicologia histórico-cultural da arte é recente; no presente Programa de Pós-Graduação em Psicologia, estudos dos processos criadores em música, artes visuais e artes cênicas têm sido realizados a partir de 1995, em nível de mestrado, e a partir de 2004, em nível de doutorado.

Além das novas transformações sociais anteriormente mencionadas, uma mudança significativa ocorreu no próprio universo da produção artística. Na atualidade, novas formas de fazer arte têm aberto um nicho no mercado internacional e nacional, tais como instalações, vídeo-arte, fotografia digital artística, ou formas híbridas tais como pinturas realizadas a partir de fotografias ou fotografias impressas e pintadas *a posteriori* ou transformadas em objetos tridimensionais, a partir da inserção de novos materiais como recortes de papéis coloridos.⁸ Bordados e tecidos manufaturados em teares também têm começado a ganhar destaque como respeitáveis obras de arte tanto no Brasil, como no mercado internacional.⁹ Há aproximadamente três ou quatro décadas, tal inserção era difícil, porque ou bordados não eram considerados “arte” ou eram julgados como uma espécie de “arte menor”, de menor valor.

Tais transformações na arte contemporânea parecem apontar para uma “falta de consenso sobre o que é arte”. No entanto, segundo Zolberg (1990, p.54):

Os artistas e seus patrocinadores lutam por reconhecimento; debatem interminável e apaixonadamente sobre qualidade estética ou sobre quais tipos de trabalho devem ser incluídos na categoria de arte. Juízos estéticos estão embutidos em instituições que não só mantêm os cânones existentes como servem de loci à sua criação. Seus funcionários ou agentes empenham-se em estabelecer e prescrever o que devem ser esses juízos, ajudando, portanto, a forçar um consenso. Em vez de presumir que não existe absolutamente consenso sobre arte, é mais correto buscar a pluralidade de concepções compartilhadas.

⁸ Algumas dessas obras foram apresentadas pela rede de televisão inglesa BBC no ano de 2006 em uma série intitulada “Destination Art” com aproximadamente quinze programas, cada um deles gravado em uma cidade diferente, apresentando ao menos quatro artistas representativos da arte daquela região. Algumas das cidades contempladas foram: Mumbai, Londres, Tel Aviv, Berlim. Alguns países representados foram: Canadá, Nova Zelândia, México, África do Sul, Noruega, Itália e Japão. Assisti à série e o que mais me impressionou foi a similaridade de propostas empregadas pelos artistas de várias partes do mundo, no entanto, no mesmo período histórico: o ano de 2006. Senti falta da representação do Brasil no programa!

⁹ Idem acima.

Pluralidade de concepções compartilhadas: o atual “jogo social” da arte

Quem estabelece as regras do “jogo social” da arte de nosso tempo são as instituições culturais. Elas não são fixas ou estáticas; ao contrário, estão em permanente movimento. Este movimento é que possibilita que surjam várias concepções simultâneas, algumas inclusive contraditórias, mas que permanecem em voga o suficiente para serem compartilhadas e se estabelecerem socialmente. Segundo Zolberg (1990, p.57 e 59):

O resultado de constantes ataques aos significados da arte abriu, pelo menos por enquanto, o caminho à possibilidade de que quase tudo pode ser apresentado sob a alegação de tratar-se de uma obra de arte.

(...)

Os traços mais salientes das artes nas sociedades modernas são sua infinita variedade e a coexistência de perspectivas antagônicas a seu respeito.

Mas se quem estabelece as regras do “jogo social da arte” são as instituições sociais, quem valida ou não tais regras é o público ou a platéia social. Zolberg (*Op. Cit.*) afirma que, uma vez criada, a arte não existe no vácuo:

Como a arte não tem existência sem uma platéia, (...) sustento que a platéia é uma construção social, como são as formas de arte para as quais seus membros são encaminhados; que o relacionamento destes com as artes, longe de ser uma simples busca de prazer, é um complexo processo social envolvendo o desenvolvimento de diferentes modos de receber e usar a cultura simbólica, com conseqüências para a reprodução social dos grupos de status. (ZOLBERG, 1990, p. 61-62).¹⁰

Conseqüentemente, a arte existe num contexto histórico-cultural legitimado pelas instituições culturais, mas que é preñe de sentido porque novas possibilidades de significação são constantemente revitalizadas pelo público e pelos artistas. Se, ao contrário, o público não se relaciona esteticamente com as obras culturais autorizadas pelas instituições culturais, estas obras se tornam mortas, porque se tornam vazias de sentido para os sujeitos que deveriam se relacionar com elas.

Assim, de um ponto de vista sociológico ou sob a perspectiva da psicologia social e também da Psicologia Histórico-Cultural:

A obra de arte é um momento num processo que envolve a colaboração de mais de um ator, trabalhando por meio de certas instituições sociais e

¹⁰ Para saber mais, consultar o capítulo 6 intitulado “Apoio estrutural, público e os usos sociais da arte”.

seguinte tendências historicamente observáveis. Como presumem que, a exemplo de outros fenômenos sociais, a arte não pode ser inteiramente entendida fora de seu contexto social, e que, seja lá o que for, uma obra de arte tem valor monetário, eles aceitam o fato de que o valor a ela atribuído deriva não somente de qualidades estéticas intrínsecas à obra, mas também de condições externas. (ZOLBERG, 1990, p.38)

Por conseguinte, as mudanças significativas nas artes no século XX também repercutiram nas ciências humanas. Se as artes são fenômenos sociais em mudança, a sociologia, a psicologia, a antropologia, a história, etc. precisam encontrar novas maneiras de estudá-los e construir novas categorias, mais apropriadas, para conhecê-los.

Uma das grandes mudanças no campo das artes que se refletiu nas ciências humanas foi o questionamento da antiga divisão entre belas-artes e arte popular ou de massa, uma vez que a mesma tinha começado a perder seu sentido. Zolberg (1990, p.93) afirma que a emergência da *pop art* “pôs em xeque as categorias que haviam se tornado convencionais entre críticos e artistas, e também entre sociólogos.” Assim, ao invés de conceberem as formas de artes como “superiores” e “inferiores”, os estudiosos precisaram se deparar com “a natureza socialmente construída de tais categorias. Conseqüentemente, os sociólogos tiveram de levar em conta a oposição entre arte como mistério e arte como **constructo**¹¹ social.” (*Op. Cit.*)

Os psicólogos também tiveram que lidar com esta oposição. Conforme constatado nas várias consultas às bases científicas de dados, apesar do interesse renovado deste momento histórico em estudos psicológicos das artes, são ainda poucas as pesquisas na área. Uma das possíveis razões para a ausência significativa de investigações sobre processos criadores de sujeitos é a permanência da visão da “criatividade como mistério”.

¹¹ Grifo de Zolberg.

A criatividade segundo outras matrizes epistemológicas

A criatividade humana tem sido estudada a partir de várias matrizes epistemológicas, mas são muitas as questões que permanecem não resolvidas.

Ao iniciar a revisão de literatura desta área, o investigador pode sentir-se desencorajado, como se o próprio fenômeno a ser estudado não estivesse ao alcance do olhar científico, como se fosse algo fugidio ou tão vago que, analisá-lo devidamente seria impossível. Conseqüentemente, um dos motivos pelos quais os processos criadores não têm sido estudados com mais freqüência e profundidade, pode ter relação com a crença herdada das nascentes sociologia e psicologia, de que a criatividade não é um objeto propriamente científico de estudo. Ciência e arte têm sido tradicionalmente consideradas esferas completamente separadas, ainda que processos criadores aconteçam em ambos os campos de saber.

Os próprios especialistas que escrevem sobre criatividade a apresentam como um fenômeno que não pode ser definido em palavras ou determinado com certeza (MOSQUERA, 1976); ou ainda, como algo que suscita mais perguntas do que respostas, levando a um grande número de questões controversas (BODEN, 1994).

Boden (1999) apresenta algumas dessas questões gerais que envolvem a idéia de “criação” ou “criatividade”: É possível realmente a criação de algo novo no universo humano ou estaríamos sempre fazendo releituras ou reproduções com variações dos mesmos temas já criados na infância da humanidade? Seria o processo criativo o mesmo nas várias atividades humanas? Em outras palavras, criamos da mesma forma nas artes e nas ciências? Ou ainda, dentro das artes visuais, criamos uma escultura ou uma pintura utilizando o mesmo processo de criação? Podemos ainda nos perguntar se a atividade criadora pode ser quantificada; ou ainda, se pode ser desenvolvida voluntariamente por meio de treinamento e aprendizagem; ou se pode ser avaliada objetivamente por juízes em um concurso para verificar “quem é o mais criativo”.

Na história do pensamento ocidental foram vários os pensadores que procuraram responder a tais indagações. Um dos mais antigos registros neste sentido está na

filosofia de Platão¹², o qual afirma que a inspiração é de origem divina e que o poeta precisa perder a razão para atingir o estado de inspiração. Hoje, muitos artistas e escritores desprezam o conceito de inspiração, por acreditarem que tal conceito não representa o que verdadeiramente ocorre na criação artística e literária¹³.

Os psicólogos cognitivos têm encontrado correlações entre a criatividade e determinados traços de personalidade como “ser imaginativo, anticonvencional, rebelde, individualista, independente, autônomo, flexível e intuitivo” (BODEN, 1999, p.20).

Parece que a atividade criadora tem uma forte vinculação com a capacidade de estabelecer conexões ou fazer relações entre idéias a princípio díspares ou desconexas ou com a habilidade de ampliar a generalização de categorias conceituais. Tais características também poderiam aparecer em indivíduos psicóticos ou podem ser induzidas a partir do uso de algumas drogas ou medicamentos. Tais fenômenos aumentam as perguntas que permanecem sem resposta, como qual a relação entre loucura e criatividade? Seria a loucura a extremidade de uma escala da criatividade humana? Seriam a criatividade e a psicose partes de um mesmo *continuum*, só variando sua intensidade em graus? Tais questionamentos, por serem muito amplos, fogem do alcance de nossa presente investigação¹⁴.

Talvez o único consenso em psicologia hoje sobre criatividade é que se trata de um fenômeno complexo e multicausal, não sendo possível estabelecer com precisão sua “natureza” e “origem”. As noções de natureza e origem e sua busca numa investigação também têm sido amplamente questionadas a partir do século XIX e em particular no século XX.¹⁵ As várias transformações sociais e acadêmicas do último centenário provocaram o surgimento de novas formas de se fazer ciência, com importantes repercussões principalmente nas ciências humanas, afastando os pesquisadores da busca de explicações causais ou lineares para os fenômenos humanos e sociais. A própria

¹² Ver, a este respeito os **Diálogos de Platão** (1980), em particular *Fedro* e *Crátilo*, bem como **A República** (1993).

¹³ Alguns depoimentos nesta perspectiva se encontram na Dissertação de Mestrado em Teoria Literária de Kátia Rebello, **Mistérios da criação literária**. UFSC (2003).

¹⁴ Se o leitor se interessar sobre este tema, consulte a obra de Silvia Anspach: **Arte, cura, loucura: uma trajetória rumo à identidade individual**. São Paulo: Annablume, 2000.

¹⁵ Nietzsche e Foucault questionaram a noção de “natural” e “origem”, abrindo espaço para novos desdobramentos teóricos a partir do século XX. Consultar, a respeito, FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1984; e FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

Psicologia Histórico-Cultural fundamenta hoje uma das formas de se fazer ciência em que a complexidade dos fenômenos é levada em conta.

Processos criadores como fenômenos complexos

Uma das primeiras características dos processos criadores, observada na presente investigação, é a de que tais fenômenos devem ser considerados “complexos”, isto é, a compreensão dos processos criadores não pode ser linear, nem reducionista, nem mecanicista, tampouco subjetivista ou objetivista. Segundo Beatón¹⁶ (2005, p.23):

O Enfoque Histórico-Cultural em seu início, contribui para a superação destas grandes dicotomias [pessoa e personalidade, entre outras] porque observa, elabora os problemas científicos e procura explicá-los integralmente, observando-os desde cima, topologicamente, e buscando ver os nexos internos entre eles; como nas lâminas de raios X ou nas imagens de um scanner, que são para este Enfoque, o que explica verdadeiramente os processos complexos.

Processos criativos são da ordem da complexidade porque operam a partir de sínteses ou totalidades em processo. “Esta integração tem caráter qualitativo, não quantitativo, fundamentando-se em processos recíprocos e reiterativos, isto é, não-lineares, e por isso mesmo nem sempre mensuráveis, previsíveis ou programáveis.” (*Op. Cit.*, p.197). As sínteses operam a partir da integração de determinados relacionamentos, portanto, independem de magnitudes, podendo ocorrer tanto no âmbito do pequeno quanto na dimensão do que é grande. Sobre a complexidade, Ostrower (1998, p.197) assim se expressa:

Não há de se confundir complexidade com complicação. Ao serem complexas, as coisas não se tornam mais complicadas, e sim, mais específicas em sua diferenciação, mais verdadeiras. A noção de complexidade refere-se ao grau de organização de um fenômeno, físico ou mental, ao modo específico pelo qual se interligam os componentes, estabelecendo-se um equilíbrio dinâmico – um equilíbrio ativo, nunca passivo ou mecânico. Em vez de uma combinação de fatores aleatórios ou desconexos – que sem dúvida seria complicado – lidamos com configurações que apresentam um alto grau de integração coerente. Ao se relacionarem os diversos componentes e as possíveis interações em

¹⁶ Tradução livre do original em espanhol: “*El Enfoque Histórico Cultural em sus inicios, contribuye a superar estas grandes dicotomías, porque observa, elabora los problemas científicos e intenta explicarlos en su integralidad, observándolos desde arriba, topológicamente e intentando ver los nexos internos, entre ellos; como en placas de rayos X o en imágenes de un scanner, que son para él, los que explican verdaderamente los procesos complejos*”.

níveis mais elevados e ao tornarem a totalidade mais diferenciada, também os significados serão mais sutis e diferenciados.

Como a totalidade é sempre maior que a soma de suas partes, célebre expressão da psicologia da Gestalt, as sínteses não acontecem por somatórias e, portanto, são irreversíveis, no sentido de que a nova configuração já transformou seus componentes e alterou sua identidade. Assim é que, quando atribuímos um novo sentido a um objeto estético, fica difícil voltarmos a percebê-lo como antes da elaboração do novo sentido, uma vez que esta nova configuração fica estável e “colore” ou “tinge” a percepção da obra como um fenômeno total.

Um paradoxo que ocorre na produção das sínteses é que “a complexidade encerra em si a simplicidade, pois as sínteses condensam e simplificam, sem jamais se tornarem reducionistas” (*Op. Cit.*, p.198). Assim o “simples” pode ser considerado uma síntese do complexo. É interessante destacar que as palavras simplicidade e complexidade compartilham da mesma raiz etimológica latina “*plex*”, que em português se tornou “*plex*”; a qual significa “dobra”, no sentido de desdobramento ou camada. O prefixo “*sim*” denota “sem, ausência de” e o prefixo “*com*” significa “juntos, muitos”. Portanto, a noção de simplicidade envolve a ausência de dobras e a noção de complexidade implica a existência de muitas ou várias pregas e camadas, níveis de complexidade, justamente.

Os processos de percepção e também os de criação se caracterizam por uma sucessão de sínteses, configurando a todo instante, novas totalidades. Segundo Ostrower (1998, p. 199) “passamos continuamente de uma síntese para uma outra (...) de um estado de complexidade a outro, sempre integrando dados diversos e interligando-os em combinações que façam sentido para nós. Deste modo surgem os significados e as avaliações”.

Existe ainda a possibilidade de que ocorram “saltos qualitativos”, em que a configuração é re-significada e se reorganiza de tal forma, que supera qualquer tendência de desenvolvimento linear ou previsível.

A criação artística como superação dialética de opostos

Vygotski (1999) vê esses “saltos qualitativos” na criação artística como uma superação dialética de dois movimentos opostos que produzem uma certa tensão. Na tragédia grega, por exemplo, tal tensão poderia se manifestar como um conflito entre a manutenção de valores sociais consagrados pela tradição e a possível ruptura dos mesmos pela personagem protagonista. A tragédia é um gênero artístico que produz um momento de clímax, em que a tensão entre os aspectos conflituosos é resolvida dramaticamente.

Vygotski (1999) afirma que na arte, a superação dialética de opostos é frequentemente produzida no plano emocional, uma vez que as emoções desempenham imenso papel na criação artística. Elas são suscitadas pelo próprio conteúdo e podem ser de qualquer espécie. Isto significa que a superação dialética de opostos ocorre em qualquer forma artística, mas a maneira em que isso é realizado difere de gênero para gênero:

A arte não pode surgir onde existe simplesmente o sentimento vivo e intenso. Por si só, nem o mais sincero sentimento é capaz de criar arte. Para tanto não lhe falta apenas técnica e maestria, porque nem o sentimento expresso em técnica jamais consegue produzir uma obra lírica ou uma sinfonia; para ambas as coisas se faz necessário ainda o ato criador de superação desse sentimento, da sua solução, da vitória sobre ele, e só então esse ato aparece, só então a arte se realiza. (*Op. Cit.*, p.313-4).

É importante destacar ainda que Vygotski (1999, p. 316) não faz uma diferenciação entre emoção real e emoção estética. É na segunda que a superação dialética entre opostos se opera, gerando uma obra com um acabamento estético formal. Numa obra artística, a emoção estética transmuta as emoções reais e as supera, oferecendo ao seu apreciador um espetáculo sutil dessa resolução. O resultado é o “êxtase estético” ou a promoção de uma “relação estética”, para a Psicologia Histórico-Cultural, em que novos horizontes de significação são tornados possíveis.

Sobre a apreciação estética

No momento da relação estética, o reino da liberdade vence, por um átimo, o da necessidade, e os seres humanos sentem-se libertos do passado, renovados emocionalmente e carregados energeticamente pelos novos sentidos recém-descobertos. O mundo se enche de possibilidades, os sentidos físicos ficam mais acentuados, as sinapses cognitivas mais sensíveis e velozes, capazes de inúmeras relações antes impensadas. Nesse instante, que pode durar indefinidamente, o ser humano sente-se “poderoso”, vivencia uma dimensão de “poder”, que não é apenas pessoal, é válido para toda a espécie.

Bakhtin (1926, p.2) enfatiza a dimensão social da arte:

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o estético, [que] tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social. (BAKHTIN, 1926, p.2)

Dizer que a dimensão estética é uma variedade do social significa afirmar que toda obra visual se destina necessariamente ao olhar de um outro. Mesmo que nos dias de hoje um artista possa desafiar essa premissa, criando uma obra que seria “exposta” no fundo do mar, por assim dizer, longe do olhar de todos, o pressuposto da necessidade do olhar do outro continua válido. Isso porque mesmo que não possamos mais olhar ou apreciar a obra, a compreensão da intenção do artista ainda é necessariamente compartilhada com os demais. O gesto do artista é dirigido ao outro, ainda que a obra esteja oculta ao olhar de todos. O artista necessita que sua atividade criadora seja reconhecida por outros seres humanos, principalmente, por aqueles que socialmente têm maior poder institucional de legitimar sua obra como artística.

Vázquez (1999) afirma que tanto a experiência estética quanto a produção artística são formas do comportamento humano que fundamentam determinadas práticas histórico-sociais. A Estética é definida por Vázquez (1999, p.54) “como ciência de uma realidade peculiar – as experiências estéticas e as práticas artísticas – em toda a sua diversidade e desenvolvimento histórico”. Isto implica em que a Estética deve explicar como e porque os valores estéticos se desenvolvem historicamente. Ao explicá-los, ela não tem um caráter normativo: “é ciência do que é e não do que deve ser”. (*Op. Cit.*, p.54)

Assim, o caráter sistemático da Estética deve ser entendido em um sentido aberto, segundo a Psicologia Histórico-Cultural. De forma semelhante, a apreciação estética não pode ser considerada um gesto passivo:

A própria leitura, portanto, é dotada desse caráter ativo e operativo, próprio da execução, tal como aparece sobretudo nas artes em que é mais evidente a atuação do mediador [tais como a música e as artes cênicas]. Ler não quer dizer abandonar-se ao efeito da obra, sofrendo-o passivamente, mas assenhorear-se da própria obra tornando-a presente e viva, ou seja, fazendo-lhe o efeito operativo. (...) A obra de arte se deixa reconhecer como tal somente a quem souber fazê-la viver de sua vida própria, ou seja, a quem executá-la. Sua reconhecibilidade é sua própria executabilidade. (PAREYSON, 1993, p. 213)

No caso da pintura, isso significa que tanto o/a artista imagina o quadro ao pintá-lo, como aquele/a que aprecia essa obra está também usando sua imaginação para que a obra tenha um sentido para ele ou ela. Em outras palavras, o leitor ou leitora recria a obra visual ao apreciá-la e, nessa atividade criadora, ele/a interpreta e dá novos sentidos à pintura, objetivando-a em uma nova configuração estética ou artística. Por isso, a apreciação estética ou artística, da mesma forma que a atividade criadora de uma obra, é um processo dialético de objetivação e subjetivação, processo esse permanentemente aberto. A cada objetivação, há a possibilidade de novas subjetivações; uma nova subjetivação pode engendrar, por sua vez, novas objetivações.

Enquanto modalidade artística, as artes visuais se constituíram em um longo processo histórico em diálogo com várias culturas e sociedades, as quais produziram diversos valores estéticos nesse percurso. Uma obra é constituída por valores sociais determinados histórica e culturalmente e é criada dirigida para o social, para o outro, ainda que esse outro seja apenas uma só pessoa.

Porque mesmo a constituição de uma única subjetividade, de um único sujeito já é um processo fundamentalmente social. Vygotski (1999, p. 315) afirma que “é muito ingênuo interpretar o social apenas como o coletivo”, como [a] existência de uma multiplicidade de pessoas. O social existe até onde há apenas um homem e suas emoções pessoais.”

Tais emoções, por sua vez, não são “puramente individuais”, pois têm necessariamente origem histórico-cultural e são re-significadas de forma singular pelo sujeito em questão. Cada sujeito tem formas particulares de se emocionar, formas essas, apreendidas pelo

sujeito via contato social dentro de uma dada cultura. Tais formas se desenvolveram historicamente e continuam o curso de seu desenvolvimento em uma formação cultural viva. Conforme já mencionado anteriormente, na Psicologia Histórico-Cultural não há separação ou dicotomia entre sujeito singular e coletivo, a dimensão social constitui tanto um sujeito apenas, quanto muitos sujeitos. O ser humano não se constitui fora da dimensão social e, conseqüentemente, fora da dimensão histórico-cultural.

Por isso, Vygotski (1999, p.315) denomina a arte como a “técnica social do sentimento”: “A arte é o social em nós e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isto não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais”. (...) “O seu efeito é um efeito social”. Isto significa que Vygotski (*Op. Cit.*) concebe a arte como um instrumento social em que os aspectos mais íntimos e pessoais do sujeito “se condensam” de tal maneira que são trazidos à realidade demonstrando seus fundamentos sociais e as novas possibilidades que estão abertas à humanidade como um todo.

O próprio fenômeno da criação, da geração de algo novo, pode lembrar o ser humano de sua possibilidade de transformação da realidade, continuamente a seu alcance. Para a Psicologia Histórico-Cultural, a criação ou criatividade é denominada de “atividade criadora”.

Definindo atividade criadora

Uma vez que o objetivo principal desta investigação é estudar processos criadores, é preciso delimitar o que é a atividade criadora na perspectiva da Psicologia Histórico-Cultural.

A atividade humana é sempre criadora. As atividades que não são criadoras, não são consideradas plenamente humanas. Se o ser humano é um sujeito criador, a humanidade está permanentemente em devir, transformando continuamente a si própria e ao mundo.

A criação é, portanto, uma atividade fundamental para a Psicologia Histórico-Cultural, porque a partir dela, o ser humano é capaz de transformar a realidade e produzir novos

signos e possibilidades de significações. A atividade criadora produz cultura e a possibilidade de renovação cultural.

Segundo a Psicologia Histórico-Cultural, a atividade criadora é uma necessidade da espécie humana e é o motor mesmo do desenvolvimento psicológico e cultural individual e coletivo. De acordo com Vigotskii (1998), o ser humano possui tanto a capacidade de reproduzir a realidade já conhecida, como a de criar novos aspectos da realidade ou novas realidades a partir do que ele já conhece. Assim, todos os artefatos humanos, da faca de ponta de pedra lascada ao computador de última geração, foram criados a partir de uma necessidade que possibilitou o desenvolvimento das capacidades criadoras do ser humano. Afirma Vygotski (2001, p.462) que:

A vida do homem se tornará uma criação constante, um ritual estético quando surgir não da tendência para a satisfação de algumas necessidades pequenas, mas de um arroubo criador luminoso e consciente. O ato de alimentar-se e o sono, o amor e a brincadeira, o trabalho e a política, cada sentimento e cada pensamento se tornarão objeto de criação. O que agora se realiza nos campos estreitos da arte mais tarde penetrará toda a vida e esta se tornará um trabalho criador.

Podemos constatar que, para Vygotski (*Op. Cit.*), a atividade criadora não é encontrada apenas nos momentos dos “grandes acontecimentos históricos”, mas está presente, muitas vezes imperceptivelmente, nas atividades do cotidiano. Cada vez que um ser humano gera algo novo materialmente, ou atinge a solução para um problema, mesmo que insignificante, a atividade criadora se manifesta objetivamente.

As capacidades criadoras do ser humano, por sua vez, não operam de uma forma misteriosa, como comumente se acredita. Para a Psicologia Histórico-Cultural, toda criação é realizada sobre uma base material, ou seja, tem uma materialidade e, portanto, é uma objetivação concreta da subjetividade de quem a produziu, atestando também ser produto de uma cultura em um determinado período histórico. Segundo Vigotskii (1998, p.37): “Todo inventor, por mais genial que seja, é sempre produto de sua época e de seu ambiente. Sua obra criadora partirá dos níveis alcançados anteriormente e também se apoiará nas possibilidades que existem fora de si.”

Conseqüentemente, todo e qualquer processo de criação pode ser considerado uma capacidade humana, ou uma possibilidade inerente à condição humana que estaria, portanto, “virtualmente” presente em todo e qualquer ser humano, ainda que de forma

única e diferenciada. Dizemos “virtualmente”, porque a atividade criadora pode ser considerada uma capacidade do gênero humano que precisa ser objetivada e produzida nas relações, ao longo da vida de cada sujeito humano.

Assim, cada ser humano em sua história de vida pode se constituir criativamente em várias direções. Algumas pessoas são criativas a partir da atividade de cozinhar; outras escrevendo, outras ainda jogando xadrez ou patinando no gelo, desenvolvendo fórmulas matemáticas ou programas de computador. Algumas pessoas são criativas em inúmeras atividades. Há pessoas que são criativas em uma área, artes cênicas, por assim dizer, e acreditam não conseguirem ser criativas em outra, como a música. Tal crença negativa pode impedir o desenvolvimento de processos criativos simplesmente pela ausência de experiência em tal campo. Por isso, a atividade criadora está relacionada com a experiência e trajetória concreta de vida dos sujeitos.

Portanto, processos de criação são essencialmente dinâmicos e estão em permanente movimento. Assim como os seres humanos estão em devir, também os processos criadores estão em devir, sendo abertos em sua natureza. A atividade criadora exige o funcionamento do psiquismo humano como um todo, principalmente dos processos psicológicos “superiores”, tais como a imaginação, a atenção, a memória, a vontade, a afetividade, a linguagem, e o pensamento.

Em nossa sociedade existem profissões que são consideradas de natureza criativa, tais como as de arquitetos, artistas e designers e, portanto, as pessoas que nelas trabalham geralmente recebem o “*status*” de criativas. Esta concepção pode mascarar a existência da criatividade em qualquer área ou atividade humana, existência ao menos, em tese, uma vez que, para ser humana, qualquer atividade é necessariamente criadora. Como afirma Vigotskii (1998), a atividade criadora está em toda parte, não sendo privilégio apenas de artistas ou, como o senso comum acredita, de somente uns poucos gênios iluminados.

Dessa forma, a atividade criadora se fundamenta também sobre um conhecimento técnico e, portanto, os sujeitos criadores precisam ser proficientes no aspecto técnico da área escolhida, seja ela arquitetura, culinária, informática ou artes visuais.

Para relacionar-se criativamente com o mundo, a pessoa precisa exercitar seus processos criativos a partir da necessidade produzida pelas atividades em que se envolve. A prática de, o fazer algo gera necessidades concretas, o que, por sua vez, possibilita a geração do novo, a criação, oportunizando a atividade criadora. Ao transformar os recursos materiais que envolvem seu fazer, o sujeito não só modifica algum objeto no mundo, ele modifica também a si mesmo e ao seu próprio psiquismo.

O sujeito que pinta telas ou compõe música está explorando uma atividade criadora e por isso mesmo, está trabalhando sobre um suporte material. Em se tratando de artes visuais, a materialidade é plástica, imagética ou visual. Ela ganhará uma forma artística ou estética objetivada a partir do suporte material escolhido; no caso da pintura, se dá no tipo de *canvas*, de pincéis, de tintas, ou de possíveis variações nesses suportes tradicionais, bem como no arranjo visual das tintas sobre a tela em branco.

No caso da música, a materialidade está no som, matéria sonora, a qual por sua vez, é explorada a partir da escolha de determinados instrumentos musicais, os quais produzirão timbres diversos e serão arranjados para soar em conjunto, ora dando ênfase a uns, ora a outros. A música é uma organização do material sonoro na forma de diferentes configurações rítmicas, melódicas e harmônicas; esta forma é percebida no tempo. Uma música tem um começo, um meio e um fim.

A pintura é uma organização do material plástico na forma de diversas configurações do espaço pictórico, definido por linhas, pontos, cores, volumes, luminosidade, texturas. Uma pintura não tem um começo, um meio e um fim; no entanto, o processo criador que a originou tem.

Processos criadores, como o próprio nome já indica, dão a idéia de que a atividade criadora é, na verdade, processual, ou seja, se desenvolve na linha do tempo, e também na do espaço histórico-cultural. Uma pessoa cria sempre a partir do que ela conhece e do que a sociedade em que se insere lhe oferece. Se existe uma tradição que legitima o que significa “pintar”, um sujeito pode até quebrar com essa tradição e dar sentidos novos a esta atividade criadora; no entanto, para isso, ele terá que necessariamente tomar conhecimento e partir desta mesma tradição. Da mesma forma, um sujeito pode não conhecer esta tradição e pintar de forma amadora e autodidata. No entanto, a partir de

obras distintas, tanto o artista profissional quanto o amador darão testemunho, nos produtos de seu processo criador, do tempo e da sociedade em que vivem.

Ao considerarmos a historicidade, contemplamos o devir humano. Para a Psicologia Histórico-Cultural, não existiria criação se ao ser humano não fosse possível o devir, o vir-a-ser. Para Vygotski (2001, p.153), “é fácil compreender que a função básica da imaginação é a organização de formas de comportamento que ainda não ocorreram na experiência do ser humano, enquanto a função da memória consiste em organizar a experiência de uma forma que repita aproximadamente o que já existiu”. Para Vigotskii (1998) a função imaginária, ou imaginação, em sua dimensão basal de antecipação do futuro, além de ser um dos processos psíquicos mais importantes do ser humano, é um dos principais fundamentos da atividade criadora.

Vygotski (*Op. Cit.*) destaca que a criação infantil é distinta daquela realizada por um adulto. A diferença reside no fato de que a imaginação infantil opera dentro de um sistema psicológico centrado na percepção, ao passo que, no adulto, o centro do sistema psicológico é o pensamento. Por isso, o adulto é capaz de proporcionar à sua obra um maior acabamento formal, ao mesmo tempo em que está apto a vivenciar uma intencionalidade estética melhor elaborada. Além disso, em comparação à criança, o adulto tem mais experiência de vida e uma maior capacidade de organização de seu sistema psicológico. Vygotski (*Op. Cit.*, p.17) assim explica: “A atividade criadora da imaginação se encontra em relação direta com a riqueza e a variedade da experiência acumulada pelo homem, porque esta experiência é o material com que ele ergue seus edifícios, a fantasia.”

Sobre a fantasia, ou imaginação, Maheirie complementa (2003, p.152):

Nesta perspectiva, a imaginação é base para toda e qualquer criatividade, seja ela artística, cotidiana, científica ou técnica, na qual o sujeito realiza uma negação do passado, de suas experiências concretas, em função de um porvir, de suas projeções futuras. Portanto, o processo de criação é uma articulação temporal realizada pela subjetividade, numa postura afetiva, como negação da objetividade, com vista a transformar esta objetividade numa nova objetividade, deixando nela a marca da subjetividade.

Podemos afirmar, portanto, que a criação é uma atividade de natureza processual que, fazendo uso da imaginação, possibilita que aspectos subjetivos se objetivem em obras

concretas, as quais, por sua vez, também são carregadas de subjetividade, podendo servir como base para novas objetivações.

Por isso, de acordo com a Psicologia Histórico-Cultural, para se estudar os processos criadores é necessário investigar os produtos criados por eles. No caso da criação artística, Vygotski (1999, p.282) afirma que “cada obra de arte é uma complexa interação de muitos fatores; conseqüentemente, a meta do estudo é definir o caráter específico dessa interação”. O estudo da obra possibilita a análise específica da interação entre os principais elementos que a caracterizam formalmente. Ao fazê-lo, o processo de sua criação também se desvela, implicitamente.



À luz dessa delimitação conceitual, a presente investigação procura analisar a atividade plástica criadora de Sílvia Teske. A atividade criadora é entendida como um fenômeno complexo que articula, via imaginação, toda a vida psíquica do sujeito criador. É também compreendida como um processo que implica na transmutação das emoções do sujeito criador na produção de um objeto artístico ou estético, que é necessariamente transformado materialmente em nível formal. Em tal transformação, a subjetividade do sujeito criador é objetivada e esta objetivação pode, por sua vez, ser transmutada em uma nova objetividade, marcada pela subjetividade de seu agente criador.

III. SOBRE O MÉTODO

Vygotski escreveu sobre o método de investigação em várias passagens de seus escritos, ao longo de sua obra. Por isso, este capítulo foi construído como uma espécie de diálogo com Vygotski.¹ Seleccionamos trechos específicos de sua obra para elucidar como a Psicologia Histórico-Cultural concebe seu método. Em um dos textos, especificamente voltado ao método (1997, p.47) o pesquisador bielorusso afirma que:

En cualquier área nueva la investigación comienza forzosamente por la búsqueda y la elaboración del método. Podríamos enunciar como tesis general que todo planteamiento fundamentalmente nuevo de los problemas científicos, conduce inevitablemente a nuevos métodos y técnicas de investigación. El objeto y el método de investigación mantienen una relación muy estrecha. (...)

La elaboración del problema del método se desarrollan conjuntamente, aunque no de un modo paralelo. La búsqueda del método se convierte en una de las tareas de mayor importancia de la investigación. El método en este caso, es al mismo tiempo premisa y producto, herramienta y resultado de la investigación. (...) La total revelación del método deberá ser el objetivo de toda la obra en su conjunto.

Para a Psicologia Histórico-Cultural, não há separação entre o conteúdo estudado – qualquer fenômeno psicológico considerado em seu aspecto cultural e histórico – e o meio pelo qual ele pode ser estudado, ou seja, o método de investigação. Por isso, o texto que apresenta a pesquisa em sua totalidade é, por si só, ou ao menos deveria ser uma forma de revelar o método utilizado. Dito de outra maneira, há uma necessária coerência entre o que se vai estudar e a forma de estudá-lo, ou entre o que foi estudado e a forma de apresentar este estudo ao público leitor. “El método ha de ser adecuado al objeto que se estudia” (1997, p.47).

Para Vygotski a psicologia de sua época passava por uma crise metodológica ao não conseguir abarcar fenômenos humanos complexos, chamados de superiores, no corpo da investigação. Wundt, considerado o fundador da psicologia experimental e também o da psicologia dos povos, a qual levava em conta o desenvolvimento cultural em sua dimensão psicológica, separava por completo, no sentido metodológico, estes dois campos de investigação, segundo Vygotski (1997). “En opinión de Wundt no hay lugar

¹ Mantivemos, neste capítulo, os trechos das citações de Vygotski na língua original em que sua obra foi publicada, o espanhol, devido à sua similaridade com a língua portuguesa.

para el experimento en la esfera de la psicología cultural.” (1997, p.55). Na psicologia de Wundt, havia, na verdade, duas psicologias, pois a psicologia de base histórica ficava apartada da psicologia fisiológica.

Contrária à opinião de Wundt, a própria psicologia nascente e em construção começava a mostrar uma orientação a favor do desenvolvimento de experimentos que levassem em conta o desenvolvimento cultural.

Assim, de acordo com a Psicologia Histórico-Cultural, só o ser humano produz cultura em ambos os sentidos:

- 1) do desenvolvimento de uma linguagem complexa por meio de signos lingüísticos (fonéticos e gráficos) arbitrários; e
- 2) do desenvolvimento e criação de novas formas de habitar e viver no mundo, desde uma cabana para se proteger do frio, da chuva e dos animais, até o complexo desenvolvimento tecnológico que conhecemos nos dias de hoje.

Por isso, a linguagem como fenômeno psicológico fundamental, capaz de favorecer a distinção entre o psiquismo humano e o animal, deve estar sempre no centro do método proposto pela Psicologia Histórico-Cultural. Nos diz Vygotski que (1997, p. 59): “El análisis del papel que desempeña el lenguaje en el experimento psicológico tiene decisiva importancia”.

A instrução verbal que é dada ao sujeito de pesquisa é considerada de extrema importância para Vygotski, uma vez que o modo como o sujeito interpreta e significa o que lhe está sendo solicitado vai fazer diferença no pesquisar.

Não ouvimos apenas palavras ou sons puros, mas compreendemos ou não, o contexto do que está sendo dito, se é verdade ou mentira, se nos agrada ou não, como afirma Bakhtin (1990). Este fato destaca a linguagem como um fenômeno psicológico de extrema importância, devido a seu aspecto semântico, o qual por sua vez, está em estreita relação com a cultura da qual o sujeito participa e que o constitui.

A chave do método da Psicologia Histórico-Cultural é a busca explicativa, não apenas descritiva, dos comportamentos superiores, que distinguem a humanidade de sua origem animal. A compreensão analítica dos processos psíquicos superiores do ser

humano implica necessariamente a abordagem do aspecto cultural e seu desenvolvimento histórico. Vygotski (1997, p.82) faz uma síntese de sua exposição sobre o método da seguinte forma:

Si quisiéramos presentar el proceso que nos interesa en su aspecto puro, independiente, manifiesto y generalizar así los resultados de nuestro análisis de las funciones rudimentarias, podríamos decir que ese proceso consiste en que una forma de conducta – la inferior – pasa a otra que llamamos convencionalmente superior como más compleja en el sentido genético y funcional. La línea que separa ambas formas es la relación entre el E [estímulo] y la R [reacción]. Para una de las formas el rasgo esencial, sería la completa – en principio – determinación de la conducta por la estimulación. Para la otra el rasgo, igualmente esencial, sería la **autoestimulación**², la creación y el empleo de estímulos-medios artificiales y la determinación de la propia conducta con su ayuda.

(...)

Creemos que la existencia simultánea de los estímulos **dados** y los **creados**³ es el rasgo distintivo de la psicología humana.

Para explicar a relação entre os planos daquilo que é dado pela natureza e daquilo que é criado pelo ser humano, Vygotski introduz os conceitos de signo e mediação semiótica. Signo é uma representação que está no lugar de ou substitui o objeto (PINO, 2006); (EPSTEIN, 2002). É por meio da mediação semiótica que o processo de conversão – termo de Vygotski (*Op. Cit.*) – do plano biológico para o plano cultural se realiza. É uma forma superior caracteristicamente humana de captar os dados sensoriais da realidade interpretando-os simultaneamente a partir de sua significação cultural. Assim, de acordo com o célebre exemplo de Vygotski (*Op. Cit.*), uma criança não vê apenas um objeto redondo com dois ponteiros; ela vê um relógio.

A mediação semiótica é o processo psíquico que faz a interconexão entre natureza e cultura. A unidade deste processo é o “signo”. Complexos sistemas sígnicos “criados pelos homens para conhecer as coisas e compartilhar entre eles os saberes e as experiências que eles têm delas” operam como elemento mediador no plano cultural, caracterizando a mediação semiótica. (PINO, 2006, p. 53).

Assim, o sentido mais amplo e mais preciso que Vygotski (*Op. Cit.*) dá ao termo signo está relacionado a dois momentos nele característicos: sua origem e sua função.

² Grifos de Vygotski conforme o original em espanhol.

³ Grifos de Vygotski conforme o original em espanhol.

Conseqüentemente, Vygotski concebe dois caminhos metodológicos distintos para se estudar o comportamento humano. O primeiro método é o estudo fisiológico das condutas que tanto estão presentes nos animais quanto no ser humano. A segunda via é a pesquisa psicológica:

La otra vía es la de la investigación psicológica y presupone desde el principio la búsqueda de una peculiaridad específica de la conducta humana, que toma como punto de partida. Para la investigación psicológica, la peculiaridad específica no sólo radica en la ulterior complicación y desarrollo, en el perfeccionamiento cuantitativo y cualitativo de los grandes hemisferios, sino, ante todo, en la naturaleza social del hombre y en su nuevo – en comparación con los animales – modo de adaptación. (VYGOTSKI, 1997, p. 83-4).

Podemos considerar a criação e o emprego de signos como a atividade de natureza psicológica mais geral e fundamental do ser humano. A criação de signos pelo homem modifica a realidade (natural, social e humana) e demonstra, a todo o tempo, a capacidade única que o ser humano tem de produzir cultura; por intermédio desta, constitui-se enquanto sujeito. Quando uma pessoa pinta uma tela e parte de processos criadores variados para isso, o que está em jogo é uma conduta tipicamente humana, a qual revela uma amplitude de possibilidades no universo psicológico humano.

Tal capacidade humana é extraordinária; causa assombro e fascinação. E pode ser considerada a fonte que alimenta a arte. Muitas manifestações artísticas, principalmente no passado, foram possivelmente criadas para manter a “presença” na consciência das pessoas, das possibilidades psicológicas “superiores” do ser humano. ⁴

⁴ Em um programa televisivo da BBC World de julho de 2007 “How Art Made the World”, o Dr. Nigel Spivey apresentou uma nova tese para a origem das famosas pinturas rupestres das cavernas de Altamira na Espanha ou de Lascâux na França. Depois de algumas pesquisas feitas com um certo povo aborígine da Austrália cujos ancestrais viveram desde o período Neolítico até o século XIX e também a partir de investigações sobre a natureza fisiológica da visão humana em situações de privação de luz, como as cavernas, outra hipótese foi formulada sobre a origem e função dessas primeiras imagens registradas pela humanidade. Atualmente, acredita-se que elas foram pintadas pelo Xamã da tribo para lembrar as visões e alucinações que ele havia experienciado quando estava em estado de transe. Assim, o Xamã entra em transe e vai para um “outro mundo”, “o mundo dos espíritos”, segundo sua cultura. Sua percepção é alterada e ele vê animais, seres e objetos diferentes dos habituais. Quando “retorna” do transe, ele sente a necessidade de registrar essas visões efêmeras. Nasceram possivelmente desta necessidade as primeiras manifestações artísticas visuais, as quais, acredita-se, também estavam associadas à música e à dança. É interessante destacar como esta explicação se aproxima dos exemplos dados por Vygotski para demonstrar a gênese das funções psicológicas superiores, tais como o exemplo de “amarrar um lenço no dedo” para lembrar de algo, para auxiliar a memória. Da mesma forma, o Xamã estaria produzindo imagens para auxiliar sua memória e preservar seu “pensamento imagético”, objetivando-o na produção de uma obra concreta. Se esta nova hipótese está correta, vale a pena destacar ainda que a “primeira forma de arte visual” nasceu não da tentativa de “copiar” a imagem

Por isso, estudar os processos criadores de sujeitos em atividade criadora pode revelar o núcleo dos processos superiores que Vygotski desejava estudar. Neste estudo, a mediação semiótica e a dimensão dinâmica da realidade em permanente movimento e transformação são enfatizados, com o fim de se investigar fenômenos psicológicos complexos.

A idéia central é ver o ser humano por trás dos processos, como Vygotski mesmo diz “en la capacidad de ver al ser humano que trabaja y no al músculo que se contrae” (1997, p.89); a capacidade de suplantar o plano fisiológico para o plano sócio-cultural e, portanto, histórico. Nas palavras de Vygotski, se a ciência psicológica for capaz de fazer isso, “la psicología se está humanizando” (1997, p.89).

Em suma, o método de investigação psicológica proposto por Vygotski precisa chegar à mediação semiótica das atividades e processos psicológicos humanos, considerados fundamentais para o pesquisador bielorusso. Suas contribuições à reflexão sobre o método, portanto, são importantes tanto para investigar a constituição de sujeitos, quanto para estudar quaisquer processos psicológicos em que podem ser selecionadas unidades significativas de análise – tais como os processos de criação de um sujeito – objeto da presente investigação.

Existem, segundo Góes (2000, p.10), metodologias analíticas que “não assumem a centralidade do entrelaçamento das dimensões cultural, histórica e semiótica no estudo do funcionamento humano”. Vygotski ao contrário, assume plenamente a importância de se fazer uma análise que investigue as relações entre sujeitos, uma vez que os processos humanos têm gênese nas relações com o outro e com a cultura. Ainda sobre o método em Vygotski, Góes (*Op. Cit.*, p.12) afirma que:

O método é, ao mesmo tempo, pré-requisito e produto, o instrumento e o resultado do estudo’. Trata-se de uma visão abrangente, à qual ele vincula a possibilidade de vários tipos de investigação e diretrizes metodológicas amplas que buscam atender a duas teses fundamentais: de que a gênese das funções psicológicas está nas relações sociais e de que a constituição do funcionamento humano é socialmente mediada,

de animais reais, percebidos no mundo, mas de recordar a imagem de animais e seres “imaginários”, gerados no próprio psiquismo do Xamã, a partir da experiência de transe. Esta nova descoberta é assaz reveladora, tanto com relação à existência da necessidade que dá origem à criação artística, quanto ao trabalho imagético-plástico que o artista realiza ao produzir objetivações de sua subjetividade.

num curso de desenvolvimento que abrange evoluções e, sobretudo, revoluções.

(...)

Tendo em vista a crença no papel fundante das relações sociais, o autor [Vygotski] concebe o estudo do homem enquanto ser que se constitui imerso na cultura – nas experiências coletivas e práticas sociais – e como produtor-intérprete de sistemas semióticos. Em sua obra, são recorrentes, e por vezes densas, as discussões sobre o signo, a palavra e a linguagem, temas esses que o ajudam a configurar a especificidade do humano e que, como ele ressalta, demandam caminhos metodológicos diferentes daqueles utilizados pelas ciências naturais. Portanto, no que concerne ao método, a investigação não pode descolar-se de uma visão sociogenética, histórico-cultural e semiótica do ser humano, sendo que as proposições conceituais e metodológicas devem ser interdependentes e congruentes teoricamente.

Conseqüentemente, o método em Vygotski implica em uma descrição densa de aspectos relacionais de atividades humanas. Entretanto, não basta descrever; é preciso analisar em profundidade a gênese histórica dos processos estudados e suas transformações, de forma a conhecer tanto as relações entre os processos, quanto o nível dos detalhes dos processos estudados, levando em conta seus significados em situações específicas.

Sobre a gênese histórica dos fenômenos investigados, Vygotski (1997, p.67) afirma:

Sin embargo, el estudio histórico, dicho sea de paso, simplemente significa aplicar las categorías del desarrollo a la investigación de los fenómenos. **Estudiar algo historicamente significa estudiarlo en movimiento**⁵. Esta es la exigencia fundamental del método dialéctico. Cuando en una investigación se abarca el proceso de desarrollo de algún fenómeno en todas sus fases y cambios, desde que surge hasta que desaparece, ello implica poner de manifiesto su naturaleza, conocer su esencia, ya que solo en movimiento demuestra el cuerpo que existe. Así pues, la investigación histórica de la conducta no es algo que complementa o ayuda el estudio teórico, sino que constituye su fundamento.

O método em Vygotski baseia-se na análise de processos e não meramente na descrição de produtos. No entanto, os produtos, como formas cristalizadas ou objetivadas dos processos, também devem ser levados em consideração analítica. Tal análise não deve perder de vista a compreensão da atividade como um todo, mas deve buscar as condições de emergência dessas atividades, levando em conta seu significado na cultura e sua dimensão histórica.

⁵ Grifos da autora/pesquisadora.

Vygotski propõe a análise por unidades e define “a unidade como aquela instância de recorte que conserva as propriedades do todo que se pretende investigar. Alega que essa noção é mais apropriada porque, diferentemente do elemento, a unidade é o componente vivo do todo” (GÓES, 2000, p. 14)

Há nesta perspectiva uma valorização do singular que não abandona a idéia de totalidade, uma possibilidade de conceber partes em sua dinâmica inter-relação com o todo, entendendo o singular como produto e produtor de novas configurações da totalidade em que está inserido.

Conseqüentemente, sujeitos humanos são indissociáveis da sociedade que os constitui, sendo sempre concebidos como seres sociais em relação. A sociedade, por sua vez, tanto como os sujeitos, está em permanente movimento, produzindo e reproduzindo cultura dentro de uma dimensão histórica que caracteriza e revela a diversidade, pluralidade e, inclusive, a existência concomitante de formas contraditórias no tecido social. Tais formas contraditórias são como camadas geológicas que coexistem em um mesmo solo, ao mesmo tempo em que são capazes de revelar, a partir do estudo de suas características, suas raízes histórico-culturais.

Neste sentido, o trabalho de campo desempenha um papel fundamental para situar a psicologia no âmbito de uma ciência da alteridade, dando especial visibilidade à relação observador-observado, ou entrevistador-entrevistado, demonstrando como a participação do pesquisador transforma necessariamente o fenômeno estudado, sem que isto constitua um limite para a ciência. Ao contrário, atesta a riqueza da investigação, ao levar em conta a subjetividade dos sujeitos investigados.

IV. O PERCURSO DA PRESENTE INVESTIGAÇÃO

Sobre as entrevistas, a intersubjetividade em jogo e o exercício ficcional de falar de si

Um dos postulados deste trabalho¹ é o de que a investigação dos processos de criação pode revelar a constituição do sujeito e vice-versa. Dessa forma, a atividade criadora não pode ser totalmente separada da vida do sujeito criador. Optamos assim em trabalhar com o tema ‘constituição do sujeito criador’ como pano de fundo da análise dos processos criadores de Sílvia. Nesse sentido, não foi realizada uma narrativa da “história de vida” de Sílvia Teske propriamente dita, mas seu próprio relato autobiográfico fez parte da análise desta investigação.

As entrevistas sobre a vida do sujeito de pesquisa deram-se da seguinte maneira: o sujeito foi convidado a relatar e, portanto, a selecionar de livre escolha, tudo o que tivesse relação com a sua constituição como sujeito criador e que quisesse comunicar à pesquisadora. O objetivo foi a realização de um relato o mais completo possível, ainda que não exaustivo, da vida do sujeito.

É que o relato da vida de uma pessoa pode ser considerado inesgotável. Tanto o pesquisador, quanto a pessoa que é entrevistada, acabam por fazer um “recorte”, uma seleção da informação praticamente infinita a sua disposição. Por isso, se houvesse um outro pesquisador que fosse investigar o mesmo sujeito, faria um trabalho diferente, pois provavelmente seu olhar não seria o mesmo e nem mesmo o material recolhido pela e para a pesquisa, uma vez que o momento seria outro, e ainda outro, o recorte selecionado por este imaginário pesquisador e seu informante.

Isso remete ao caráter intersubjetivo do ato de pesquisar, o que significa que eventualmente, todas as subjetividades que mergulharem sobre este trabalho de investigação se constituíram de forma distinta e estas diferenças se manifestam, se

¹ Uma versão inicial deste projeto foi submetida ao Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos no mês de dezembro de 2004 e foi aprovada pelo mesmo Comitê, de forma a que a pesquisadora podesse iniciar as entrevistas videogravadas com o sujeito de pesquisa já no mês de janeiro de 2005. Esta primeira série durou até o mês de março de 2005 e foi concluída, tendo o sujeito criador falado de sua vida desde o período da infância até o momento atual.

revelam no corpo mesmo do trabalho dos distintos pesquisadores. Por isso mesmo, tais subjetividades necessitam ser reveladas, a partir do lugar de quem fala. Isto vale tanto para o pesquisador, quanto para o sujeito da investigação.

Levi (1989), Malcom (1995), entre outros, apontam para a dimensão necessariamente ficcional que existe na elaboração da narrativa da vida de alguém. Mesmo que o biógrafo tenha se baseado em “fatos” da vida de uma pessoa, a forma como seleciona estes “fatos” e os insere numa narrativa (por vezes linear, outras vezes temática) modifica o resultado final da obra. Além disso, qualquer fato apresenta uma dimensão subjetiva dependente do olhar e da história de vida de quem o aponta e descreve.

A escrita biográfica atualmente é considerada de natureza ficcional, ainda que baseada em “fatos históricos” da vida do sujeito. Isto porque estes “fatos” não existem em si, serão sempre produzidos em uma narrativa específica, a partir de uma determinada subjetividade em ação, que se objetiva na escrita biográfica. A este respeito BOURDIEU (2004, p.80), ao tratar da “ilusão biográfica”, denuncia a narrativa linear e cronológica de uma história de vida como uma construção sempre artificial que implica na produção de um discurso com a finalidade de aproximar o sujeito biografado do “modelo oficial da apresentação social de si”.

Nessa perspectiva, a “identidade” ou a “verdade” de um sujeito são necessariamente processos construídos ou constituídos no próprio exercício de elaboração da biografia. Conseqüentemente, o autor da biografia ganha visibilidade e destaque como o produtor de uma narrativa ou uma obra que privilegia um olhar entre muitos outros olhares possíveis.

Sant’Anna (2007) observa como o “mito do artista” opera na construção social da imagem do artista, atuando no “cruzamento” entre interesses sociais /coletivos e individuais e, portanto, ocupando papel determinante nos jogos simbólicos que ativamente constróem a identidade artística. As partes da narrativa que contam momentos importantes da vida do herói são chamadas de mitologemas e dentro deles, as unidades menores que fornecem sentido são denominadas de mitemas. Nessa perspectiva, o mito do qual o artista cria ou se apropria “dá sentido à história e à cultura” (*Op. Cit.* p.03) e se apresenta geralmente como uma narrativa linear, cuja principal

característica não é a linearidade necessariamente, mas a “sua aceitação como um argumento que de fato descreve o artístico”. (*Op. Cit.*, p.03)



Neste sentido, a escolha de Sílvia em fazer uma narrativa cronológica dos eventos de sua vida, ao mesmo tempo apresentando determinados mitemas que remetem ao mito do artista como herói foi questionada pela pesquisadora. Por outro lado, neste trabalho, tanto as falas de Sílvia que apresentam a narrativa de sua história de vida, demonstrando sua constituição como sujeito, quanto as que tratam de seus processos criadores foram levadas em consideração. Não no sentido de “contar a sua história”, mas com o objetivo de ouvir Sílvia Teske, deixar que a apresentação de si mesma, sua subjetividade-em-curso tivesse visibilidade no decorrer da investigação.

O recurso da videogravação

Na presente investigação, os dados para a análise foram registrados via dois recursos metodológicos: entrevistas gravadas em áudio e vídeo e o registro em vídeo dos processos de criação do sujeito de pesquisa.

Portanto, foram dois os registros videogravados, detalhados na página 46:

- 1) As entrevistas com o sujeito;
- 2) As sessões com o sujeito criando *in loco* em seu ateliê residencial.

No caso das entrevistas, procuramos preservar a linguagem verbal e não verbal que o sujeito utilizou para contar sua história de vida. Na situação da videogravação de sua atividade criadora, buscamos resguardar a riqueza de detalhes apresentada na seqüência narrativa escolhida pelo sujeito.

Aparelhos de videogravação e gravação de áudio utilizados

As entrevistas que constituíram o relato autobiográfico do sujeito e as sessões de registro de seus processos criadores foram registradas em áudio e vídeo digitais. Os aparelhos utilizados são amadores e, portanto, apresentam uma qualidade não-profissional de registro de áudio e imagem. No entanto, como a tecnologia digital em gravação e reprodução de imagens e sons está bastante avançada, os resultados obtidos podem ser considerados satisfatórios e suficientes para os fins da presente investigação.

Aparelhos utilizados:

- 1) um gravador digital de voz com capacidade máxima de 8 (oito) horas de gravação de boa qualidade e capacidade ideal de 1 (uma) hora e meia de gravação de excelente qualidade – marca POWERPACK, modelo DVR-800;
- 2) uma câmara filmadora digital – marca MITSUCA, modelo DV-2048, de 2 MG pixels, também com capacidade de gravar voz, com 32 MB internos de memória e capacidade máxima de gravação de 1GB, capacidade esta ajustável à possibilidade de se utilizar cartões de memória SD adicionais. Foram utilizados três cartões de memória SD adicionais, de 128 MB, 256 MB e 1GB. O primeiro possibilita aproximadamente 22

minutos de videogravação; o segundo cerca de 44 minutos; e o terceiro, aproximadamente 176 minutos ou 2 horas e 56 minutos de filmagem.

A videografia

A videografia é um recurso em expansão nas pesquisas brasileiras e novas oportunidades de exploração deste recurso estão sendo abertas pelo avanço tecnológico que possibilita gravar sem filmes ou fitas, diretamente na memória digital da câmara. Estas novas filmadoras também facilitam a rápida passagem do registro em vídeo ou em áudio para o computador pessoal do pesquisador, através dos cabos e portas USB 1.0 e 2.0 de alta velocidade de transmissão de dados. Assim, se antes o pesquisador necessitava de um aparelho de vídeo-cassete acoplado a um aparelho de televisão para assistir as fitas, atualmente a decupagem das fitas pode ser realizada diretamente no computador. O registro em vídeo pode ser transformado em vários formatos, de MPEG4 a DVD, facilitando também a edição desse material em um produto final que possa ser assistido por muitas pessoas. O som destas gravações digitais também parece ser de melhor qualidade do que o registro sonoro das câmaras de gerações anteriores. É possível que o foco e a qualidade de iluminação também possam ser melhores controlados, com resultados superiores às filmadoras mais antigas.

Segundo MEIRA (1994), “a videografia, ou registro em vídeo de atividades humanas, apresenta-se como uma ferramenta ímpar para a investigação microgenética de processos psicológicos complexos, ao resgatar a densidade de ações comunicativas e gestuais.”

A filmagem em vídeo permite captar múltiplas pistas visuais e auditivas, como expressões faciais complexas e aspectos gerais e específicos de atividades entre pessoas. Uma das vantagens mais óbvias se encontra na possibilidade de repetição da observação, de forma que se torna possível uma maior precisão na apreensão dos fenômenos, pois o registro, que fica para a posteridade, pode ser visto e revisto inúmeras vezes. O que também permite que outros pesquisadores se beneficiem, utilizando o mesmo material para a análise de fenômenos variados.

No entanto, há também desvantagens, segundo a literatura especializada. Uma delas é a redução da informação sensorial de tridimensional para bidimensional. Além disso, os

dados registrados são sempre ações passadas, remetendo a um necessário adiamento do processamento da informação. O registro produzido pelo vídeo, por outro lado, é sempre um recorte da informação disponível, implicando escolhas que podem se tornar “erros”, quando, por exemplo, a delimitação de um episódio não fica clara.

Uma outra limitação possível é a de que este registro não é completo em si, sempre exigirá a análise do pesquisador, a qual implica em muitas horas gastas com a repetição dos vídeos – denominada ironicamente pelos estudiosos da videografia como o “eterno retorno” ao material. Além disso, pode haver problemas quanto ao controle adequado do ambiente (iluminação insuficiente, imagem desfocada, ruídos inesperados) e é preciso experiência com o manejo técnico das filmadoras. Finalmente, o material – principalmente quando fitas são utilizadas – é perecível e pode ser perdido ou confundido por falta de identificação apropriada.

Uma das principais dificuldades é o efeito da própria câmara filmadora no ambiente. Segundo Meira (1994) deve-se procurar trabalhar para registrar estes efeitos e desenvolver instrumentos para avaliar sua influência.

Uma possível limitação metodológica

No caso da presente investigação foi possível verificar que a câmara deixou ao menos duas marcas ou efeitos:

- 1) A primeira quanto à duração da entrevista e da sessão videogravada. Como a filmadora tem uma duração limitada pela memória do cartão utilizado, muitas vezes a pesquisadora necessitava sinalizar para o sujeito que seu tempo estava se esgotando, forçando-o a terminar sua fala dentro de um certo limite de tempo. A duração de cada filmagem a princípio foi determinada pela própria produção do sujeito, com a intenção de que sua fala ou processo criador não ficasse interrompido no registro em vídeo. Entretanto, a duração dos cartões de memória da filmadora também determinou, algumas vezes, a duração da filmagem. Assim, houve momentos em que uma sessão teve que ser interrompida, deixando ao meio um processo criador, simplesmente porque não havia mais espaço na filmadora de memória digital para que se continuasse registrando a sessão em vídeo. Ou outros, apesar de poucos, em que a fala de Sílvia não pôde ser totalmente registrada devido ao término da memória do cartão utilizado.

2) Quando os registros das sessões de atividade criadora foram realizados pela primeira vez, o sujeito, espontaneamente, passou a conversar com a pesquisadora o tempo todo, dizendo o que estava fazendo, a cada passo. O resultado foi um vídeo didático, como aqueles programas de televisão que ensinam a cozinhar, com um cozinheiro profissional mostrando inicialmente os ingredientes e o como cozinhar, até o produto final ficar pronto. Na primeira ocasião em que isto aconteceu, a pesquisadora perguntou ao sujeito da investigação como via a presença da câmara e da própria pesquisadora no momento da criação. O sujeito respondeu que criar sem a câmara e sozinho era diferente do que criar com a filmadora em presença da pesquisadora. Afinal, com a pesquisadora, o sujeito criador tinha um foco de atenção: explicar o que estava fazendo todo o tempo, o que sem dúvida, não ocorreria se estivesse a sós.

No entanto, em nossa opinião, esse limite não invalida a videogravação como recurso metodológico para a investigação de processos de criação. É possível que esta questão seja polêmica e não tenha uma resposta consensual. É nossa avaliação que é preciso continuar, mesmo com tal limite, registrando o melhor possível o efeito da videogravação no próprio ato de pesquisar. Os limites não precisam nos deter; é necessário que saibamos lidar com eles e explicitá-los no próprio decorrer da investigação, de modo a que suas implicações possam ser devidamente consideradas.

Além disso, na perspectiva do Círculo de Bakhtin², o momento de criar e o momento de falar sobre o que é criado estão em duas dimensões distintas do vivido: o primeiro, faz parte do mundo estético; o segundo, do mundo cognitivo.

Além destes dois mundos, há também o mundo ético. Segundo Geraldi (2006), “o homem não vive sem cognição, sem o ético e sem o estético, são necessidades da vida, o tempo todo, e essas coisas acontecem ao mesmo tempo. Bakhtin reúne as três áreas, fala ao mesmo tempo do conhecimento, do ético e do estético.” O que caracteriza a dimensão estética é o acabamento formal dado à obra pelo sujeito criador. Já no mundo da ética, não há acabamento, uma vez que o ser humano se caracteriza pelo devir. O que há é um horizonte de possibilidades, um campo de acontecimentos em aberto. Em contraste, o

² A partir de texto extraído da gravação em áudio e vídeo do curso sobre Bakhtin ministrado pelo professor Dr. João Wanderley Geraldi, UNICAMP, em setembro e novembro de 2006 na UFSC.

mundo da cognição é fechado, uma vez que busca definir – dar fim, conceituar os fenômenos.

As três dimensões fazem parte da vida; no entanto, o momento estético de criar acontece fora da esfera cognitiva, se diferenciando do momento em que produzimos conhecimento sobre o processo criador. E foi isso que ocorreu quando fomos filmar o sujeito criador em plena atividade criadora: Sílvia passou a narrar o que fazia, passo a passo, entrando na esfera da informação, do cognitivo. Ora, quando está só, seu processo criador não se dá dessa maneira. Sozinha, ela não tem necessidade de refletir sobre o que está fazendo na hora que o faz; nem tem a intenção de descrever o processo, no mesmo instante em que ocorre, para uma outra pessoa. Com a investigação, Sílvia teve oportunidade de refletir sobre sua própria criação e seus processos criadores.

No entanto, o que Bakhtin (1990) nos mostra é a existência de uma certa limitação metodológica na investigação de processos criadores: podemos constatar que não foi possível fazer uma videogravação do processo criador de Sílvia na forma como ele costuma ocorrer. O que ficou registrado foi o processo criador de Sílvia na *presença da pesquisadora*. Tal presença modificou o contexto no qual o processo criador de Sílvia ocorre.

Talvez a videogravação propriamente dita do processo criador de Sílvia só pudesse acontecer se ela mesma fizesse a gravação – esquecendo-se da câmera enquanto cria, ou seja, sem precisar lidar com a mesma durante o processo criador. Se isso é realmente viável é uma questão para futuras investigações, no sentido de se procurar encontrar melhores formas de gerar dados sobre processos criadores *in loco*.

Um aspecto positivo da presente investigação foi mencionado por Sílvia: Quando falava de seu processo criador, seguidamente, ela se referia a um “antes” e a um “depois”. “Antes era assim; e agora é desse jeito”. Sílvia afirmou que o momento das entrevistas contribuiu para que ela ganhasse consciência de seu próprio processo criador, para que tivesse oportunidade de parar e refletir sobre o “como cria”. Conseqüentemente, nossos encontros estavam servindo para que ela organizasse e repensasse suas experiências com a criação artística.

As duas etapas das sessões de videogravação

Primeira etapa

Foram realizadas duas etapas de coleta de informações. Na primeira, houve cinco sessões de áudio e videogravações, a seguir:

1. 20 de janeiro de 2005 – Duração: 1: 51: 04
2. 26 de janeiro de 2005 – Duração: 1: 32: 05
3. 02 de fevereiro de 2005 – Duração: 1: 31:44
4. 03 de março de 2005 – Duração: 1: 24: 57
5. 22 de março de 2005 – Duração: 1: 06: 20

Estas cinco sessões ocorreram entre janeiro e março do mesmo ano. As três primeiras sessões foram entrevistas que visavam um relato da vida do sujeito da pesquisa. Na primeira, o sujeito falou de sua infância. Na segunda, de sua adolescência e de seus anos como estudante universitária. Na terceira, falou de sua vida como “jovem adulta” até o momento atual. Esta ordem cronológica foi escolhida pelo próprio sujeito, pois lhe pareceu adequado ir recordando e contando sua história começando por períodos mais antigos até o atual.

A narrativa linear apresentada por Sílvia corrobora a visão de Sant’Anna (2007) de que o artista necessita construir um modelo – de base cultural – que dê conta de produzir um sentido simbólico, poético, mítico a sua própria história e existência social como artista. De fato, ao longo da narrativa, pudemos identificar alguns mitemas utilizados por Sílvia, tais como o da “precocidade”. Sílvia afirma que a arte já está presente desde sua infância nas brincadeiras de boneca, como uma característica singular sua; no entanto, essa fala pode ser facilmente contraposta à idéia de que toda criança brinca e essa característica não necessariamente constituirá todos os sujeitos como artistas. Apareceram também os mitemas do “encontro com o Mestre” e da “transmutação”, entre outros.³

³ Ver, a esse respeito, o capítulo de análise, a partir da página 52.

Concluída a etapa de entrevistas com a narrativa da história de vida de Sílvia, a quarta sessão foi escolhida para dar início ao registro em vídeo de seus processos de criação.

As primeiras três sessões fizeram parte da série inicial de entrevistas. Na primeira série de entrevistas videogravadas foi possível filmar o sujeito criador falando de si, contando sua própria história. Estas sessões foram realizadas em encontros de aproximadamente quatro horas de duração na residência do sujeito criador que é também seu ateliê, o local onde trabalha.

Para essa primeira etapa foi elaborado um roteiro de entrevistas⁴, o qual foi utilizado como norteador da interação com o sujeito da investigação em consonância com os objetivos da mesma. A idéia fundamental foi ouvir Sílvia Teske, em um fluxo de narrativa o mais livre possível, deixando-a expressar o que tivesse vontade no momento e que tivesse alguma relação com seu processo de criação e com sua constituição como sujeito criador.

As datas e os horários das sessões foram previamente agendados com o sujeito de pesquisa. Entretanto, o que foi inicialmente planejado, acabou não ocorrendo. Os encontros não foram semanais, como inicialmente previstos, uma vez que o material registrado fora bastante rico e tanto a pesquisadora como o sujeito entrevistado costumavam ficar bastante cansados durante e depois das sessões.

Além disso, a pesquisadora reside em Florianópolis e a entrevistada em Brusque, o que também se refletiu como uma dificuldade adicional, em termos de encontrar momentos que fossem convenientes para ambas estarem juntas e longos o suficiente para que a viagem e a sessão de entrevistas fosse proveitosa.

Assim, em conversa com o sujeito de pesquisa, ficou decidido que as visitas da pesquisadora se dariam aproximadamente de quinze em quinze dias. No entanto, houve até mesmo um mês de espaçamento entre duas das sessões. Portanto, nos dois meses em que as sessões da primeira etapa foram realizadas houve um total de cinco sessões de aproximadamente duas horas de registros gravados em áudio e vídeo em quatro horas de contato com o sujeito criador.

⁴ Ver Apêndice B.

Em cada sessão, os registros de vídeo tiveram a duração aproximada de 66 minutos, e os de áudio, cerca de 1 hora e meia de gravação. Para efeito de segurança, os registros em vídeo também foram gravados em áudio, mas o oposto não foi possível. Assim, há mais registros somente em áudio do que videogravados.

Da quarta sessão em diante iniciou-se uma nova etapa em que o sujeito criador foi filmado em atividade. Esta série foi videogravada no mês de março de 2005 e, por motivo do retorno de Sílvia às suas atividades profissionais e ao término das férias, acabou por não se alongar.

A quarta sessão registrou Sílvia Teske criando o que denomina de “caixinhas”, objetos tridimensionais em formato de caixas de tamanho variado, cujo conteúdo é “preenchido” de formas também diversas; um dos recursos mais utilizados foi a colagem de objetos tridimensionais, como bonecas de plástico, no interior dessas caixas. Algumas vezes, o sujeito criador fazia uso da linguagem escrita como material plástico, através de pequenas tiras de papel – com dizeres poéticos ou humorísticos - que foram então coladas à caixa. Sílvia geralmente pintava de cores fortes e vivas o interior e o exterior da caixa.

A quinta e última sessão registrou uma entrevista que a TV da UNIVALI de Itajaí fez com Sílvia Teske, bem como uma exposição de pintura na ASSEVIM⁵ de Brusque. Dos quatro cartões de memória SD comprados e levados especialmente para a ocasião, dois novos de 128 MB não funcionaram, prejudicando o registro da totalidade do evento presenciado. A pesquisadora perdeu a entrevista, embora a mesma continue registrada nos arquivos da TV da UNIVALI e pode ser solicitada à sua equipe de produção. No decorrer do processo de elaboração da tese, avaliamos que não haveria necessidade de “resgatar” essa entrevista, uma vez que a pesquisadora conseguiu registrar o percurso da exposição de 7 (sete) telas, cuja mostra foi intitulada “Primeiras capas” – uma associação com capas de livros convidativas à leitura.

Nesta exibição, as telas de inspiração oriental mostram na maioria japonesas em trajés típicos tradicionais. Entretanto, as telas não são tradicionalmente figurativas ou podem ser consideradas retratos, pois há traços caricaturais, elementos abstratos, jogo de cores

⁵ Associação Educacional do Vale do Itajaí-Mirim, situada em Brusque.

e texturas, além de formas geométricas “atravessando” a composição, convidando o olhar analítico de quem as aprecia.

Segunda etapa

Com a suspensão das gravações em março de 2005, fez-se necessário retomar o contato com o sujeito criador novamente em 2006. Várias tentativas foram feitas sem sucesso, por motivo de choque de horários de ambas, pesquisadora e sujeito, até que foi possível agendar uma única sessão para o dia 02 de outubro, a qual se realizou. Neste dia realizou-se nova entrevista com Sílvia Teske, de aproximadamente uma hora de duração, gravada em dois vídeos de 10 e 41 minutos. Na ocasião, não foi possível registrar o sujeito criador em ação. Sílvia aparentava cansaço e começamos a sessão com o que seria uma breve entrevista, fazendo perguntas sobre áreas que ainda não haviam sido exploradas ou solicitando mais detalhes em relação a alguns temas já comentados pelo sujeito criador.

No final, esta sessão resultou numa entrevista rica e significativa, em que Sílvia pôde explicitar com maior profundidade como vê seus processos criadores e apresentar para a pesquisadora obras inéditas, as quais configuraram algumas modificações em seus processos criadores inaugurando uma nova fase de criação plástica.

Após a realização da etapa da videogravação, o material filmado foi submetido à categorização e análise, que se deu em um movimento de idas e vindas à fonte – vídeos – e à matriz teórico-epistemológica – Psicologia Histórico-Cultural – que fundamenta a investigação.

V. “ESPAÇO DE MIM ONDE NÃO ESTOU”: OS PROCESSOS CRIADORES DE SÍLVIA TESKE

[Eu] nômade, sou outra, além daquilo que pareço e falo. Eu sou um espaço de mim, migratório, de transição, nesta cartografia que me revela e me nega. Eu sou o espelho de mim, um lugar sem lugar [...] em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá, onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesma minha própria visibilidade, que permite olhar-me lá onde não estou.

Swain

Tratar de processos criadores, na perspectiva da Psicologia Histórico-Cultural, envolve não somente compreender o entrelaçamento entre as dimensões social e singular na constituição do sujeito, mas também as relações entre imaginação e demais processos psicológicos.

Sobretudo, significa poder conceber e visualizar o psiquismo humano como uma totalidade orgânica e dinâmica, compreendendo o valor e a interdependência de cada processo psíquico e de cada dimensão constituinte. Assim, afetividade, memória, linguagem, pensamento, vontade, imaginação criadora, entre outros, são processos psicológicos interligados e inseparáveis, cuja unidade e indivisibilidade podem ser demonstradas via atividade criadora de um sujeito concreto, singular.

Conseqüentemente, a atividade criadora que se objetiva em um trabalho de natureza estética ou artística se torna *locus* privilegiado tanto para a compreensão do psiquismo humano em movimento, quanto para a compreensão da consciência estética contemporânea, uma vez que o sujeito criador é, simultaneamente, produtor cultural e produto da cultura em que se insere.

Esta é a tese que motiva e fundamenta este trabalho e que será delineada neste capítulo. Para tanto, vamos analisar como o sujeito criador Sílvia Teske desenvolveu algumas obras, apropriando-se de forma singular da cultura de seu tempo e, por sua vez, sendo capaz de produzir cultura e simultaneamente, de transformar a si mesma.



Segundo a Psicologia Histórico-Cultural, o ser humano se apropria ativamente da cultura na qual está inserido, desde o nascimento, nela se objetivando, ao mesmo tempo, em que se constitui como sujeito. Da mesma forma que a dimensão social constitui o sujeito a partir de seu processo de apropriação cultural, assim também as formas singulares de constituição de si mesmo são também necessariamente constituintes do social, à medida em que o sujeito singular produz cultura, ou tem a possibilidade de gerar ou criar novas formas culturais. Por sua vez,

criar é uma característica distintiva da espécie humana que lhe permite produzir suas condições de existência. Isto é algo totalmente inédito na história da evolução das espécies, pelo menos no nível do que conhecemos hoje dessa história. Um tal acontecimento, fundamental para os rumos que seguiu a história dessa espécie, faz do homem o único ser vivo capaz de pensar e construir as próprias condições de existência, e que o transforma em senhor do seu próprio destino. Poder ser torna-se para ele querer ser, mesmo dentro dos limites que impõe a própria condição humana. (PINO, 2006, p.49)

A possibilidade de criação característica da condição humana se fundamenta sob um aspecto transformador tão radical que pode ser considerado até mesmo, na falta de uma outra terminologia, revolucionário. Somos os únicos seres vivos no planeta capazes de transformar totalmente nosso modo de vida, tanto para melhor, como para pior, se continuarmos a descuidar ou abusar das reservas naturais ao ponto de desequilibrarmos o sistema ecológico, potencialmente piorando as condições climáticas e reduzindo o suprimento de água potável no futuro.

Somos e fomos capazes de criar universos simbólicos complexos como a matemática, a própria linguagem, as diversas formas artísticas, científicas e religiosas que se constituíram no processo histórico da humanidade. Modificamos o ambiente natural, criando cidades; modificamos a forma como os edifícios e as casas das cidades são construídos, a partir de transformações na engenharia e na arquitetura. Criamos tecnologias tão impactantes para a transformação da própria subjetividade humana, que em intervalos de menos de uma década, estamos vivendo de forma bastante distinta da década anterior.

Todo esse processo histórico de transformação da existência social demonstra que o ser humano é capaz de “superar o que poderia ser chamado de fundamento “instintivo” e

criar modos de ser que se distanciam cada vez mais da forma como os primeiros seres humanos viveram e geraram suas condições de existência.

Para explicar como opera esse “descolamento” do natural no processo de constituição da humanidade, Pino (2000, p. 65-6) afirma que, segundo Vygotski, o desenvolvimento cultural humano passa por três estágios ou momentos:

O desenvolvimento em si, para os outros e para si. O primeiro momento é constituído pelo “dado” em si, realidade natural ou biológica da criança enquanto algo que está dado. É o momento teórico que precede à emergência do estado de cultura. O segundo momento é aquele em que o “dado” em si adquire significação para os outros (para os homens, em sentido de coletividade ou gênero, como diz Marx). É o momento histórico da emergência do estado de cultura; momento de distanciamento do homem da realidade em si, a qual se desdobra nele na forma de representação, testemunhando a presença da consciência. Enfim, o terceiro momento é aquele em que a significação que os outros atribuem ao “dado” natural se torna significativo para si, ou seja, para o indivíduo singular. É o momento da constituição cultural do indivíduo quando, através desse outro, ele internaliza a significação do mundo transformado pela atividade produtiva, o que chamamos de mundo cultural. Portanto, o desenvolvimento cultural é o processo pelo qual o mundo adquire significação para o indivíduo, tornando-se um ser cultural. Fica claro que a significação é a mediadora universal nesse processo e que o portador dessa significação é o outro, lugar simbólico da humanidade histórica.

É importante destacar que se o processo constituinte do sujeito humano como ser cultural se dá pela permanente apropriação e produção de cultura em relação ao mundo social em que faz parte, é, portanto, um processo aberto e constante, que só termina com a morte. Enquanto estamos vivos, estamos nos transformando e transformando o meio à nossa volta, num processo cujos principais determinantes são a cultura e a história de produção da cultura, das formas culturais existentes. E como para nos apropriarmos da cultura, do mundo cultural significado pelos demais e que se torna significativo para nós, precisamos de outros seres humanos como mediadores do processo, fica claro também que a dimensão da alteridade é fundamental para o Psicologia Histórico-Cultural. Tal dimensão é destacada por Molon (2003, p. 112):

O eu não é sujeito, é constituído sujeito em uma relação constitutiva eu-outro no próprio sujeito, essa relação é imprescindível para a constituição do sujeito, já que para se constituir precisa ser o outro de si mesmo. É necessário o reconhecimento do outro como eu, alheio nas relações sociais, e o reconhecimento do outro como eu próprio na conversão das relações interpsicológicas em relações intrapsicológicas;

mas nesta conversão, que não é mera reprodução, mas reconstituição de todo o processo envolvido, há o reconhecimento do eu alheio e do eu próprio e, também, o conhecimento como auto-conhecimento e o conhecimento do outro como diferente de mim.

Se não houvesse uma reconstituição do processo social em e para cada sujeito, seríamos a princípio todos constituídos igualmente pelo social, o que claramente não é o que ocorre na realidade. Sob uma base social comum de significados compartilhados pela cultura, nos apropriamos do que se torna significativo para nós e vamos nos constituindo de forma singular e única, re-significando continuamente os eventos particulares que formam nossa trajetória de vida.

Sendo assim, apesar da possibilidade de criação fazer parte da condição humana, cada sujeito vai se apropriar da mesma de forma singular. Alguns sujeitos serão mais ativos na produção de formas culturais ou na re-criação de suas próprias formas de existência; outros menos, de acordo com as oportunidades que tiveram em sua trajetória de vida, dos sujeitos mediadores que encontraram ou não nesse percurso e também dependendo dos sentidos atribuídos às coisas e ao que significa “criação” em sua vida.

No caso de Sílvia, quando a pesquisadora lhe perguntou “como a arte entrou na tua vida, na tua história”? Ela assim respondeu:

Acho que ela entrou desde muito pequenininha, de criança mesmo. Eu sou filha única, então, eu tinha muita necessidade de ter mais gente a meu redor. Mesmo que eu tivesse muitos primos, brincava com muitos primos, mas sempre tinha aquela hora, que era hora de ir pra casa, e eu ficava sozinha, né. Então eu tinha que criar personagens pra, pra superar essa minha solidão, né. E eu adorava, gostava muito de brincar de boneca. Sempre foi assim, o meu encantamento. Eu não brincava de boneca como a maioria das crianças brincam, fazendo da boneca, um nenezinho, essa coisa de mãe, não entrava muito. Minhas bonecas eram personagens, né. Eu acho que a arte começou a surgir aí mesmo, né, nesses personagens que as bonecas se transformavam e eu criava ceninhas e criava histórias.

Segundo a narrativa de Sílvia, sua atividade criadora está presente, sob várias formas, em sua história de vida, da época em que brincava com bonecas até o momento presente. Sabemos que continua acontecendo após o término desta investigação. E possivelmente irá prosseguir por muito tempo ainda, sem que possamos determinar um fim, apenas afirmar que, segundo Sílvia, este não está iminente. Em seu relato, Sílvia apresenta seus processos criadores como intimamente relacionados à dimensão lúdica. Gera a

impressão de que sua atividade criadora opera como uma espécie de continuação da atividade lúdica da infância; como se “tudo tivesse começado lá e não parado desde então”. Ao mesmo tempo em que Sílvia afirma a importância da dimensão lúdica em seus processos criadores, podemos observar que ao situar o início de sua história de vida como artista na infância, Sílvia fornece uma unidade mítica¹ ao relato de sua constituição como artista. Ao procurar demonstrar que a arte sempre esteve presente em sua vida, desde uma tenra idade, Sílvia está fazendo uso do mitema da “precocidade”² e construindo uma narrativa mítica a respeito de sua própria constituição como sujeito criador e artista. A fala de Sílvia aponta para o exercício da criatividade pela brincadeira, atividade comum a muitas crianças. No entanto, Sílvia faz menção à sua atividade criadora já como arte, afirmando-se artista desde a infância.

Além de fornecer um sentido mítico a sua existência como artista desde a infância, o discurso de Sílvia pode também ser lido como revelador da necessidade e da veracidade da dimensão social em cada um de nós, como a Psicologia Histórico-Cultural apresenta. Somos constituídos socialmente e mesmo uma criança já pode revelar a legitimidade desse fenômeno quando, ao brincar sozinha, clama pelo outro. Segundo Vygotski, o social existe mesmo quando uma única pessoa está em ação. De fato, o ser puramente individual não existe. Em nosso desenvolvimento ontogênico e filogênico somos constituídos pelos outros e suas vozes sempre ecoam em nós, mesmo quando estamos, aparentemente, a sós. De acordo com Zanella (2001, p.74):

A cultura, numa perspectiva dialética, é resultado da atividade humana conjunta; por sua vez, as características singulares de cada indivíduo em particular também resultam da atividade social, posto que por seu intermédio o homem se objetiva e concomitantemente se subjetiva, ou seja, constitui-se enquanto sujeito.

¹ Sant’Anna (2007, entre outros) tem estudado a relação entre mitologia e identidade artística e observado a presença de mitemas heróicos no discurso de artistas e críticos. O artista ou seu crítico, ao falar de si e de sua vida, tende a construir uma narrativa baseada em alguns elementos míticos que atualizam o “mito do herói”. No caso da presente pesquisa, o discurso de Sílvia Teske também pode ser considerado sob essa perspectiva, ao fazer uso de alguns mitemas que serão abordados ao longo desse capítulo.

² Para saber mais a respeito da presença de mitemas em narrativas que apresentam o mito do herói ou o mito do artista, ver os trabalhos: GARCEZ, L.R.M. O mito, o herói, o artista. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, p., dez 2008. Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/O_Mito_o_herói_o_artista.pdf, Acesso em: 03 de fevereiro de 2009; DOSSIN, F.R. O mito e a imagem do artista: A figura de Marcel Duchamp e além. **Espéculo. Revista de estudos literários**. Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/mitoduch.html>, Acesso em: 03 de fevereiro de 2009.

Como afirma Vigotskii (1998), toda criação parte de uma necessidade; no caso de Sílvia, na gênese infantil de seu processo de criação, ela inventava personagens para brincar com eles. Sua atividade lúdica na infância tinha o sentido de, nas palavras da própria Sílvia, "*superar a sensação de solidão de ser filha única e não ter ninguém para brincar quando chegava em casa*". Através da exploração da dimensão estético-artística e da função imaginária, ela procurava modificar as condições de sua própria existência, fazendo "amigos" imaginados, suas bonecas-personagens, que se objetivavam como companheiros reais em suas brincadeiras. Ela mesma construía formas de socialização, na ausência de outras crianças; ela mesma enriquecia seu mundo social, desempenhando papéis variados, ainda que na ausência de interlocutores humanos.

Afirma Vygotski (*Op. Cit.*, p.75) que "o processo pelo qual o sujeito se apropria do que foi fornecido pela cultura é um processo simultaneamente de transformação e de síntese". Compreendemos, portanto, que diante da necessidade de interlocutores, Sílvia usou a própria atividade criadora para gerar condições de trocas, de diálogos e de comunicação com outros seres humanos. Na falta de outras crianças ou amigos como companheiros de brincadeiras, Sílvia cria esses amigos e "resolve" criativamente seu problema imediato. Ela passa a ter amigos não necessariamente imaginários, mas imaginados e encarnados materialmente nas bonecas-personagens. E essas personagens criadas, tão importantes mediadores de sua infância, continuam existindo ao longo de sua vida, só que de outras formas, transmutados, na adolescência e na vida adulta.

Quando se tornou um adulto jovem, por volta dos vinte anos, Sílvia afirma em seu relato que continuou "*criando personagens*"; na infância, com bonecas, na adolescência, como seu próprio corpo. Nessa época, Sílvia conta que "*cria personagens*" para "*vestir*" a si própria. No final da adolescência, é seu corpo mesmo que se transforma, virando espetáculo para o outro, à medida que ela mesma passa a se vestir de forma distinta da maior parte das pessoas, criando uma ou várias personagens, dependendo da vontade, do estado de espírito do momento. Sílvia narra que passou, então, a brincar com o seu próprio corpo e com a reação das pessoas. Dava risada da reação dos outros, se divertia muito. Todos os dias se "*fantasiava*" de, ou se tornava uma "*pessoa*" diferente. Um dia estava careca, outro de peruca vermelha, com roupas, maquiagem e visual sempre ousados.

Ritos, mudanças físicas, transmutações são elementos comuns em narrativas que apresentam o mito do artista. Segundo GARCEZ (2008, p.4):

O mito do artista vem para lhe conferir um estatuto de Artista, transformá-lo em um personagem heróico, permitir que ele atue como um símbolo de transcendência. É alguém especial, predestinado a um destino diferente, excepcional, que enriquece seu coletivo através de suas ações, no caso, a obra de arte. É o ser dotado de habilidades especiais onde o cidadão comum pode se espelhar e dar algum colorido à sua existência.

Sílvia tem muitas histórias engraçadas para contar dessa fase. Segundo a literatura especializada (SANT'ANNA, 2007, DOSSIN, 2008, GARCEZ, 2008), a presença do humor em seu relato também é uma das características presentes em narrativas mitológicas que compõem o mito do artista.



Figura 1 – Sílvia Teske em performance como “Medusa”

Em uma dessas histórias, Sílvia narra como um grupo de pessoas ficava esperando que ela passasse na rua para ver como vinha vestida “dessa vez”. “*Lá vem ela!*” – gritavam quando a avistavam e todos corriam para vê-la. Em seu relato, Sílvia conta que acabou descobrindo que essas pessoas faziam parte de um grupo teatral que fazia performances; eles a convidaram para fazer parte do grupo, uma vez que ela já fazia “performances” em seu cotidiano, na escolha de um visual diferenciado a cada dia.



Figura 2 – Sílvia em performance há aproximadamente vinte anos



Figura 3 – Sílvia Teske em 2005, no período em que foi entrevistada para o trabalho de campo. No fundo, à direita, uma de suas pinturas do período 2004/2005: “Escolhida para ser eterna”

Hoje, na faixa dos quarenta anos, Sílvia nos conta que essa necessidade de mudar o visual ainda se manifesta, mas de uma forma não tão pronunciada. Sílvia ainda procura

se vestir da forma como melhor lhe apraz no momento. Mas afirma que não está mais à busca de “chocar” os outros ou de se divertir à custa da reação que seu visual provoca nos demais. Ela mesma analisa que sua necessidade de mudança nas formas visuais ganha cada vez maior expressão em suas próprias atividades criadoras. Tal relato também pode ser considerado mítico, uma vez que Sílvia apresenta-se como alguém que se modificou com o tempo e a experiência e o resultado dessa transmutação foi uma maior expressão como artista. Sílvia parece escolher elementos que fazem sua narrativa ficar coerente em torno da idéia central de que a arte tem sido uma espécie de fio condutor em sua vida.

Por outro lado, se considerarmos que ao brincar, desenhar e criar histórias, Sílvia está se engajando em diversas atividades criadoras desde a infância, tal possibilidade demonstra o fundamento inequivocamente social do psiquismo humano e a natureza social da criação artística:

Eu acho que a arte começou a surgir aí mesmo, né, nesses personagens que as bonecas se transformavam e eu criava ceninhas e criava histórias. Em seguida, isso passou para o papel, através da literatura, que foi o primeiro ato (de criação), assim, né. As artes plásticas vieram muito depois.

Sílvia relata que demorou a se engajar em processos criadores visuais, devido a uma série de experiências infelizes com relação à educação artística na infância. Tais eventos deixaram uma ‘marca’ negativa, afastando-a da atividade criadora via artes visuais. Ela nos conta que quando pequena foi colocada em uma escola de pintura e a professora queria que ela fizesse um desenho de observação; o que significava que ela tinha que olhar para um objeto, no caso, uma jarra ou vaso e reproduzir o que estava vendo em um desenho. Mas Sílvia não queria fazer isso e se sentia forçada pela professora.

Até porque tive uma infância meio conturbada nesse sentido – aquela história da professora que queria que eu desenhasse o vaso e eu não queria saber de desenhar o vaso.

(...)

Até na infância, tinha, gostava muito de desenhar, mas me colocaram numa escola de pintura e aí não deu certo porque a professora queria que eu ficasse desenhando aquela jarra, toda a vida aquela jarra, e eu não queria desenhar aquilo (risos). Aí saí. Aí depois, passou muitos anos que eu não mexi com desenho, pintura, nada disso. Só depois, na

faculdade, né, já graças à Jandira Lorenz e à Doraci que foi, foram as pessoas que me motivaram novamente.

É possível constatar nessas falas que demorou algum tempo até que Sílvia se sentisse novamente à vontade para explorar artisticamente o universo visual, e que, segundo a própria Sílvia, as professoras universitárias e também artistas Jandira Lorenz e Doraci Girrulat foram as principais mediadoras para que esse resgate ocorresse. O “encontro com o Mestre”, o aprendizado que ele proporciona e sua possível superação no futuro também é um mitema clássico das narrativas que atualizam o mito do artista como herói. Ao fazer uso desse mitema, Sílvia se apresenta como alguém que passou por experiências de aprendizado significativo com alguns mestres em especial e que a partir desse contato, sua própria vivência artística foi transformada.

Assim, Sílvia afirma que foi apenas quando estava na universidade, mediada por alguns de seus professores de artes, também artistas, que ela conseguiu reinvestir em sua atividade criadora plástica. Antes disso, ficou com a impressão “*que não dava para aquilo*”, que “*desenhar não era para ela*”.

Eu sempre tive um “que”, assim com o meu desenho (ri), porque eu sempre quis ter um desenho assim tão lindo quanto o do Rubens, ou do... Botticelli, por exemplo, que tem aqueles rostos angelicais tão lindos... Mas o meu desenho nunca fez este rosto assim. Os meus rostos sempre foram muito caricaturais, né. Muito exagerados, assim, os narizes exagerados, orelhas, os traços exagerados. E eu nunca acreditei nesse desenho. E agora eu tô a fim de acreditar mais nesse desenho, assim. Eu já decidi, já descobri que a minha peculiaridade não é fazer nenhuma... ham, mulher belíssima como as do Botticelli, né, mas que eu tenho uma característica mais Barroca, assim mais, ham... Expressionista, né, vamos dizer assim, que exagera, que provoca emoção, que provoca... ham, desacordo, né.

Sílvia nos conta que nesse processo de descoberta de seus próprios signos e de seu modo singular de desenhar, seu desenho se torna então cada vez mais caricatural, exagerado, distorcido. Um desenho que incomoda, que provoca desacordo... e questionamentos. Um desenho que não transmite necessariamente beleza, mas deixa seu registro na subjetividade de seu interlocutor.

E aí eu tô querendo deixar isso vir à tona, assim, agora. Não tenho mais essa preocupação de...que “ah, vamos comprar porque ela é bonitinha, então que legal, vou botar na minha sala”. Nem por isso, esta preocupação também não tinha antes. Mas eu tinha assim que eles gostassem, que se apaixonassem, que passava uma imagem legal, né?

E eu descubro que essa feia, essa velhinha, essa tia, essa ham, como é? Essa aqui que tá guardada dentro da caixinha, ela também vai passar coisas boas para as pessoas, porque vai passar questionamentos, vai passar... ham, se tocar, né?

Se hoje Sílvia relata que já se sente à vontade explorando o universo plástico, ao mesmo tempo em que afirma conseguir reconhecer as características singulares de seus próprios processos de criação, é digno de nota, entretanto, que as artes visuais não foram sua primeira opção profissional. Sílvia afirma que foi por “força das circunstâncias” e não devido a uma escolha por afinidade, a principal motivação que resultou em seu ingresso no curso de Licenciatura em Artes Plásticas. Na época, estava interessada em fazer teatro e cursar Artes Cênicas. No entanto, nem a Licenciatura, nem o Bacharelado em Artes Cênicas existiam na UDESC. Sílvia entrou então para o antigo curso de Desenho Industrial; após alguns semestres, trancou o mesmo, à espera da abertura do curso de Artes Cênicas. No entanto, como o curso demorava em ser inaugurado, Sílvia afirma que “cansou da espera” e migrou para o curso de Artes Plásticas:

E aí logo em seguida, porque aí, na época eu tinha trancado desenho. Teatro. Tava ainda aguardando que entrasse Artes Cênicas, mas aí não tava entrando, não tava entrando, eu disse assim, olha eu vou voltar e vou pegar Artes Plásticas, acho. Aí entrei tal em Artes Plásticas e aí, já vi que não tinha muito a ver Artes Cênicas e continuei Artes Plásticas, comecei a fazer performances, né, que aí também acho que baixou um pouco aquela minha necessidade de... das Artes Cênicas. A performance já supria aquela coisa de palco, aquela coisa da atitude, da vestimenta diferente... (...) Também perdi o interesse, porque já tava acontecendo isso na minha vida. (...) Já tava mais centrada, já sabia o que eu queria. (...) Não sabia ainda que era pintura. (...) Cor, matéria, isso tava muito forte e eu tinha muita vontade de mexer com isso. (...) Mas ainda muito perdida, sem uma coisa muito definida, né.

O relato de Sílvia aponta para uma aparente escolha profissional casual com final feliz: em sua narrativa, Sílvia consegue com o tempo “resgatar” seu próprio espaço nas artes visuais e, dentro desse universo, seu próprio espaço “pictórico”; “encontrando-se” tanto como artista, quanto como arte-educadora, professora de artes. Mais uma vez, ocorre a presença de elementos míticos no discurso de Sílvia apresentando-se como artista, uma vez que podemos encontrar em sua fala, sinais de que suas escolhas já configuravam um interesse nas artes visuais, mesmo quando ela ainda se via interessada nas artes cênicas. Ela já estava se movimentando nessa direção quando afirma: (...) “Já tava mais centrada, já sabia o que eu queria. (...) Não sabia ainda que era pintura. (...) Cor,

matéria, isso tava muito forte e eu tinha muita vontade de mexer com isso". Ou ainda: *"A tela com a pintura tal, eu nunca vou deixar porque tem uma coisa minha da menina que gostava de pintar com lápis de cor que é muito forte e eu gosto dela, né, eu gosto desse processo"*. Nesse sentido, não podemos afirmar que houve realmente uma escolha profissional ao acaso, uma vez que Sílvia já estava fazendo escolhas que a levaram a explorar cada vez mais o universo das artes visuais.

Sílvia menciona, nesse fragmento de sua narrativa, que nunca vai deixar de pintar, de criar via pintura em tela, uma vez que essa possibilidade criadora ainda resgata a criança que existe nela *"que gostava de pintar com lápis de cor"*. Sua fala revela esse aspecto lúdico que lhe é extremamente prazeroso. Da forma como se apresenta, é como se Sílvia continuasse se permitindo a "brincar" na vida adulta, ainda criando "novos personagens", seja na pintura, ou na literatura, ou na moda, dando a si mesma contínua autorização para exercitar o que aconteceria se ela comesse a preencher uma tela ou uma página em branco, ou comesse a intervir e a modificar uma simples caixinha de madeira, ou a aumentar exageradamente as dimensões de um vestido feito de papel.

Sobre esse gesto de se lançar ludicamente à atividade criadora, Sílvia afirma, rindo: *"Eu nunca consegui controlar muito os meus impulsos"*. Isso significa que quando começa a experimentar algum material, Sílvia narra que freqüentemente se deixa levar pelas possibilidades expressivas e pelos *"impulsos"* ou *"vontades"* gerados por essa atividade no momento mesmo de contato lúdico com o material.

Sílvia tem um "namoro" antigo com a moda. Atualmente dá aulas para alunos do curso de Moda e tem projetos que mesclam artes visuais e moda, como por exemplo, a confecção de grandes vestidos feitos de papel, com cerca de 3 metros de altura.

No caso desses vestidos de papel, Sílvia conta que eles acabaram ficando "gigantes":

Ah, mas aí eu não resisti, né, quando eu comecei a fazer o molde no Maneco aí eu já comecei a aumentar, aumentar, acabou virando um vestido de 3 metros de altura.



Figura 4 – Analogia visual: Balão branco que se assemelha ao “vestido gigante”

Infelizmente, não foi possível tirar uma foto dos “vestidos gigantes” de Sílvia. Na falta de um exemplo real, trazemos uma analogia. Os vestidos se assemelham a esse balão, com a diferença de que são rígidos e tem a forma do corpo humano, mas ficam com essa aparência “inflada” e gigantesca.

No momento em que citou os vestidos gigantes, Sílvia estava falando de sua criação na moda, e em particular, dessa época recente (2006) em que estava experimentando com papel. A pesquisadora perguntou, então, como surgiu a idéia de trabalhar com isso:

Bom, essa idéia vem de muitos anos atrás, eu e o Osmar³ a gente trabalhava com máscaras de papel, então a gente fazia a base de argila e fazia papelagem que na verdade é colagem de papel sobre papel e fazia as máscaras, transformava em objetos de decoração e vendia na praça, que nem hippie assim, nossa fase hippie, né. E a gente

³ Osmar Teske era marido de Sílvia, hoje viúva. Ele faleceu em 2006.

trabalhou muito com isso, assim quando a gente se conheceu a gente trabalhava com isso e a gente, nossa, fizemos muita festa com isso, trabalhava no meio da rua, a criançada toda ia lá trabalhar junto com a gente, então era muito legal. E já há uns três meses atrás, quatro, eu e o Osmar começamos a, eu comecei. Primeiro, para fazer os vestidos, que eu tô com um projeto na moda com os meus alunos que eles têm que fazer vestidos e esculturas. E aí eu peguei os manecos lá da da própria universidade, trouxe para casa pra eles me servirem de molde... A minha intenção era só fazer o primeiro molde no maneco de papel pra passar pra eles a técnica. Ah, mas aí eu não resisti, né, quando eu comecei a fazer o molde no Maneco aí eu já comecei a aumentar, aumentar, aumentar, acabou virando um vestido de 3 metros de altura.

Sua resposta demonstra em síntese, como afirma Vigotskii (1998), que a atividade criadora:

- a) surge a partir de uma necessidade concreta;
- b) é mediada pelo outro;
- c) não acontece “do nada”, ao contrário, se transforma a partir de materiais e técnicas já existentes que são re-significados e modificados continuamente; e
- d) no caso de Sílvia, opera de forma lúdica a partir da livre exploração de certos tipos de material, como o papel.

A própria Sílvia se surpreende e se diverte com o resultado de seu processo criador do vestido gigante:

Aí, diante daquilo, eu fiquei fascinada. Digo, (...), olha aí, que legal, cara, porque dá pra fazer tudo o que tu queres, né, tudo o que tu imaginas dá pra fazer com essa técnica.

Nessa mesma fala, ela conta que “vestidos gigantes” muito semelhantes àqueles que estava criando apareceram na Festa de Abertura da Copa de 2006 e que achou incrível ela também estar trabalhando em uma tendência que estava surgindo simultaneamente em outros locais:

E aí eu achei muito legal tu poder, am, tu pensa assim nessa hora como que tu acaba canalizando mesmo as energias e as coisas que acontecem no mundo porque logo que abriu, acho que foi a Copa, a abertura da Copa, não sei se chegasse a ver, apareceram aqueles vestidos gigantes sobrevoando o campo, e eu tava mesmo fazendo, tava com o meu vestido gigante aqui na sala e vendo na televisão a Copa com os vestidos no meio do campo, e eu disse, ‘puxa vida, que coisa louca que é isso’, de tu, não sabia que ia ser aquilo, né, então tu pensa, alguma conexão tem aí, né, nesse universo que tá – e a moda acho que

tá bem nesse caminho né, ela já deixou de ser um produto do mercado para virar um produto de arte mesmo.

Sílvia demonstra admiração ao mencionar a sincronia entre sua criação e os produtos mostrados na abertura da Copa do Mundo de 2006, alegrando-se com o fato de que ela também estivesse criando algo que estava sendo legitimado artisticamente e difundido por todo o planeta, naquele momento. Ela acredita que essa “canalização” é uma das habilidades do artista que se encontra em sintonia com seu próprio tempo.

Os “vestidos gigantes” de Sílvia parecem esculturas ocas, pois são rígidos, com a forma aproximada de um corpo humano. Como ela mesma diz, parece que a pessoa que estava ali, “*saiu, foi embora e ficou só o casulo*”. Sílvia associa esta atividade criadora com a criação de uma “casa” – e quer continuar explorando esse processo, que está inacabado.

O elemento lúdico desse processo é evidenciado por Sílvia em vários momentos de sua narrativa, na forma como se diverte com seus processos criadores e seus resultados surpreendentes. Sílvia se apresenta numa postura de “liberdade para criar”, aparentemente sem julgamentos críticos antecipados ou *a priori*, como se explorasse cada etapa alcançada com o prazer e o júbilo de uma criança maravilhada com uma nova descoberta. Em outro momento, ao passar por uma obra antiga – Ver Figura 5 – feita com chaves dependuradas por fios azuis em moldura circular com trama em forma de rede, que está em sua própria casa, e ouvir o som resultante do contato com a peça, Sílvia comenta: “- *Ai, que delícia, a sensação que eu tenho é de estar brincando de casinha!*”

Com essa frase, Sílvia procura demonstrar que seu prazer lúdico é evidente até mesmo no contato com obras já acabadas. No entanto, a ludicidade de sua atividade criadora não pode ser considerada infantil; como Sílvia já não é mais criança, ela ganha maturidade e expressividade em formas estético-artísticas elaboradas intencionalmente a partir da re-significação constante de suas experiências. Isto significa que sua imaginação criadora não se baseia apenas na percepção do mundo a partir de suas vivências, mas na recriação dessa percepção a partir da atividade analítica de seu pensamento e intencionalidade.

Por outro lado, sua busca contínua de gerar novas formas visuais ou novas imagens aparece em sua produção estético-artística e, ao mesmo tempo, demonstra uma outra

procura: a de sua autorização social como artista - como nos mostra sua fala anterior sobre o evento sincrônico da criação dos “vestidos gigantes” por ela e pelos sujeitos criadores que apareceram na abertura da Copa do Mundo de 2006. Nesse momento, Sílvia se percebe como uma artista que está em sintonia com outros artistas e com as possibilidades criadoras que estão sendo “canalizadas” ou objetivadas na atualidade.



Figura 5 – Obra feita com chaves dependuradas por fios azuis em moldura circular com trama em forma de rede

Ao longo de sua narrativa, quando fala de seus próprios processos de criação, Sílvia procura demonstrar que sua atitude ao abordar as fases iniciais da produção de um objeto estético novo é a de explorar as infinitas possibilidades visuais que as cores, as linhas, os volumes, as texturas podem oferecer a partir de experiências anteriores com os materiais que utiliza. Assim, com o tempo, vai ganhando um maior conhecimento do que aquele material especificamente pode lhe proporcionar e com isso, procura repetir as experiências que mais a agradaram, ou elege explorar novos efeitos a partir de possibilidades técnicas inéditas, inclusive explorando o que o acaso pode lhe trazer. Em seu relato, Sílvia faz uma associação constante com a ludicidade desses momentos em que trabalha artisticamente e suas experiências infantis, como se procurasse sempre

resgatar “a criança que brincava com lápis de cor” ou de casinha: “- *Ai, que delícia, a sensação que eu tenho é de estar brincando de casinha!*”

No entanto, a forma como ela faz isso é constituída pelo seu *background* adulto, pelas suas experiências, intencionalidade, pensamento e afetividade adultos. Já tem a marca de uma certa maturidade conquistada tanto pela re-significação de suas próprias vivências ao longo do tempo, quanto pela re-elaboração significativa dos próprios materiais e técnicas utilizados e a descoberta das inúmeras possibilidades criadoras dos mesmos. Sílvia relata que foi justamente com a exploração dessas inúmeras possibilidades, que “*veio a descoberta da importância do processo de criação e não apenas do produto*”, do resultado, da obra:

E com o tempo eu acho que quando eu comecei a vivenciar essa coisa do pânico⁴, dos questionamentos sobre mim mesma, eu comecei a ver que, na verdade, o grande trunfo não era o produto pronto, o produto pronto é uma coisa que entra, o grande trunfo era o processo, né, o que eu tinha e o que era o ganho na minha vida era o poder tá fazendo, entende, aquele instante de estar fazendo era que era maravilhoso. Né? Eu não podia ficar esp... eu fiquei muito tempo da minha vida esperando por uma coisa que viria de fora, enquanto tudo estava dentro de mim. (Risos) Né?

(...)

Ou que haveria uma coisa lá na frente que seria melhor, tinha sempre uma expectativa ou uma saudade.

Em uma outra passagem de seu relato, Sílvia fala claramente que com a passagem do tempo e o amadurecimento trazido pela re-significação de eventos importantes e dolorosos em sua vida, ela descobriu que o que precisava para criar já se encontrava “*nela mesma, em seus próprios recursos criadores*”. Enquanto que no passado, ela não conseguia perceber isso e pensava que, para se tornar um sujeito criador ou uma artista, ela precisaria encontrar algo que ainda estava “*fora dela mesma, como se fosse algo que viria de outros para ela*”. Mais uma vez em sua narrativa aparece a presença do mitema da “transmutação”, que resulta em uma crescente caracterização ou “descoberta” sua como artista.

⁴ Sílvia fala de uma época em que sofreu de Síndrome de Pânico e precisou buscar tratamento psicoterápico. Como resultado desse processo, ela se transformou como pessoa, libertando-se de antigas inibições, o que também se refletiu em seu processo de criação após essa fase, o qual, segundo suas próprias palavras, se tornou mais amadurecido.

Além disso, nesta sua fala, talvez se possa também encontrar o “mito do herói asceta”, quando Sílvia sugere que seus recursos criadores vêm dela mesma e não “*de fora*”, como se seu talento artístico se originasse de uma interiorização, ou de uma inspiração que vem de dentro, ou de alguma espécie de recolhimento interior. Sant’Anna (2007) também menciona que a “solidão” ou algum momento de isolamento introspectivo que resulta em alguma “revelação” é um mitema bastante típico encontrado no mito do artista.

Além da exploração de materiais e técnicas, ao criar imagens visuais, Sílvia necessariamente está dialogando com a produção artística de seu tempo. Hiriart (1999) afirma que se, por um lado, a criação artística implica invenção, por outro, a criação de algo novo em arte não é possível sem diálogo com a tradição. O autor define arte como “o trabalho em que se inventa dentro de uma tradição, modificando-a de forma pessoal. A tensão que é suscitada entre tradição e invenção pessoal é própria da arte e recorre sua história.” (*Op. Cit.*, p.125)

Por isso, a produção criadora de Sílvia, ao mesmo tempo em que é singular, por ser resultante de sua forma única de apropriação, significação e produção cultural, também é reflexo e refração das tradições artísticas existentes, tradições essas que foram por ela apropriadas com a mediação de muitos outros sujeitos. No entanto, ao contrário das expectativas da pesquisadora, Sílvia não fez menção em sua narrativa a possíveis artistas consagrados pela tradição que tenham influenciado sua produção. O desejo da pesquisadora de tecer comparações entre suas obras e as de outros que serviram de alimento para seus próprios processos criativos, como aponta Hiriart (*Op. Cit.*) ficou insaciado e possivelmente deixou uma lacuna nos resultados dessa tese.

Quando menciona mediadores, Sílvia fala de seus professores universitários. Ela lembra com carinho de um desses agentes mediadores, sua professora de artes visuais, também artista, Doraci Girrulat:

Uma pessoa que me ensinou [conhecimentos em artes] que eu uso até hoje foi a Doraci (pequena pausa) né, que a Doraci que ensinou pra gente na verdade, acho que a mágica – aí que tá – ensinou a alquimia [de pintar]. Acho que portanto não é a técnica e sim a alquimia de misturar as tintas – a pessoa pode dizer assim ó ah, são tecnicazinhas tão bobas, né, tipo aquela tecnicazinha da escova de dente ou de ...am... Quiboa, água sanitária sobre anilina que dá aquele efeito, essas

tecnicazinhas que parecem bobas na verdade são a alquimia das artes plásticas, né, e a Doraci teve a sabedoria de ensinar isso pra gente. Então isso eu continuo usando até hoje, posso até não usar a Quiboa e a escova de dentes, mas foi a partir da Quiboa e da escova de dentes que eu criei soluções.

Sílvia nos conta que Doraci foi um sujeito mediador importante para ela, ao fazê-la perceber que ela pode “encontrar resultados visuais fantásticos em processos simples”. Doraci, fundamentalmente, em suas palavras, “ensinou-a a VER, a olhar com encanto as coisas do mundo” e suas possibilidades de transformação, a se admirar das possibilidades “mágicas” e “alquímicas” da visualidade a partir de técnicas que a princípio poderiam ser desconsideradas ou menosprezadas como “infantis”. Mais uma vez, o mitema do “encontro com o Mestre” aparece em sua narrativa, sinalizando a presença do mito do artista em seu relato.

O depoimento acima transcrito surgiu no contexto em que a pesquisadora perguntava a Sílvia a importância da técnica em seus processos criadores e se utilizava neles as técnicas aprendidas na universidade, em seu curso de Licenciatura em Artes Plásticas. Como resposta, ela afirma que “quase não aprendeu técnicas na universidade” e que aquelas que utiliza são fruto de seus próprios processos de exploração e descoberta:

Olha, eu vou ser bem sincera assim, eu acho que eu aprendi muito mais fora da universidade do que na universidade em termos de técnicas, né. Eu acho que a universidade me deu coisas preciosas, como o processo de de de criar conceitos, de trabalhar temáticas, de trabalhar o processo criativo nesse sentido, né, me deu claro o manuseio do pincel, a descoberta de que se eu misturar tinta à óleo com tinta à base d'água (rindo) pode dar um efeito legal mas não é o ideal, enfim, essas questões sim. Mas o que me deu mesmo o meu processo técnico foi a própria experiência, foi inclusive o fato de eu lecionar, de eu trabalhar ensinando os outros. Foi essa própria necessidade de ensinar os outros que me ajudou a encontrar saídas para determinados resultados que eu queria.

Sem negar a legitimidade desse depoimento, é possível afirmar que Sílvia não esteja visualizando o alcance da dimensão técnica em sua própria produção artística ou estética, uma vez que essa dimensão inegavelmente está presente como um elemento constituinte da mesma. Talvez a negação do aspecto técnico seja mais um mitema presente em sua narrativa, como a “artista que se faz a si própria”, que descobre sozinha as técnicas que utiliza para criar. Talvez pelo mesmo motivo, outros artistas não tenham

aparecido em seu relato como fontes de alimentação para sua produção estético-artística.

Durante a entrevista, Sílvia menciona que não é possível separar a artista ou o sujeito criador da professora de artes. A pesquisadora havia perguntado a ela como vê esta relação entre ser artista e ser professora, o quanto que ela “leva a artista para a sala de aula” e se ela se percebe se expondo como artista no momento de lecionar:

Sim, bastante, eu acredito assim que am, é difícil para mim separar, as duas coisas, né, até teve turmas que houve até uma reclamação, aí de uma determinada turma de que “ela é muito artista”. Né, “ela é muito artista e não tanto professora”; outras turmas já dizem que gostam do fato de eu ser professora e artista porque vivenciam na pele e tal, né.

(...)

Mas eu não consigo separar, né, quem vai para a sala de aula é a artista; né, só que claro, tem também um certo controle, am... nem sei se a palavra certa é controle, mas eu tenho assim um cuidado, né, pra que eu quero assim que o aluno compreenda aonde que eu quero chegar, então eu dialogo muito, até peço, às vezes, por excesso de... de minúcias, né, então eu sou capaz de repetir o mesmo exercício ou a mesma prática de vários ângulos diferentes para que o aluno compreenda aquilo, né. E... eu levo muito da artista, no sentido assim, eu compreendo como que foi a minha experiência, né, o que que fez com que eu, independente de eu ser uma artista, porque eu deixo bem claro para eles que o objetivo do curso não é que eles se transformem em artistas, isso é muito cedo! Podem até se transformar, outros até já são, só que não se deram conta. Mas que o objetivo é que eles consigam am, am, se organizar perante o trabalho, né, de arte. E como fazer isso. Como despertar isso neles. Porque se eles começam a perceber isso em si, eles podem estar percebendo isso também em outro, né, elementos que eu não poderia estar trabalhando com arte-educação, se eu não fosse artista.

O que a fala de Sílvia revela é que a atividade de lecionar alimenta e é uma importante mediação para sua própria atividade criadora. E a sua atividade criadora por sua vez, alimenta e também constitui a sua prática pedagógica, dialeticamente. Ela mesma não concebe os dois processos separadamente:

Eu não acredito na pessoa que trabalha com arte-educação e que não é artista. Quer dizer não é que ele, ele pode nem ser um artista que expõe, um artista de mídia, um artista conhecido; o que eu quero dizer é que ele tem que ter a prática, né, ou a prática do desenho, ou a prática da pintura, ou a prática da palavra, ou a prática da dança, ou alguma prática. Nem que seja trancado no banheiro, não importa. Mas que ele consiga trazer essa relação pra, que ele consiga perceber essa relação

como linguagem. Assim, porque senão como que ele vai fazer isto com os alunos, como vai trabalhar arte com os alunos? Se ele não tem uma vivência com a arte, né? Ele teve quando criança. Porque toda criança tem isso, já faz parte de toda criança, né? Mas à medida que ele vai crescendo, ele vai abandonando isso, né? A maioria dos adultos faz isto, é uma pena, né? E então, quando ele volta, né, o primeiro, o primeiro contato que eu tenho com minhas turmas é esse, eu quero primeiro ver em que ponto ele está próximo da sua fala artística e a que ponto que ele está distante. Que ele tem ele, eu não duvido, né, mas às vezes ele não tem a mínima idéia de que ele tem isto dentro de si, então, tem que recuperar isso e isso só pode ser recuperado com um artista. Né, então a minha vivência é que faz eu montar a própria vivência dos alunos, né, então pra mim tá superligado, assim, eu não consigo colocar o... A mesma coisa é a artista: a artista não consegue mais sair sem levar a professora junto. (Ri). Então às vezes quando eu começo a bater papo sobre a arte, quando eu vejo eu estou falando da educação, tô falando do processo da criança, tô falando de como que surge o desenho na primeira infância, como que surge... né? Então, agora se tornaram uma coisa única, assim. Não consigo mais separar, a mesma coisa é a escritora, ela também vai junto, né. É isso. (Ri).

Essa passagem sobre o aspecto pedagógico do fazer artístico, sobre o que constitui o processo de ensino-aprendizagem da arte para Sílvia, demonstra que ela percebe, em primeiro lugar, que aquilo que pode realmente ensinar a seus alunos tem relação com o resgate da ludicidade da infância na exploração de experiências artísticas. Além do resgate da vivência lúdica da arte, ela busca também criar possibilidades para que o aluno seja capaz de construir um *discurso artístico*. Discurso esse capaz de dar a essas experiências com arte, a princípio dispersas, uma unidade significativa, a partir da apropriação, pelo sujeito, de sentidos singulares com relação a sua própria atividade criadora.

Assim, podemos constatar que para Sílvia o artista não é meramente um sujeito que trabalha com arte, transformando materiais; é aquele que é capaz de, ao vivenciar a experiência artística, transformar essa experiência em discurso significativo para si e para os demais, sendo por isso, capaz de atingir e modificar o olhar do outro sobre si próprio, sobre o mundo e sobre a própria arte.

Ser artista é ser potencialmente educador e transformador dos modos dos sujeitos perceberem a realidade. E um educador que se propõe a fazer isso, será melhor educador se também for artista e operar nele mesmo essa transformação que pode ser proposta aos outros.

Lembremos aqui de Vygotski (1997) falando que “a palavra é o microcosmo da consciência”. Toda experiência, para ser significativa, precisa ser mediada pela palavra, necessita ser apropriada não só em termos da empiria, da atividade prática que a embasa, mas fundamentalmente também pela mediação dos sentidos que essa atividade tem na cultura, sentidos esses que serão re-apropriados pelo sujeito de forma única e singular.

Assim, ao ensinar a seus alunos o que é o fazer artístico e como este pode ser continuamente re-significado, Sílvia ao mesmo tempo em que precisa ser mediadora para outros, torna-se um outro para si própria, uma mediadora de si mesma. A necessidade de trabalhar sobre seus próprios processos de criação faz com que ela não seja apenas um sujeito criador, mas um sujeito criador que é também capaz de ensinar o que sabe a outras pessoas. Para isso, além de saber o que quer obter e como chegar lá, Sílvia precisa constantemente encontrar soluções novas, modificar técnicas antigas e, sobretudo, mesclar processos e técnicas antigas aos atuais, gerando novas configurações nas obras resultantes e, inclusive, gerando ainda processos criadores inéditos, como a tapeçaria:

Na medida que tu começa a fazer, tu começa a ver que a técnica também ela vai se somando ao contexto em que tu estás, né, essa técnica há vinte anos atrás era feita de uma maneira, né, hoje eu já tenho outras alternativas que eu posso estar misturando a ela, até pela minha própria prática enquanto artista, né. A coisa, quando eu trabalhei com as máscaras, eu não trabalhava com tapeçaria, então nem me passava pela cabeça costurar ou bordar em cima da peça. Mas agora com a experiência que eu já tive com outras obras com bordados, o bordado me parece assim fundamental, trabalhar na peça, né. Então tudo isso tá tá levando esse trabalho que tá bem no início, eu só tenho praticamente quatro obras... em processo, né, mas tá me levando a uma outra concepção do meu trabalho enquanto artista também.

Nessa fala, Sílvia aborda seu novo trabalho com bordados, em pleno processo de criação, com apenas quatro obras produzidas no momento da entrevista. Podemos observar como em seu discurso, sua ênfase não está no produto e sim no processo. O fundamental para ela, é como sua própria obra, seja ela qual for, no momento de seu processo criador, se torna uma espécie de espelho em que ela se percebe de forma nova; e ao fazê-lo, ela se enriquece, ao perceber nesse espelho tanto sua própria trajetória de vida, quanto seu

desenvolvimento como sujeito criador. O trecho a seguir de sua narrativa demonstra que produtor e produção, sujeito criador e criação são partes indissociáveis em relação dialética de crescimento e transformação:

Tem o outro lado que está se tornando cada vez mais importante pra mim, que é o lado do do processo, do meu processo individual, seja com a técnica, seja com o conceito, tema, né, o que aquilo tá desenvolvendo em mim enquanto ser humano, né.

Sobre esse desenvolvimento, Sílvia nos fornece mais detalhes:

Por que é incrível assim eu nunca tinha me tocado tão, de forma tão forte, o quanto quando eu estou trabalhando em alguma série, o quanto aquilo influi na minha própria vida, na minha própria visão de mundo. Quando a minha visão de mundo às vezes se alarga, às vezes até se estreita, né, ou seja, fica tão focada, fixa, em apenas um detalhe que às vezes até me espanto, né, mas assim, o mais comum é se alargar, começar a ver outras outras imagens, outras possibilidades, né, pra tua vida, pro teu exercício de viver, como pro teu exercício de criar.

Essa fala de Sílvia revela o aspecto transformador da arte que, ao beber da fonte da vida mesma, a transmuta. Vygotski (1999, p. 307) afirma que:

O milagre da arte lembra antes outro milagre do Evangelho – a transformação da água em vinho, e a verdadeira natureza da arte sempre implica algo que transforma, que supera o sentimento comum, e aquele mesmo medo, aquela mesma dor, aquela mesma inquietação, quando suscitadas pela arte, implicam o algo a mais acima daquilo que nelas está contido.

Se a vida mesma é fonte da arte, Hiriart (1999) menciona ainda uma outra tensão que é visível no trabalho de Sílvia: aquela entre liberdade e necessidade. Se por um lado, o artista ou sujeito criador pode ser considerado livre para criar o que quiser, por outro lado, o *gosto estético* do artista e da tradição ou tradições que irão constituir sua(s) fonte(s) referenciais(s), seja para modificá-la(s) ou simplesmente acompanhá-la(s), é determinante no processo de criação artística. Hiriart (1999, p.126) afirma que “em arte estamos sempre capturados por tradições”.

Sob outra perspectiva, afirma Vygotski (1999), que não há criação que comece realmente “do nada”. Toda criação surge como transformação de algo que a princípio já existe. E, à medida em que um artista ou sujeito criador começa efetivamente uma obra, o que era potencialmente “infinito” como o universo simbólico de sua liberdade criadora, esse

universo de infinitas possibilidades se torna necessariamente finito. Os primeiros traços começam a determinar possibilidades estruturais, que vão ficar bem com certas combinações ou arranjos, mas não com outras, de acordo com a intenção inicial para a obra e também com a forma com que o sujeito criador vê o mundo e a sua própria atividade criadora.

O confronto com a tradição é um dos determinantes da constituição da visão de mundo do artista. Dessa forma, o trabalho do artista envolve necessariamente continuidades ou rupturas com tradições, como destaca Hiriart (1999). O próprio trabalho do artista se aproxima a uma criação de séries de obras em que o modelo proposto se apresenta em muitas variações, dentro de uma variedade de intenções. A criação artística, segundo Hiriart (*Op. Cit.*, p.126) “consiste em diferentes versões, cada uma de suas obras, de um mesmo modelo, seu estilo ou modo de fazer”.

Essa produção em série, que ao mesmo tempo se modifica e não se repete é visível nos processos criadores de Sílvia Teske: nos vestidos gigantes, nas “tirinhas”, nas telas, nas “caixinhas”.

Ao criar obras, Sílvia também vai criando um olhar, um foco, uma direção que vai constituindo o seu modo de ser estético-artístico. Esse modo, apesar de estar presente antes do nascimento de uma obra, será necessariamente modificado no processo de produção da mesma, uma vez que não há possibilidade do artista saber de antemão exatamente o que será criado. O material oferecerá tanto resistências como novas possibilidades. O caminho trilhado se bifurcará para outras direções. O acaso também terá sua contribuição inevitável. Sílvia fala que algumas vezes, ela já sabe que quer trabalhar com um determinado material, mas ainda não sabe exatamente o que vai fazer:

Eu já sei que eu quero trabalhar com tapeçaria, eu sei que quero trabalhar com materiais alternativos, eu sei tudo disso, mas eu ainda não sei qual vai ser o início da técnica, então ainda não mexi, pego, rondo, boto em cima da mesa, tiro de cima da mesa, penduro, dependuro, (risos) então tá sendo bem legal, assim, né. Porque eu não tinha essa paciência. Eu gosto. Acho que com a série das japonesas, do Japão veio isso muito forte.

No percurso de explorar o material para descobrir como o trabalho criador pode ser iniciado, Sílvia afirma que “*tem se descoberto uma pessoa mais paciente*”. Descoberta

essa recente, relacionada com a fase em que estava trabalhando pictoricamente o tema das “Japonesas”.

De repente eu descobri os meus signos, descobri, ah, sabe, o quanto eu tenho paciência para determinadas coisas. Eu sempre fui, fui encarada como “ah, a Sílvia não tem paciência pra nada”, né, mas de repente eu descobro que eu sou capaz de ficar hooooras ali, costurando uma peçinha, aquilo me atrai.

Interessante destacar que o mesmo processo que culminou no desvendar de uma “*Sílvia que pode ser paciente*” também trouxe como resultado o reconhecimento da singularidade de suas próprias linguagens artísticas, seja na pintura, na literatura, ou na moda:

Então, hoje eu me sinto mais segura em relação... à... à minha pintura. Até também não estou com expectativa de ser uma outra coisa a não ser eu mesma. Isso também, né, muito tempo fiquei querendo ser um Picasso, que eu gostava muito, que eu admirava muito. Hoje não, hoje eu quero mais a minha linguagem mesmo. Então também flui, só que flui de forma diferente, é é mais calmo esse processo.

Sílvia conta que levou um tempo para que ela pudesse encontrar seu próprio estilo pessoal em meio ao universo das artes plásticas. Primeiro, porque ela chegou a acreditar que não sabia “*desenhar como deveria*”, que tinha algo errado com seus traços. Impressão negativa que ficou marcada desde sua experiência mal-sucedida com o desenho de observação na infância. Depois, porque ela relata que costumava comparar constantemente sua produção com a de grandes mestres como Picasso – como na fala acima – pensando que tinha que descobrir “*fora dela*” algo que pudesse ser transformador para sua própria atividade criadora. Assim, Sílvia narra que “*demorou para que descobrisse seu próprio desenho*” e o valor de sua produção criadora para si própria. Ela afirma que: “*Ter dado aula de desenho artístico possibilitou que eu descobrisse o meu próprio desenho*”.

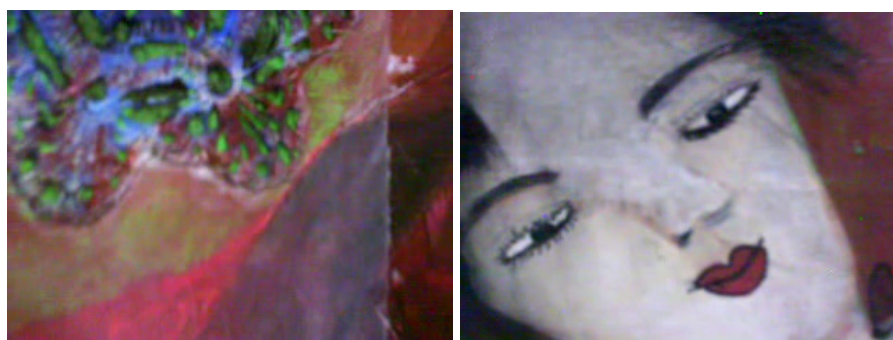
Antes disso, Sílvia relata que sempre se via “*muito mais pintora que desenhista*”. No entanto, paradoxalmente, o desenvolvimento de sua atividade criadora na pintura – mediada pela necessidade de ensinar desenho artístico a seus alunos – mostra a importância do desenho na sua composição imagética:

A minha própria obra mostra isso, né, é muito mais desenho que pintura, muito mais linha do que cor.

Na opinião da pesquisadora, nas obras de Sílvia, tanto a cor recebe grande destaque, quanto o desenho. Ela parece conseguir um equilíbrio interessante entre cor e linha, entre desenho e pintura, sem dar às obras um senso de simetria ou de equilíbrio estático na composição final. Talvez isso possa ser demonstrado na obra a seguir, em que desenho e cor se harmonizam num equilíbrio dinâmico que, ao invés de saciar, convida o olhar a buscar mais e mais:



**Figura 6 – “Repouso da gueixa” (2005) – 0,60 x 1, 20 m – Técnica mista sobre tela –
Exposta na ASSEVIM em 2005**



Figuras 7 e 8 – Detalhes de “Repouso da gueixa” (2005)



Figura 9 – Detalhe de “Repouso da gueixa” (2005)



Figura 10 - Detalhe de “Repouso da gueixa” (2005)

É importante ressaltar que o impacto estético que recebemos ao contemplar uma pintura exposta em uma exibição não pode ser comparado àquele experienciado ao ver as mesmas obras reproduzidas em papel ou meio digital.

Voltando à fala de Sílvia sobre a descoberta da paciência, ao mesmo tempo em que ela é considerada importante e evidente em seus processos criadores, Sílvia também percebe a relevância da inquietação, da inquietude, da busca de algo que ainda não está totalmente claro ou manifesto como uma das fontes motivadoras de sua atividade criadora. Na fala a seguir, Sílvia nos oferece um depoimento-testemunho sobre a

dialética entre paciência e inquietação na atividade criadora, quando responde à indagação “como você se descobriu artista?”

É, como eu já falei, eu me descobri... acho que eu me descubro sempre, né, am, cada vez é uma descoberta nova, diferente, porque o conceito de arte modifica também, né, então, às vezes eu me descubro uma artista pela... maneira que eu tenho de lidar com as pessoas, por exemplo. Independente de estar fazendo algum trabalho artístico, né. Mas a maneira de me comunicar, a maneira de encarar o dia a dia. Às vezes eu me descubro artista na cozinha. (Ri) Não porque estou fazendo um prato especial, mas pela am, alquimia que é cozinhar, aquela coisa do tempero que eu vou botar aqui, o risco de misturar uma coisa que nunca foi misturada, né, (ri) esta coisa química assim. Às vezes eu me descubro artista quando leio um livro. Lendo, só lendo, né. Por que? Porque acho que existem várias maneiras de tu ler algo, né. Então quando eu, eu descubro aquela minha possibilidade de estar lendo e lendo nas entrelinhas também e estar dando pausas necessárias para que aquela leitura entre dentro de mim, né. Às vezes eu me descubro artista, am, pela paciência, né. Ah, porque eu tenho paciência de esperar, não só a tinta secar, mas esperar o momento certo de... de continuar o trabalho. Tinha uma época que eu não tinha isso, eu tinha assim um afã tão grande de terminar a tela que eu não dava tempo pra ela, né. Hoje não, hoje eu sou capaz de deixar a tela durante meses, até que um belo dia eu olho pra ela e sei exatamente que intervenção eu quero fazer. Durante muito tempo eu não tive essa paciência, né. Então hoje em dia eu me descubro mais artista pela paciência, né. Mas também me descubro artista pela inquietação. (Ri) né? Parece assim, contraditório, dialético, até, mas é verdade. Aquela coisa assim: Às vezes a inquietação também é necessária, né, tu tens que estar inquieta para poder produzir. Então, nem tanto estar pacífica, calma, em silêncio e nem tanto estar em turbulência, eu acho que tanto... um pouquinho de cada coisa pra... pra deixar que a coisa flua, né, que a tua linguagem flua. E... isso acontece muito assim, hoje em dia eu me sinto mais artista, am, quando eu consigo ter paciência para esperar as minhas, am, as minhas ousadias? Não, as minhas atitudes. Não precisam ser ousadas, às vezes são ousadas, e às vezes não são. Tinha uma época que eu acreditava que elas tinham sempre que ser ousadas para serem artísticas. Hoje eu já sei que não, às vezes a atitude mais simples ela é tudo, né, e am, e também talvez que ela pode ser baseada na lucidez e não tanto na... apenas na fantasia, né, antes também, eu fazia sempre uma relação com a fantasia, sabe, que quanto mais fantasia, mais arte era. (Ri) Agora eu já vejo que não, que às vezes é fantasia às vezes é lucidez, e aquilo que eu penso que era lucidez, era fantasia e aquilo que eu pensava que era fantasia, era lucidez, né. Então, acho que isto também é maturidade, né, fica difícil às vezes tu compreender o que é que é... só que pra mim, am, eu me sinto artista quando eu descubro estas coisas sobre mim... sabe? Quando eu descubro que, am, esse universo de possibilidades, essa outra relação com as coisas, que não é só aquela que eu via até ali. Mas que pode ter outra coisa, né, poxa, sair daquela permanência, daquela fixação, pra mim é que é o grande achado da arte, sabe, poder realmente ver com

outros olhos, qualquer coisa, né. Ah, quando eu consigo isso é uma sensação maravilhosa!!!

Na fala de Sílvia há várias camadas de significação. Em primeiro lugar, ela percebe as múltiplas oportunidades criadoras em seu cotidiano, isto é, ela se dá conta de que a atividade criadora não se dá apenas no fazer artístico propriamente dito, mas no ato de cozinhar, ler e até mesmo de se comunicar com as pessoas, entre tantas outras possibilidades.

Além disso, Sílvia afirma que, em sua opinião e experiência, ‘o grande achado da arte’ é ‘o poder ver qualquer coisa com outros olhos’. É a possibilidade de se encantar de novo com a existência ordinária, com os objetos corriqueiros, de ver as coisas que estão aparentemente sempre ali, da mesma forma, todos os dias, com um olhar renovado, prenhe de novas possibilidades de significação. A possibilidade de encantar-se ou maravilhar-se com o cotidiano, de ‘sair daquela permanência, daquela fixação’ do olhar sobre as coisas do mundo é a base do trabalho artístico. E para se chegar a isso é preciso ‘ser’ isso, vivenciar, experienciar essa atitude de “descolamento” da trivialidade e de renovação do olhar com relação a qualquer coisa, por mais banal que ela seja.

Há também uma outra dialética apontada pela fala de Sílvia: entre a fantasia e a realidade, que ela chama de lucidez:

Hoje eu já sei que não, às vezes a atitude mais simples ela é tudo, né, e am, e também talvez que ela pode ser baseada na lucidez e não tanto na... apenas na fantasia, né, antes também, eu fazia sempre uma relação com a fantasia, sabe, que quanto mais fantasia, mais arte era. (Ri) Agora eu já vejo que não, que às vezes é fantasia às vezes é lucidez, e aquilo que eu penso que era lucidez, era fantasia e aquilo que eu pensava que era fantasia, era lucidez, né. Então, acho que isto também é maturidade, né, fica difícil às vezes tu compreender o que é que é... só que pra mim, am, eu me sinto artista quando eu descubro estas coisas sobre mim... sabe? Quando eu descubro que, am, esse universo de possibilidades, essa outra relação com as coisas, que não é só aquela que eu via até ali.

Assim, é preciso deixar claro que mesmo que o sujeito criador tenha uma determinada intencionalidade quando vai iniciar uma obra pictórica, o resultado obtido não é exclusivamente determinado por sua intenção inicial. Uma linha em determinada posição, uma nova cor, mesmo colocada ao acaso, gera novas configurações que, por sua vez, modificam no seio do próprio processo, a intenção criadora.

Criar uma obra gera uma seqüência de escolhas, em que além da intencionalidade inicial do sujeito criador, do sentido inicial que tinha para criar tal obra, entram também em cena sua memória, seus afetos, seus valores, sua percepção e sua imaginação, que passam a determinar ou dirigir o processo e o resultado final.

Por isso, qualquer processo criador é fundamentalmente móbil e plástico. Como a água, metaforicamente, é um fluxo que tem direção e substância, mas molda-se e se modifica à medida que vai encontrando novas formas no caminho.

Em sua constituição singular, Sílvia procura encontrar o diferente no cotidiano. Afirma que o que a motiva a criar é o “diferente”:

O que me motiva, me impulsiona a criar é o diferente – tanto o diferente em termos de material quanto o comum em termos de coisas do cotidiano. Parece que nunca vou ter tempo suficiente para criar em cima delas - as coisas do cotidiano – acho elas fantásticas, a mesma coisa serve para várias coisas ao mesmo tempo.

Ao mesmo tempo, procura produzir alguma espécie de “ruído” em suas obras, pictóricas ou literárias, provocando intencionalmente uma quebra de harmonia, alguma coisa que surpreenda, quebre expectativas mesmo que, como resultado, a obra se “enfeie”, ao invés de se “embelezar”.

Refletindo sobre essa busca do “desequilíbrio” na obra, Sílvia – em um texto de sua produção que foi repassado à pesquisadora como uma reflexão sua a respeito de seu trabalho estético-artístico – revela como vê isso em suas atividades criadoras:

[Busco] entender a questão do rompimento com a harmonia visual pré-organizada, na tentativa de romper com ícones pré-estabelecidos, mas ao mesmo tempo trazê-los como referência, sem, no entanto, expô-los como obra, mas somente como citação. Por exemplo, a questão da figura é importante em meu trabalho, mas não quero a figura especialmente equilibrada, realista ou com um desenho acadêmico, quero a figura do jeito que ela me surge e mesclada em cor, um desenho colorido, que permite outros grafismos e outras interferências como o bordado, a colagem, a transparência, etc. Ao mesmo tempo não me recuso a compor, a dar posições e criar proporções, seja buscando equilíbrio, seja enaltecendo o desequilíbrio. Ou seja, tantas coisas desequilibradas juntas passam a idéia de equilíbrio, ou o contrário, equilíbrios muito próximos criam inquietação ao invés de harmonia.

Quando fala de sua produção estético-artística, sobre a primeira série de “tirinhas”, Sílvia nos conta que “surgiram “personagens” mostrando o lado “cor-de-rosa” da

feminilidade: meninas-moças com laçinhos de fita, roupas “fashion”, usando “modelitos” coloridos e harmoniosos”. Como na figura 11, a seguir:



Figura 11 – “Efêmeras” (2001) – 4 telas de 0,01 X 0,7 m – Técnica: acrílica sobre tela

Segundo Sílvia, a “*estranheza*” dessas tirinhas era justamente o espaço estreito em que as “*personagens*” eram colocadas, fazendo com que se “*espichassem*”, se alongassem. Parecia que para caber na moldura a que estavam destinadas, como em um retrato, essas moças precisassem se transformar fisicamente, tornando-se exageradamente magras e compridas.

Ao mencionar essas telas, Sílvia afirma que se encontrava em uma fase da vida em que “*estava preocupada com algumas notícias que via no jornal, sobre meninas adolescentes que estavam se tornando anoréxicas por um desejo obsessivo de serem magras como as modelos que viam na revistas*”. Suas “*tirinhas*” parecem surgir como uma crítica visual ao padrão de beleza de juventude, magreza extrema e conformidade a modismos que, se for tomado muito rigidamente, pode produzir sofrimento psíquico nas mulheres e, inclusive, gerar casos de anorexia nervosa e bulimia, principalmente, em adolescentes ávidas por obterem o “*corpo da moda*”.



Figura 12 – “Carolina comprida” (2001) – 5 telas de 0,01 X 0,9 m – Técnica: Acrílica sobre tela

Segundo Sílvia, essa série foi bem-recebida pelo público que comparece a suas exposições e compra suas obras. Houve uma identificação desse público, que parecia se sentir atraído pelo apelo estético jovial e “*fashion*” dessas “*bonecas magrelas*”, ainda que esse apelo estivesse sendo ironizado de uma forma caricata. As modelos magrelas ficaram tão fininhas que é preciso uma moldura muito comprida para mostrar o efeito visual de seus corpos transfigurados.

Sílvia afirma ainda que o processo criador das caixinhas “*ainda não acabou*” e que o mesmo tem um efeito “*terapêutico*” para ela. Isto significa que ela percebe que em seu processo criador, ela elabora alguns aspectos psicológicos que estão em processo para ela, tais como “*inquietações, angústias, pensamentos e emoções não muito claros*”. Ela conta que algumas vezes, uma determinada obra quando terminada pode deixar mais claros para ela os sentimentos que estava passando durante seu processo de criação. Sílvia, a esse respeito, menciona inclusive que sente uma tensão física na hora de criar, a qual pode ocorrer de madrugada. Se isso acontecer, “*tem que sair da cama e ir lá trabalhar na obra, porque senão, não irá conseguir dormir mesmo*”.

Ela relata também que há um momento do processo criador em que ela se sente “*tomada pelas criaturas que cria*”. É como se houvesse uma inversão psicológica e o sujeito criador – o agente ativo do processo de criação – sente-se passivo frente à personagem, a qual, por sua vez, passa a ser percebida como o agente ativo do processo. Isto acontece tanto na literatura, quanto nas atividades plásticas. Por isso, ela afirma que a personagem surge, ou que as variações acontecem, independentemente de sua vontade. Isto ocorre porque nesse momento é a função imaginária que está predominante na atividade criadora. O predomínio da imaginação confere a esse momento a sensação de “perda de controle” e de “ausência da própria intencionalidade ou vontade”.

Nesse sentido, houve algumas variações importantes na série de 2006. Em primeiro lugar, a paleta de cores ficou mais escura, sombria. As cores quentes e chamativas deram lugar a tons de cinza e marrom. Em segundo lugar, as próprias “personagens” se transformaram: ao invés das joviais meninas-moças, apareceram “tias”, “avós”, mulheres que não mais representam esse ideal de beleza e juventude. E as “tirinhas” que eram apresentadas como personagens pintadas isoladamente mas expostas em grupos de 3 a 5 deram lugar a telas mais amplas representando as “avós” ou “tias” juntas, em um mesmo ambiente, tais como as figuras 13 e 14.

A cor vibrante do vermelho, por exemplo, ou mesmo azul, amarelo, que sempre havia sido um elemento importante na sua composição, e que para ela simboliza “alegria”, nessa fase parece ter perdido sua força e seu sentido – sem que Sílvia tenha deixado de se sentir alegre – e ela tem começado a usar o que chama de “paleta neutra”. Com esta paleta, ela passa a pintar uma série de mulheres que chama de “tias” e que, segundo ela, apresentam um elemento ambíguo entre a doçura e a maldade, pois “*são pessoas não realizadas na vida, mas que se colocam disponíveis para os outros, tomam conta dos outros porque não tiveram seus próprios filhos*”.



Figura 13 – “Tias” (2006) – 1,0 X 1,0 m – Técnica: Acrílica sobre tela

Sílvia fala sobre esse processo de transformação e de sua intencionalidade em quebrar com a expectativa do belo nessas obras:

É. O que, o que eu percebo que mudou, é que hoje, eu tenho uma necessidade maior, desses personagens estarem ham... menos comportados, né, assim, eu não quero mais, antes havia um desejo que mesmo que aquela tirinha que se esticasse e tudo o mais, mesmo que ela fosse sapeca, ou que ela fosse meio ham, contestadora em alguns aspectos; mas ela tinha... uma prioridade, de ser bonitinha, no mínimo, né. Ela não precisava ser belíssima, mas ela tinha essa coisa de estar dentro da modinha, de ser fashion, de ser, né. E agora não, agora ela quer justamente quebrar com isso.

(...)

Eu tô assim muito apaixonada pelas feias, (risos) eu gosto mais das feias, das carrancudas, das que usam óculos, né?

(...)

Então, o que mudou foi isso, assim, elas deixaram de ser fashion, né, para virar algo assim, mais meio que uma estética do mau gosto, sabe? Feias, esquisitas, sabe? E eu tô gostando muito desse tipo de coisa agora.

Na pintura apresentada na figura 14, há uma evidente tensão na "postura rígida" das personagens tias-avós, como que posando para uma foto, mas de "óculos escuros", como se não quisessem ser totalmente vistas ou expostas; suas roupas são escuras e antiquadas, seus corpos expressam desconforto pelos braços cruzados, pelas fisionomias tensas. A própria tela não apresenta um cenário, ou seja, não dá pistas contextuais sobre o que está acontecendo nessa cena, sobre o que "esperar" destas personagens.



Figura 14 – “Tias-avós” (2006) – 0,8 X 0,8 m – Técnica: Acrílica sobre tela

Como essa transformação das personagens meninas “bonitinhas” em mulheres “feias” ainda está em processo, Sílvia comenta:

Então não sei ainda o que vai acontecer, no caso das tias, ham, consegui manter isso, né, eu acredito que com elas também, porque eu acho que realmente acabou sendo uma outra percepção, né. Mas não gosto de programar muito, porque também não quero ir pra elas, condicionada que todas elas têm que ser este tipo de perfil. Se acontecer de aparecerem laçinhos de fita, ou coisas fashion nelas, (ri) eu vou deixar que aconteça, né?

(...)

Mas nessas tirinhas, até a minha mãe chega e diz assim: “Ah, mas elas tavam tão lindinhas antes, quando aquele fundo tava vermelhinho,

rosinha, eu não gosto dessas aí todas escuras”. Mas eu disse, “não, mas elas não são pra ser gostadas”, né. Eu, eu quero trabalhar justamente uma outra coisa, já não é mais - que nem tu falou daquela coisa das japonesas, que é aquela, é a coisa da beleza, da beleza plástica mesmo, agora não, agora tem, eu quero mais uma beleza que inquieta, que intriga, que questiona, sabe?

- Ou que nem tenha a beleza, né?

- Ou que nem tenha beleza, até pela falta da beleza, né.

Sobre o processo de mudança da paleta para tons mais sombrios, a pesquisadora pergunta “e a cor mudou também, a paleta é outra, né”?

Sim, também a paleta. É, a mesma paleta das tias. Por enquanto. Porque como eu tô nesse afã de de descaracterizar o cenário. Porque as outras eram bem coloridas, mesmo que elas não tinham um cenário no sentido de de ter algum ambiente em que elas estavam inseridas, o próprio traje, pela cor, ele passava essa idéia de ambiente, né? Nesse caso, claro que também vai passar porque como são cores mais escuras, o preto e tudo o mais... só que como elas acabam estando em superfícies escuras, marrons ou pretas, elas ficam com um fundo meio que quase que infinito, né? Então parece que elas estão flutuando no ar, flutuando num nada, né, e eu tô querendo mesmo, não sei se eu vou resistir, não sei se vou agüentar. Por enquanto elas estão assim. Mas de vez em quando ainda vem sonhos de colocar estampas e florzinhas e... babados...

O que é interessante destacar nessa fala de Sílvia são as novas intencionalidades que vão aparecendo durante o processo de criação, podendo inclusive contradizer a intenção inicial. Sílvia demonstra que “*não sabe bem o que vai acontecer*”, que a princípio, a intenção é de criar personagens sem beleza; mas, ao mesmo tempo, é possível que o impulso “embelezador” ressurgja, pois “*de vez em quando ainda vem sonhos de colocar estampas e florzinhas e babados*”. Não há um controle ou determinação absolutos do sujeito criador com relação a isso. O que surge em meio ao processo pode ser negado ou re-incorporado, dependendo do momento e do como o processo está se orientando, em que direção a obra está se constituindo.

Para Vygotski (1999, p.315), “a arte é o social em nós, e, se o seu efeito se processa em um indivíduo isolado, isso não significa, de maneira nenhuma, que as suas raízes e essência sejam individuais”. Nas obras criadas por Sílvia podemos visualizar esse postulado da Psicologia Histórico-Cultural.

Por mais que seus processos criadores sejam únicos, singulares, marcados por sua trajetória histórica como sujeito e sujeito criador, Sílvia não cria do “nada”. Em primeiro

lugar, ela dialoga com sua própria história de vida. Sílvia utiliza sua memória afetiva para escolher os temas que serão trabalhados em uma obra plástica e sua imaginação para lhes dar um acabamento estético formal. Por exemplo, quadros com figuras de avós surgem, segundo Sílvia, como uma re-elaboração de cenas de sua infância, de momentos que lhe deram prazer junto a sua avó. Sua imaginação “estiliza” visualmente o signo “avó”, a partir de características singulares e únicas suas, como o traço caricato e humorístico.

Em segundo lugar, Sílvia dialoga com a sua própria obra, fazendo com que seus próprios processos criadores tenham a característica de uma constante fonte de *feedback* e de retroalimentação. Partes de uma obra podem voltar como tema para uma nova criação. Há uma constante “ciranda” de temas, imagens, signos visuais criados que são continuamente construídos, reconstruídos e até mesmo desconstruídos em novas composições.

Em terceiro lugar, Sílvia dialoga com suas experiências e vivência como professora de artes e com as possibilidades de significação e re-significação que os discursos engendrados nessa atividade lhe possibilitam. Podemos afirmar que, no caso de Sílvia, não ocorre apenas uma “empíria”, um fazer artístico esvaziado de um pensar. Sílvia elabora teórica e discursivamente sua própria atividade criadora mediada pela sua prática docente. Nesse sentido, as leituras que faz, bem como as outras obras de arte que aprecia também fazem parte desse contínuo processo de alimentação de sua atividade criadora.

Em quarto lugar, Sílvia dialoga com os valores e as obras de seu tempo, bem como com obras mais antigas que fazem parte do repertório cultural da humanidade. Como artista visual, não poderia deixar de fazê-lo.

Isso também, né, muito tempo fiquei querendo ser um Picasso, que eu gostava muito, que eu admirava muito.

(...)

Eu sempre tive um “que”, assim com o meu desenho (ri), porque eu sempre quis ter um desenho assim tão lindo quanto o do Rubens, ou do... Botticelli, por exemplo, que tem aqueles rostos angelicais tão lindos...

A base das criações de Sílvia é necessariamente social. Elas são datadas, têm as características das produções estético-artísticas da segunda metade do século XX e da virada para o século XXI. Suas obras podem ser reconhecidas como fazendo parte de uma certa tradição artística, da qual ela se apropriou e modificou do seu jeito. Não obstante, a tradição, a marca coletiva de sua produção está lá, inserida na obra, tanto quanto a singularidade da mesma.

Podemos afirmar, seguindo o pensamento bakhtiniano, que as obras de Sílvia Teske *refletem* e *refratam* os valores e concepções estético-artísticas da época em que vive e essa reflexão e refração se dão de forma única e singular, a partir do processo histórico de constituição de sua trajetória tanto como sujeito, quanto como sujeito criador.

Vejamos como esse movimento se objetiva em uma de suas obras, como uma das “caixinhas” de Sílvia dialoga com uma obra célebre de Farnese de Andrade de 1970, nas figuras 15 e 16:



Figura 15 – “Não Caibo” (2003) – 0,08 x 0,09 m – Técnica: Madeira e técnica mista – em exibição no MASC – novembro de 2008

Em ambas as obras podemos perceber elementos visuais semelhantes e díspares. As duas obras são “*assemblages*”. Ambas apresentam bonecas com membros mutilados ou

em posições em que partes do corpo parecem deslocadas ou quebradas, dentro de uma caixa com uma tampa que pode ser fechada. No entanto, apesar do uso de signos visuais semelhantes, as obras podem ser consideradas bastante distintas. Os títulos de ambas as obras também refletem seus diferentes universos intencionais.



Figura 16 – Assemblage de Farnese de Andrade: “Hiroshima” (1970)

Certamente, Sílvia Teske não foi o primeiro sujeito criador a fazer *assemblages*. No entanto, sua apropriação da técnica é singular, mesmo que dialogue com obras de outros artistas. Os signos visuais que são colocados em evidência em suas criações são certamente reconhecíveis pelas pessoas familiarizadas com a produção artística do final do século XX e do início do XXI. E, ao mesmo tempo, Sílvia procura dar sentidos únicos a esses signos visuais, gerando produtos singulares, que não são necessariamente encontrados por toda parte.

Trata-se de um processo de mão dupla: em primeiro lugar, ela necessita que as suas obras possam ser reconhecidas em uma tradição artística que lhe dê reconhecimento como tal; em segundo lugar, ela não pode simplesmente “copiar” ninguém dentro dessa tradição, ela precisa que a sua produção tenha também a marca de sua própria singularidade e unicidade como sujeito criador.

Infelizmente, a pesquisadora não conseguiu obter maiores informações sobre os artistas que contribuíram para a produção visual de Sílvia Teske e, como consequência, não pode avançar nesse tipo de análise comparativa entre as obras de Sílvia e a tradição artística vigente, o que teria sido enriquecedor para a presente tese.

Conhecer o produto, para compreender o processo: uma análise da poética visual de algumas obras de Sílvia Teske

*Talvez a imobilidade das coisas ao nosso redor
lhes seja imposta pela nossa certeza de que tais
coisas são elas mesmas e não outras, pela
imobilidade de nosso pensamento em relação a
elas.*

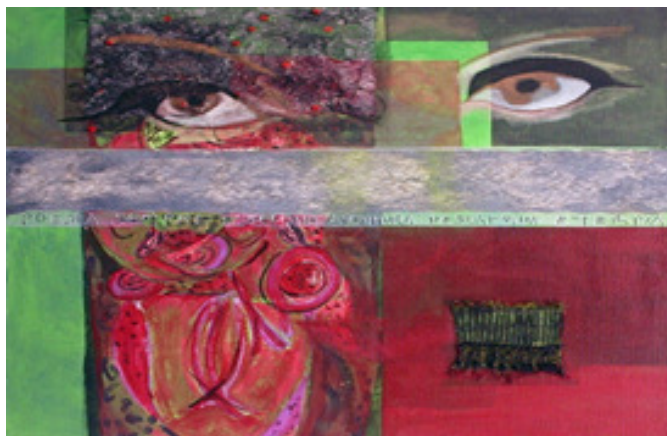
Marcel Proust

Como o produto da atividade criadora está intimamente relacionado a seu processo e ele “fala por si” de acordo com a Psicologia Histórico-Cultural, acreditamos de relevância para a análise em curso explicitar as relações estéticas que a pesquisadora estabeleceu com algumas obras de Sílvia Teske.

Na época em que o trabalho de campo dessa pesquisa estava em curso, Sílvia Teske expôs na ASSEVIM, em Brusque, uma série de grandes pinturas em tela e uma série de “tirinhas”. Nesse período, a paleta que estava utilizando pode ser descrita como “quente”, com cores fortes, vibrantes, que se relacionam uma às outras, num jogo de composição em que a cor e não apenas a forma tem um papel fundamental no resultado expressivo.

Na série de grandes telas, as cores predominantes foram o vermelho sangue e o verde – que é complementar ao vermelho – mas também o preto e o branco receberam destaque. As telas são coloridas, mas um tanto “escuras”, causando, na leitura da pesquisadora, um efeito de “mistério” e uma atmosfera de “fascínio” envolvendo as figuras humanas que aparecem e “desaparecem”, semi-ocultas por outros elementos da tela. Isso porque Sílvia joga também com linhas geométricas de cores contrastantes, que formam retângulos e quadrados que freqüentemente dividem a tela em vários planos.

Assim, são telas estáticas e, ao mesmo tempo, dinâmicas. Têm movimento, há várias propostas visuais em uma só; o sentido que podemos dar à imagem não se esgota nos primeiros olhares. É preciso olhar mais, prender-se nos detalhes para, logo em seguida, desfazer-se da configuração recém-elaborada para dar lugar a novas configurações. Ver, a respeito, a figura 17, a seguir.



**Figura 17 – “Olhar: Aventura desarmada” (2004) – 1,0 X 1,0 m – Técnica mista sobre tela -
Exposta na ASSEVIM em 2005**

No caso da figura 17, esta tela apresenta um aspecto figurativo sutil, sugerindo uma figura feminina, a partir de um grande par de olhos justapostos ao desenho de um corpo sem rosto, vestido numa espécie de macacão avermelhado, que também pode ser lido como um vaso vermelho com flores igualmente rubras. Uma forma retangular em marrom na parte inferior à direita da tela parece indicar o lugar em que uma boca seria esperada. Essa “boca” surge então amordaçada, aprisionada. Um retângulo estreito atravessa a tela como uma faixa, uma espécie de cortina semitransparente. As cores predominantes são vermelho sangue, algumas tonalidades de verde e a “faixa” de cor violeta-acinzentada, que lembra uma amostra de renda de bilro. A figura parece “interditada” pela faixa, que ao mesmo tempo não remete à violência e sim ao delicado jogo da trama de uma renda, tão feminino e sutil. Uma possível leitura dessa tela é a de vê-la como um símbolo do elemento “feminino aprisionado”. A figura simbólica da gueixa, anos e anos de disciplina na maestria de inúmeras artes voltadas para o prazer masculino, é apresentada como um sincretismo entre beleza e submissão, feminilidade e aprisionamento.

Os temas da série de pinturas em tela que aparecem nas figuras de número 6 a 10 e de 17 a 23 são variações de figuras humanas estilizadas; a maioria das telas apresenta uma ou mais “gueixas” japonesas, ou figuras que lembram uma gueixa. Os traços são delicados e sensuais, remontando a características tipicamente “femininas”. Cor e desenho concorrem em uníssono para o resultado expressivo, que apresenta efeitos de

justaposição e de ênfase em elementos texturais. A palavra aparece, também, como elemento expressivo da visualidade. Partes do título são incorporadas plasticamente à obra.

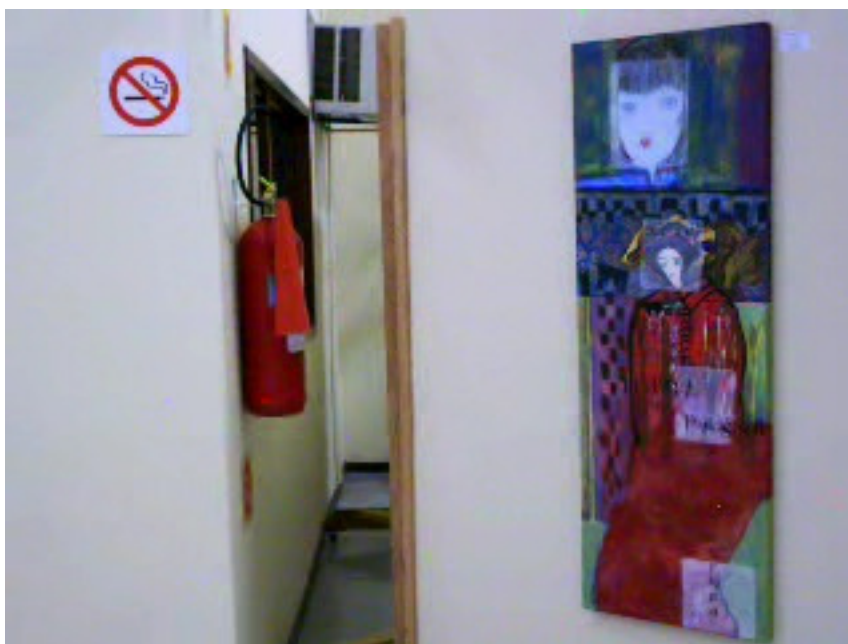


Figura 18 – “Sonho, ardo, ultrapasso e espero” (2005) – 0,45 X 1,30 m – Técnica mista sobre tela - Em exibição na ASSEVIM (2005)



Figura 19 – Detalhe de “Sonho, ardo, ultrapasso e espero” (2005)



Figura 20 - Detalhe de “Sonho, ardo, ultrapasso e espero” (2005)

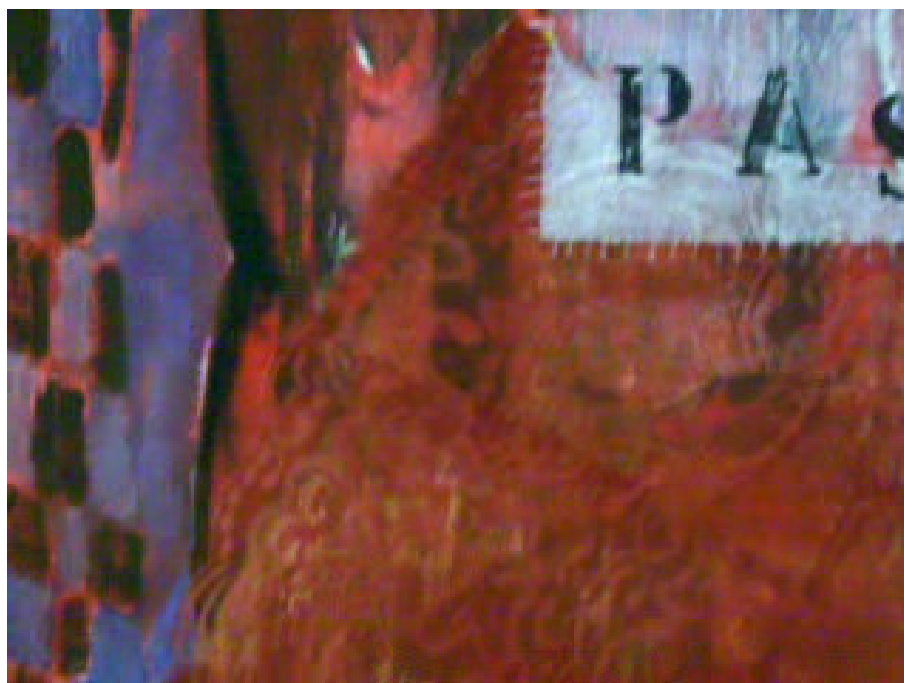


Figura 21 - Detalhe de “Sonho, ardo, ultrapasso e espero” (2005)

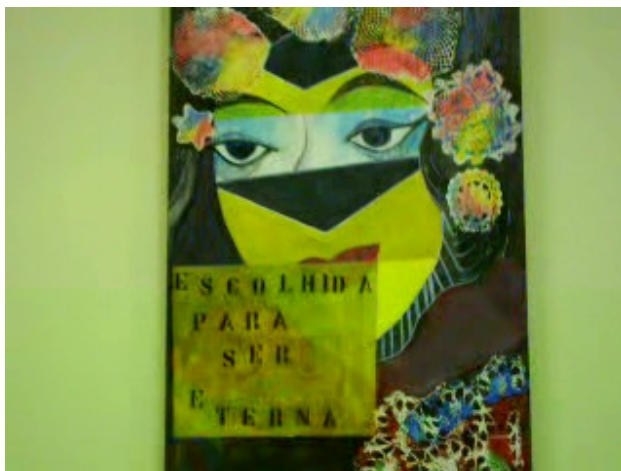


Figura 22 – “Escolhida para ser eterna” (2004/2005) – 0,75 X 1,30 m – Técnica mista sobre tela - Em exibição na ASSEVIM (2005)



Figura 23



Figura 24



Figura 25

Figuras 23, 24 e 25 – Detalhes de “Escolhida para ser eterna” (2004/2005)

A figura 26 mostra uma tela que retoma o tema do olhar em destaque, mas esse olhar já é outro; não só tem outro desenho, como está em uma configuração distinta. Abaixo desse olhar, à direita da tela, vê-se uma mulher nua, de longos cabelos negros que acompanham o contorno de seu corpo, sentada sobre um banco que parece coberto por um pano cinza, lembrando o formato de um vulcão.



**Figura 26 – “Toucador indiscreto” (2005) – 0,75 X 1,30 m – Técnica mista sobre tela -
Exposta na ASSEVIM em 2005**

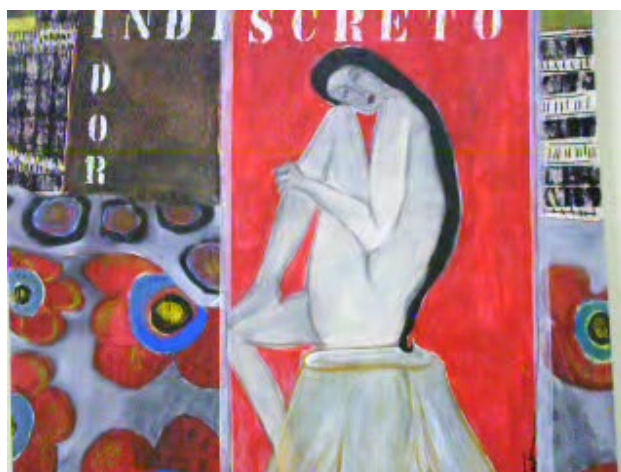


Figura 27 – Detalhe de “Toucador indiscreto” (2005)

No detalhe da obra apresentado na figura 27, uma das pernas está erguida de forma que o rosto está recostado no joelho. A fisionomia da mulher está relaxada e sonhadora. A tela é dividida em vários planos e as cores predominantes são o vermelho, o preto, o marrom, o cinza, o lilás e o amarelo.

Há também telas com outras temáticas e diferentes paletas cromáticas. Na figura 28 há um grupo de oito “velhinhas” de pé, de óculos escuros, numa tela com mais luminosidade que as demais, em que predominam tons e sobretons violetas, beges, rosas e brancos.



**Figura 28 – “Tias japonesas” (2004/2005) – 0,75 X 1,30 m – Técnica mista sobre tela -
Exposta na ASSEVIM em 2005**



Figura 29 - “Planos secretos de uma dama” (2004) – 0,75 X 1,30 m – Técnica mista sobre tela – Exposta na ASSEVIM em 2005

A figura 29 parece trazer uma figura mais caricata, quando comparada com as demais. Enquanto a maioria das pinturas dessa série traz o desenho de figuras humanas delicadas, femininas, implicando sensualidade e mistério, essa pintura traz um rosto com uma expressão marcada, a boca bem delineada em cor vermelha, os cabelos também avermelhados, os olhos escuros e deformados, podendo ser lidos também como se a figura estivesse usando óculos escuros. O rosto dessa figura está semi-oculto por três “faixas” coloridas em que se lê a seguinte inscrição: “Planos secretos de uma dama”. Ao lado esquerdo desse rosto, um animal acinzentado de olhar “sinistro” aparece, como que se estivesse debruçado no ombro da figura feminina. Seus traços podem ser lidos como um porco, ou como um gato. Ver detalhe do animal na próxima figura:



Figura 30 – Detalhe de “Planos secretos de uma dama” (2004)

O uso da palavra na própria tela é uma das características do processo criador de Sílvia na pintura: muitas vezes, a palavra aparece como elemento gráfico, fazendo parte da composição visual. Algumas vezes, o próprio título da obra aparece na tela em letras grandes e coloridas. Em outras, apenas algumas palavras a indicar um ou mais planos extras de significação.

Aliás, existem artistas que não apreciam colocar títulos em suas obras, por acreditarem que a significação de uma obra plástica não precisa e nem deveria ser colocada necessariamente “em palavras”. Para Sílvia, ao contrário, tanto a existência de uma obra que contenha palavras, quanto a de uma que tenha um título faz total sentido pelo menos por dois motivos: primeiro, porque ela acredita que a obra tem uma mensagem que pode ser lida e traduzida, ao menos parcialmente, em palavras. Nas entrevistas, ela mencionou algumas vezes, que existe uma “mensagem” que a tela expressa. Claramente, essa mensagem é polissêmica e nunca é prontamente identificada ou lida de forma idêntica a todos os sujeitos apreciadores da obra. No entanto, o uso que Sílvia faz do título de suas obras, já é uma indicação do tipo de “mensagem” que pode ser lida nelas. Parece não haver uma separação real para Sílvia entre o objeto plástico, o produto criado e seu título. O título também já é a obra; e a melhor indicação disso é o uso que faz da palavra no próprio corpo da tela, como que unindo, dialeticamente, elementos que poderíamos, a princípio, perceber como separados e distintos.

Quando comecei a trabalhar com renda, com bordado, com estampa, a primeira coisa que veio foi a coisa do Japão, foi a coisa do Oriente né e ao mesmo tempo agregando palavras, né, o título está na própria obra. Antes eu, o título era uma coisa que vinha depois, era como se fossem duas leituras. Uma leitura da própria obra plástica e uma outra leitura do título do livro, né?

O próprio título da exposição de 2005, “Primeiras capas” remete à leitura, a signos visuais, à possibilidade de se fazer uma apreciação estética de cada tela como se fosse um “livro”. “Fui me dando conta, à medida que a série caminhava, de que eram capas de livros que gostaria de escrever, ou até, posso dizer assim, que estava escrevendo” – escreve Sílvia em matéria do Jornal da ASSEVIM. Sílvia demonstra com frequência, tanto em sua atividade criadora, quanto em seu discurso, capturado pelas videograções, que não percebe de forma separada palavra e imagem, leitura e pintura.

E tal fenômeno tem relação com o segundo motivo para Sílvia utilizar palavras nas obras ou lhes dar títulos que aparecem nas próprias obras. À medida que o título começa a ser percebido e concebido por Sílvia como elemento constitutivo fundamental da obra visual, a palavra é também considerada um elemento plástico vital. Muitas vezes, signos lingüísticos são estrategicamente colocados para “desestabilizar” a pintura, ou quebrar o equilíbrio visual de uma tela. Segundo Sílvia, este “efeito desestabilizador” é uma das características fundamentais exploradas em seus processos criadores, sobretudo na pintura:

Agora não, este título, esta palavra está escrita na na tela né e a maneira como eu escrevo ela na tela eu fico buscando um lugar que esta palavra além de ter o sentido da palavra ela tenha uma plasticidade também né? E eu percebo assim que por exemplo como se a obra estivesse bem comportada em termos de composição né, o vermelho combina aqui com o preto aqui com o estampado, aqui... então tu olha e em termos de composição ela tá muito bem composta, tá equilibrada e tal e aí eu pego e entro com uma palavra para dar uma quebrada naquela... é uma necessidade que quase toda a minha obra tem, de dar ess..., de desestruturar.

Algumas outras características relevantes observadas na pintura de Sílvia: o desenho pode ser considerado caricato, mas nem por isso é desprovido de beleza. Sua intenção não é o “belo”, mas a força estética de sua composição também não o expulsa ou inutiliza. O desenho “caricato” libera a obra do efeito de representação da realidade. Com isso, ela cria um mundo visual todo próprio, que pode ser explorado plasticamente em si mesmo.

Se o desenho ganha destaque em sua composição, também a cor é fundamental. Sílvia consegue “estourar” a forma pela cor. E a cor pela forma. A cor trabalha em consonância com o desenho e vice-versa, lhe trazendo unidade na diferença.

Ela também abusa do contorno e da sobreposição de camadas de tinta. Com isso, forma texturas e inaugura espaços dentro de espaços, como telas dentro da tela.

Suas amplas pinceladas trazem à tona a força da gestualidade em sua composição. Ao mesmo tempo em que as partes pintadas em maior detalhe trazem suavidade e feminilidade à composição.

Parece que Sílvia está sempre lidando com dualidades e contrastes e conseguindo superá-los dialeticamente: em sua obra podemos encontrar luz e sombra, claro e escuro, cores quentes e frias, cor e desenho, pinceladas amplas e restritas, formas grandes e pequenas, texturas lisas e rugosas, planos e volumes. Cada contraste se harmoniza à sua maneira, mesmo que o resultado proposto não seja a harmonia total da tela. No entanto, como num quebra-cabeças finalizado, cada parte tem seu lugar, ainda que não seja o lugar esperado, óbvio, habitual.

Nesse sentido, Sílvia sabe quebrar com as expectativas visuais do apreciador, ao mesmo tempo em que apresenta uma composição coerente, unitária, luminosa e bela, ainda que apresentando o feio, o grotesco, o desarmônico, o díspar, o escuro.

No entanto, as obras de Sílvia são freqüentemente leves, alegres, divertidas, inusitadas, coloridas, surpreendentes. São também dramáticas ou “trágicas” – em suas próprias palavras; irônicas, satíricas e preches de sentidos e possibilidades de novas significações.

Os signos satíricos do feminino no espaço do “não-caber”: A dialética entre trágico e cômico e a presença do humor nas obras de Sílvia Teske

*Daqui pra frente, parece cada vez melhor;
a alegria de viver é cada vez maior*

Sílvia Teske

O humor, o riso, a sátira, a ironia e a alegria têm sido companheiros constantes de caminhada de Sílvia Teske, mesmo durante as adversidades. O riso e o humor, suas marcas singulares, também deixam vestígios em sua atividade criadora e em sua produção artístico-estética.

Uma das principais indagações que a pesquisadora fez a Sílvia durante o processo de entrevistas foi: “Sílvia, como você cria? Você tem clareza sobre seu processo de criação?”

Sua resposta foi:

Hoje em dia... mais. (...) Mas se eu tiver que definir, dizer assim, ah começa assim, primeiro... eu... tenho um sonho (risos) e depois... não, não é assim que funciona, né (risos).

(...)

Não é uma coisa específica, é como se tivesse um turbilhão de pensamentos que parte dentro de mim e quando eu começo a escrever, às vezes eu nem sei sobre o que que vou escrever, às vezes, sim. Como agora, eu tô com uma coisa na cabeça que qualquer hora eu vou escrever que diz assim, ah, “Está cheia de paranhos”. Não sei ainda o que está cheio de paranhos. Acho que vou descobrir na hora que começar a escrever, entende? Mas veio esta frase – assim, do nada vem – e aí eu começo a escrever e é interessante que no próprio ato de escrever eu descubro o que que era isso que estava lá, cheio de paranhos. Nesse sentido, a literatura esclarece muita coisa sobre mim mesma, sobre o jeito que eu tô olhando o mundo. E aí ela vai acontecendo assim, não dá tempo de pensar, não dá tempo de racionalizar, às vezes mesmo quando termino de escrever alguma coisa, aí, é como um orgasmo, assim, nunca é sofrido é... sempre é um tesão, tesão, é uh. Aí tu acaba, assim, dá aquela sensação maravilhosa, sabe? Aí eu vou ler, vou ler, eu fico fascinada. Assim, parece assim que aquela pessoa que escreveu assim naquele momento foi meio que possuída. Entende? Depois eu tô lendo aquilo e dito “puta, que legal, como é que pintou essa palavra junto com aquela, como é que me veio essa palavra na cabeça”, né? Então flui assim de uma forma maravilhosa. Na pintura hoje em dia está acontecendo algo similar, também. Até porque hoje me sinto mais segura com ela, né. Mais segura tanto com meu desenho, como com o uso das cores.

Sílvia começou sua fala mencionando seu processo criativo na escrita literária, demonstrando que ele surge como um fluxo de palavras que são colocadas no papel pré-reflexivamente, sem que haja um processo de avaliação crítica ou de racionalização no momento em que o fluxo ocorre. Nesse sentido, ela se descreve como “possuída”, como se entrasse numa espécie de estado de transe em que ela não mais se reconhece totalmente e que vai acontecendo sem dar tempo de pensar, só de escrever e de escrever. Quando termina o fluxo, ela lê o resultado e quase sempre – “oh, grata surpresa!” – se delicia com o jogo de palavras criado e com as próprias possibilidades visuais da escrita. A cor vermelha, por exemplo, tão presente na série de telas com as personagens “Japonesas”, aparece também nas páginas de vários contos seus. Na sua obra “Textículos Femininos”, as personagens – inevitavelmente femininas – ora pintam suas unhas de vermelho, ora usam batom escarlate, ora vestem-se de rubro em um momento de sedução. Momentos do cotidiano são retratados poeticamente. Mas apesar de corriqueiros, não são banais.

A escrita de Sílvia, tanto como suas pinturas, é continuamente traçada sobre a dialética entre trágico e cômico. Em um texto de sua autoria, ela tece comentários sobre a aparição do trágico em suas criações, principalmente literárias:

Outra questão que me intriga é a questão do trágico no meu trabalho literário. O processo de escrever e permitir que as palavras escorram e ganhem vida acabam pedindo escolhas dinâmicas, impactantes. Penso que o trágico surge pela emoção descontrolada dessas heroínas que crio e que se permitem não se comportar bem. São gananciosas, amantes, sexualmente irreverentes, indisciplinadas, carentes, determinadas, desmembradas... enfim são mulheres que fogem a uma análise de perfil, pois de um momento para o outro tomam atitudes inusitadas e por muitas vezes são trágicas, no sentido de detalhar infortúnios (quase como se abrissemos a caixa de pandora do universo feminino). Mas ainda o trágico, da mesma forma que na imagem surge como referência e não como obra, caminha para desfechos cômicos e há então uma ironia transformando todo o enredo em tragicomédia.

Há um momento da entrevista em que Sílvia narra como foi para ela a experiência de assistir a um de seus contos transformado em uma peça teatral. A mudança do meio de expressão artística do papel para o palco causou um verdadeiro estranhamento de sua própria obra, gerando um questionamento sobre si mesma.

No conto, a personagem, uma mulher qualquer, estava pintando as unhas em casa, em um momento banal do cotidiano. De repente, ela vai até a janela. E num ato impulsivo, inesperadamente, ela se joga da janela, do vigésimo-quinto andar. Sílvia, antes de ter visto essa cena interpretada por atores, considerando-a apenas dentro do contexto literário, via nela uma certa leveza poética e uma comicidade dada pelo absurdo. No entanto, ao se deparar com a visão do suicídio repentino da personagem, ela percebeu a grandeza trágica do momento e vai para casa, profundamente perturbada pela experiência, segundo nos conta em entrevista. Fica pensando se “*é mais trágica do que pensava*” ou “*se o efeito que sua obra tem nas pessoas é trágico e depressivo*”.

No entanto, a própria forma como o grupo teatral resolve a questão do suicídio da personagem, seguindo a estrutura do conto, vai produzir em Sílvia um efeito apaziguador com relação a seu questionamento entre tragicidade e comicidade em suas obras. No conto e na peça, a personagem é revivida numa próxima cena. A mensagem que fica é que a personagem, a mulher não vivencia a morte física e sim uma morte simbólica. Algo nela morre e, a partir dessa morte, ela ressurge “*como uma fênix das cinzas*”, nas palavras de Sílvia. Em outras palavras, Sílvia parece ter compreendido, a partir dessa experiência, que o trágico em seu trabalho é uma espécie de veículo para o cômico, sendo essa dialética superada pela constante presença do humor.

Eis o comentário de Sílvia:

É, foi uma experiência bem interessante, porque foi feito com adolescentes, dois meninos adolescentes e mais uma mulher mais ou menos de 30 anos, os três montaram a peça, a princípio foi só os dois meninos. O que me chocou assim, é que eu nunca tinha me imaginado trágica, né, já tinha algumas pessoas que leram o livro e que falavam assim que eu tinha esta coisa trágica e não dramática né, ih. Mas eu mesma não conseguia perceber isto e quando eu vi em cena, porque eles foram extremamente literais, assim, eles não fizeram uma adaptação, eles usaram o próprio texto do livro, né, e aí eu pude ver, o quanto de tragédia existe na minha forma de expressão, né, mas porque sempre, eu, eu, eu, am, eu tenho uma coisa (rindo) com a tragédia que é assim, como se a tragédia em si trouxesse uma certa ironia, né, ela, ela pra mim ela tá muito próxima do cômico.

É possível afirmar, portanto, que a dialética entre trágico e cômico superadas pelo senso de humor de Sílvia são características que constituem sua marca pessoal na criação de objetos estéticos. Nas artes visuais, este humor aparece na forma visual das personagens

– figuras humanas femininas – estilizadas. Algumas de suas obras parecem histórias em quadrinhos. Nelas, há uma narrativa seqüencial; é possível contar uma história que se desloca em quadros.

Essa história geralmente tem uma característica absurda e que provoca o riso. Essa característica, por sua vez, tanto causa um efeito de “estranhamento” como de “empatia” com relação à temática da obra, que se torna simultaneamente “estranha” e “familiar”, “absurda” e “simpática”, mas sobretudo “engraçada”. O efeito é de comicidade. Algumas vezes, há um elemento trágico, que de tão trágico, se torna cômico – tanto na literatura, quanto nas suas obras plásticas, como na obra intitulada “Noiva do Lago Ness”.



Figura 31– “Noiva do Lago Ness” (2000) – 3 telas de 0,2 X 1,50 m – Técnica: Acrílico sobre tela

Na obra apresentada na figura 31 vemos, a princípio, dezesseis figuras estilizadas de mulher, os braços e pernas finos como uma “figura-palito”. Essas dezesseis figuras estão divididas em três planos. O superior têm cinco, o do meio, também cinco, e o inferior, seis. Todas estão com o mesmo vestido branco, e apresentam o mesmo cabelo, negro. O fundo da tela também é negro, uma escuridão que contrasta com os vestidos brancos e com a luz refletida pelo solo. As mulheres estão em diferentes posições sobre um chão irregular, em tons luminosos de verde, mostrando as sombras das figuras.

Como a obra é um conjunto de três telas sobre madeira, que postas uma sobre as outras, podem ser lidas de forma seqüencial, como em uma história em quadrinhos, o que

vemos não são “dezesseis mulheres”, mas uma só, que na estranha seqüência parece dar vários pulos em bizarras posições, os braços e pernas finos e contorcidos, como os de um inseto.

O título escolhido é uma alusão ao famoso monstro do Lago Ness, na Escócia. Sílvia faz uma justaposição entre a figura lendária do monstro e a figura da noiva, vestida de branco, igualmente lendária, no dia especial de seu casamento. Em nossa sociedade, o casamento é um evento socialmente marcado e especialmente celebrado tanto por seu sentido simbólico de união entre os noivos “até que a morte os separe”, como pelos atributos estéticos da cerimônia. Para muitos, uma noiva “bem produzida” é como uma “celebridade” instantânea, as pessoas correm para vê-la, para admirar sua beleza e a riqueza dos adornos de seu vestido, de seu buquê, cabelo, maquiagem. A imagem da “noiva” é uma imagem carregada de sentidos, geralmente associados à felicidade – muitas noivas afirmam: “hoje é o dia mais feliz da minha vida” – realização de um sonho ou desejo, juventude – tendemos a associar a imagem da noiva ou do casamento a moças, não a senhoras, ainda que existam noivas de todas as idades – beleza, exuberância, sorte.

No entanto, na obra de Sílvia, esses significados socialmente compartilhados não aparecem, ao menos de forma imediata. Como já foi mencionado, o fundo é negro e a noiva parece estar pulando sobre um solo irregular em que é possível ver sua sombra. Os aspectos sombrios do casamento ou os lados obscuros da mulher que transparecem em seus gestos e movimentos desajeitados e sem sentido aparente, bem como nas sombras abaixo de seus pés, parecem fazer contraposição à imagem adocicada e familiar da “noivinha”. É como se Sílvia estivesse denunciando que após a cerimônia e os momentos felizes de celebração do matrimônio, outros aspectos desconhecidos da noiva ou do próprio matrimônio estariam por vir à tona, estando à espreita na escuridão, tal como o monstro do Lago Ness. A noiva aos pulos é uma figura cômica. No entanto, a “mensagem” da tela, passada com comicidade, não é tão leve como possa parecer.

Esta justaposição entre elementos trágicos e cômicos aliada à crítica social presente em muitas de suas obras faz pensar que a atividade criadora de Sílvia se assemelha a uma “sátira visual”. Ela faz uso da caricatura e do estilizado para comunicar sua visão humorística e sarcástica da vida. Por isso, pudemos constatar que em sua seleção de

signos visuais combinados em um acabamento formal de natureza estética, há um forte elemento satírico.

Segundo o dicionário Aurélio, a sátira, do latim *satira*, ‘oferenda de vários frutos a Ceres’; ‘mistura de prosa e verso’ diz respeito a:

- 1.Liter. Na literatura latina, obra de caráter livre (no gênero, na forma, na métrica), e que censurava os costumes, as instituições e as idéias contemporâneas em estilo irônico ou mordaz.
- 2.Arte Poét. Composição poética que visa a censurar ou ridiculizar defeitos ou vícios.
- 3.Qualquer escrito ou discurso picante ou maldizente, crítico.
- 4.Troça, zombaria, ironia.
- 5.Censura jocosa.

O traço de zombaria bem-humorada de Sílvia, voltado principalmente ao universo feminino e aos pequenos dramas familiares e cotidianos que as mulheres vivenciam em seus papéis sociais, confere unidade à poética de Sílvia. Podemos afirmar, por conseguinte, que a poiesis de Sílvia envolve a criação de “signos visuais satíricos”. Seu senso de humor e sua visão crítica do mundo se objetivam na criação de elementos estéticos que dialetizam o trágico e o cômico, superando-os através da comicidade.

Também a síntese dialética entre belo e feio aparece em suas obras. Na pintura, formas caricatas convivem com traços simples e ingênuos que podem ser associados aos de uma história em quadrinhos. Personagens belas freqüentemente dão lugar às feias, como se o próprio conceito de “beleza” estivesse constantemente sendo questionado e posto à prova. Se o cômico prevalece sobre o trágico, a “estética do feio” prevalece sobre a do belo. No entanto, as obras de Sílvia não são desprovidas de beleza; nelas, o feio e o belo são unidos de forma sincrética.

Bakhtin (1987) chama de carnavalização, a transposição da linguagem do carnaval à linguagem literária, em que várias formas simbólicas são unificadas pela visão comum de mundo que representam. Podemos afirmar que o fenômeno da carnavalização transparece na atividade criadora de Sílvia. Segundo Ponzio (2008, p. 172): “Como todos os aspectos do carnaval, que possuem um caráter ambivalente ao reunir opostos extremos (nascimento e morte, bênção e maldição, elogios e insultos, alto e baixo, etc.), também o riso carnavalesco é ambivalente”.

Ao unificar elementos ambivalentes em suas criações visuais via humor, podemos afirmar que Sílvia confere à sua produção estética o que Bakhtin chamou de festa, ou seja, o resgate simbólico do encontro entre sujeitos cujo único propósito é o riso, a alegria, a celebração da própria vida. A festa é entendida “como realização momentânea do reino utópico da universalidade, da liberdade, da igualdade e da abundância.” (*Op. Cit.*, p.176)

Os signos visuais criados por Sílvia, da mesma forma que o carnaval, “pretendem subverter a ordem constituída, eliminar as hierarquias, estabelecer relações de igualdade”. (*Op. Cit.*, p.177) De forma aparentemente inocente, suas bizarras personagens femininas convidam à transgressão da ordem vigente e à possibilidade de transformação de uma realidade potencialmente opressiva.

Em sua produção artístico-estética de 2006, Sílvia estava criando uma série de caixinhas tridimensionais em que coloca bonecas em posições não-naturais que precisam "se quebrar para caber". Ela chama essa série de "*Barbies* contorcionistas", afirmando em entrevista, que tem “*uma relação de amor e ódio com a boneca Barbie*”, essa representação estereotipada do feminino. No entanto, não é a primeira vez que Sílvia faz séries com bonecas estilo *Barbie* em “caixinhas”. Este é um dos seus temas recorrentes. É de sua autoria, inclusive, a expressão “não-caber”. Ela afirma: “*quando comecei a trabalhar com o não-caber...*” – referindo-se às séries em que as bonecas *Barbies* precisam se contorcer para caber no restrito espaço em que ocupam.

Bakhtin afirma que um dos fenômenos mais antigos da língua é o duplo tom. (*Op. Cit.*) As obras de Sílvia conseguem expressar esse duplo sentido, uma ambigüidade pela visualidade, como procura demonstrar a análise da obra “Sem Título” (2003) de Sílvia Teske realizada pela pesquisadora – apresentada a seguir, nas figuras 32 a 34:



Figura 32 – Sem título (2003) – 0,05 x 0,07 m – Técnica: Madeira e técnica mista



Figura 33 – Sem título (2003) – 0,05 x 0,07 m – Técnica: Madeira e técnica mista

Nas figuras 32 a 34, vemos uma das “caixinhas” criadas por Sílvia Teske, feita de madeira, à semelhança de uma pequena gaveta, com um puxador arredondado de cor marrom, em um dos lados. Por fora, toda a caixa é pintada de marrom. No lado oposto ao do puxador, há dois buracos com fios brancos amarrados por dois nós, como se a “caixinha” pudesse ser pendurada pelos fios, como um quadro.

Do lado de dentro, vemos quatro bonecas de plástico coladas ao fundo da caixa, como se estivessem sentadas. A sensação é que estão mal-posicionadas, apertadas, algumas têm suas pernas sobre as pernas das demais. Seus braços também se entrecruzam. Seus corpos de plástico estão pintados como se elas estivessem vestidas com um maiô ou um “collant”. Duas das bonecas “vestem” “collants” de cor amarelo-esverdeada. Uma outra tem seu “collant” em um tom amarelo um pouco mais vivo e a última “veste” um “collant” cor-de-rosa. Seus cabelos são também de plástico, em 3 cores diferentes: cinza, laranja e vermelho. Duas bonecas apresentam cabelos acinzentados no mesmo tom.



Figura 34 – Sem título (2003) – 0,05 x 0,07 m – Técnica: Madeira e técnica mista

As bonecas parecem maquiadas, com olhos e sobrancelhas delineadas, suas bocas parecem ter sido pintadas com batons nas tonalidades rosa e vermelho. Seus braços e pernas nus apresentam uma textura brilhante, como o fundo e as laterais da caixa, pintados em amarelo. As bonecas têm seios bem desenvolvidos; são mulheres jovens, não mais meninas.

Sua expressão é vazia e, embora algumas delas tenham suas cabeças voltadas de forma que pareçam olhar na direção do olhar de outra boneca, a impressão é que esse olhar não acontece, não se cruza. As bonecas de expressão vazia miram o vazio.

Uma leitura possível é a de que essas bonecas representam moças “plastificadas” tanto pelo “culto ao corpo”, quanto pelo “culto à moda”. A primeira impressão é a de que elas foram esquecidas no fundo de uma gaveta, como suas roupas, outrora na moda, agora não mais.

Todas são iguais em sua busca por um padrão de beleza massificado pela sociedade e pelo uso de roupas “aceitáveis”; todas são iguais com seus cabelos artificialmente coloridos, sua maquiagem de “boneca”, suas roupas semelhantes e sua “pele” plástica brilhante. Todas estão tentando se “encaixar” em padrões, “agradar” aos outros, “igualar” suas diferenças, serem aceitas pelo que vestem, pelo que aparentam, pelo que usam em seus corpos e rostos.

“O principal é a aparência”, é o seu slogan. No entanto, ironicamente, elas foram esquecidas; e uma vez esquecidas, não são mais vistas. Não podem mais “aparentar”. Estão no fundo de uma gaveta. Continuam a tentar aparentar algo que um dia foi apreciado, mas que agora está fora de moda. Sua aparência já não vale mais no jogo do modismo do momento. Na rapidez sucessiva do que é “*in*” e do que é “*out*”, elas ficaram “*indoors*”, ou seja, fora da moda, dentro de uma gaveta. Não estão mais ao alcance do olhar do outro, que poderia validar sua busca. Estão entregues a si mesmas no fundo dessa gaveta. E nesse esquecimento, cada uma “cuida” de si. Há uma “solidão em companhia”, pois as “moças-bonecas” não mais se relacionam, não mais se olham, não mais se apreciam umas às outras. Estão entregues a seu próprio vazio existencial.

O colorido amarelado da gaveta tenta mostrar alguma vida ali, da mesma forma que a “pele” dos braços e pernas das bonecas brilha muito. No entanto, não há vida no interior

dessa “caixinha”. A expressão do olhar das “moças” revela essa morte. A obra toda revela: “Quando a aparência reina, algo essencial morre”.

Essa obra, no olhar da pesquisadora, revela a temática recorrente de Sílvia, o uso dos signos satíricos do feminino no espaço do “não-caber”. Mais uma vez Sílvia mostra, através do humor e da satirização de comportamentos expressos por seus personagens femininos na contemporaneidade, o “não-lugar” que ocupam, seu “vazio” existencial, suas dores e dificuldades, apesar das “cores” e dos “brilhos” aparentes. Os signos escolhidos por Sílvia fazem uma caricatura da busca frenética pela beleza padronizada e pela estética da hora, em seu artificialismo “plástico”.

Os padrões de beleza, historicamente, vêm passando por mutações. As belas mulheres gorduchas do século XIX retratadas por Renoir, já não recebem atualmente a mesma valorização social. Ser gorda, hoje, em carne e osso, é sinônimo de feiúra, pobreza e descuido. A mulher bela hoje é alta e muito magra. Veste-se de acordo com a moda e procura a elegância ditada pelas grifes consagradas.

A existência de cânones de beleza não é, portanto, o que singulariza os tempos atuais. A feminista americana Naomi Wolf (autora de *O Mito da Beleza*) notou que o traço peculiar da época é que a mulher comum de antes da Revolução Industrial, confinada aos trabalhos domésticos e à vida social limitada ao bairro, possivelmente nunca experimentou o sentimento da mulher moderna em relação à beleza. "Esta vive o mito da beleza como uma contínua comparação com um ideal físico amplamente difundido." Wolf explica: "Antes da invenção de tecnologias de produção em massa daguerreótipos, fotografias, filmes etc. , uma mulher comum era exposta a poucas imagens dos tipos ideais de beleza feminina fora da igreja". O bombardeio de imagens dos dias atuais, somado à exuberância e variedade dos alimentos disponíveis nas prateleiras dos supermercados, congestiona as mulheres de complexos e desejos voltados para a conquista do corpo perfeito. Amanhã, de novo, todas elas estarão diante do espelho. Como todo dia.¹

Com sua obra, Sílvia denuncia: o lugar social desse personagem-mulher-aparência é efêmero. Para ter valor, a mulher precisa se contorcer, se deformar, se trans-formar; nem sempre o resultado é a beleza esperada. Muitas vezes, o artificialismo da situação

¹ PASTORE, Karina, CAPRIGLIONE, Laura. O feitiço do corpo ideal. **Revista Veja**. Disponível em: http://veja.abril.com.br/040298/p_062.html; Acesso em: 10/10/2007

supera a beleza e o que aparece é a expressão vazia e petrificada da boneca maquiada e não a expressão inebriante e sedutora da moça bela.

E nem sempre o processo é cômodo: as mulheres de hoje se depilam, paradoxalmente sentem dor para se sentirem bem, freqüentemente gastam uma boa parte de seus salários em produtos e processos de embelezamento, fazem dietas mirabolantes, param de comer por alguns dias para ‘voltar a caber naquela calça jeans’, colorem os cabelos e pelos do corpo, pintam as unhas dos pés e das mãos, precisam cuidar dos cabelos e se maquiar diariamente, uma maquiagem para o dia, outra para a noite.

No entanto, os pelos voltam a crescer, os produtos de beleza terminam, o corpo engorda a despeito da dieta, as raízes brancas dos cabelos teimam em reaparecer, as unhas descascam, os cabelos ressecam ou ficam oleosos, perdem o corte, perdem a forma dada pelo secador, e a maquiagem precisa ser retocada. A ciranda da beleza é constantemente renovada num tempo cada vez mais exíguo, num espaço cada vez menor, menos cômodo e mais doloroso.

E tudo isso em uma sociedade em que as pessoas mal tem tempo para se olharem, se apreciarem, ou serem valorizadas além das aparências. No final, as bonecas brilhantes ficam esquecidas, todas juntas, no fundo de uma gaveta. Nem se olham mais. O esquecimento do outro leva ao esquecimento de si. O esquecimento de si leva ao esquecimento do outro. O que fica em evidência não é mais a beleza e sim o vazio de tudo isso.



O universo feminino criado por Sílvia Teske em suas obras aponta para o desejo de ser outro, ou melhor, outra mulher; uma mulher que está em contato consigo mesma e com suas vontades e necessidades; uma mulher menos sujeita ou submetida aos anseios alheios e àquilo que lhe aprisiona, lhe tolhe, lhe coloca no “espaço do não-caber”.

O que prevalece é o jogo sutil dos signos satíricos do feminino de que faz uso. O feminino se destaca, mesmo que para ser ironizado, ridicularizado, motivo de riso. Esse feminino às vezes é belo, às vezes é feio. Às vezes mostra o belo na feiúra, como nas pinturas das

tias e avós. E o feio na beleza, como nas caixinhas em que lindas bonecas se espremem no espaço do “não-caber”.

O que prevalece ainda é a tela como um todo e o jogo plástico e dinâmico de tudo o que ela contém. As telas de Sílvia convidam ao olhar e ao olhar novamente. O que há para ser visto não se revela inteiro num primeiro olhar. É preciso olhar mais. É preciso viajar ou navegar em cada elemento visual, fazendo de cada parte um todo e retornar ao todo, à composição como totalidade.

É preciso aceitar o enigma proposto pela obra: “decifra-me ou devoro-te”- de tanta curiosidade!

A leitura da obra de Sílvia também convida ao desfrute lúdico, ao se divertir apreciando signos artísticos e estéticos. Não poderia ser diferente: se o sujeito criador está imerso em ludicidade no momento de sua atividade criadora, suas obras revelarão, direta ou indiretamente, essa característica.

Muitas das obras visuais de Sílvia, como as “tirinhas”, são apelos diretos ao senso de humor de seus apreciadores e à capacidade de “voltarem a ser crianças” para curtir o que ali está, sem pré-julgamentos ou pré-conceitos.

Várias de suas obras refletem e refratam o signo da alegria. Alegria vivida pelo sujeito criador e ofertada aos que dela precisarem. Como professora de artes, Sílvia deseja fazer com que seus alunos resgatem o aspecto lúdico do fazer artístico, como no tempo em que eram crianças. Como artista e sujeito criador, o caminho que aponta a ser percorrido por seus apreciadores é o mesmo: o da ludicidade.



As personagens femininas de Sílvia, com seu humor nos momentos trágicos, direcionam nosso olhar para a esperança de novas possibilidades existenciais, tais como expressas no poema de Cáh Morandi:

*“Já não quero ser grande, forte, inatingível.
quero ser, por hora, de um tamanho que
eu ainda me reconheça, que ainda saiba
me encontrar no passado ou um dia no futuro.
Quero ser humana, quero ser carne e osso,
quero sentir, quero tocar... quero poder
ser isso que sou na medida qualquer do tempo,
estar sempre pronta a me recompor das
tempestades;
Não devo estar tão errada...
Há tanta água no oceano que se deixa evaporar
pelo único prazer de voltar a ser uma gota de
chuva”*

Cáh Morandi



Figura 35 – Sílvia em atividade criadora em 2005

Em síntese, resgatando os objetivos específicos desse trabalho, a atividade criadora de Sílvia pode ser considerada um trabalho imagético-plástico de re-elaboração imaginativa do vivido, de suas próprias experiências como sujeito, em obras plásticas cuja materialidade é constantemente transformada formal e esteticamente, com base em suas escolhas afetivas, integradas pela ação de seu pensamento. Ao fazê-lo, cria obras visuais com características próprias e singulares que resolvem dialeticamente conflitos entre opostos, principalmente através do uso da sátira e do humor.

Os sentidos que a própria Sílvia dá a sua atividade criadora tem relação com a busca de uma vivência artística fundamentalmente lúdica, bem como com a possibilidade de criação de signos visuais que dialogam com todas as demais esferas de sua vida e com sua atividade criadora em outros campos artísticos, como a moda e a literatura. A forte presença do feminino sob a forma de personagens recorrentes em suas obras plásticas aponta para uma possível crítica social da condição da mulher na contemporaneidade, crítica essa expressa visualmente.

As obras visuais de Sílvia consideradas como produtos culturais são ainda expressão da consciência estética contemporânea, uma vez que o que Sílvia cria e elabora, ainda que de forma singular, recebe a marca de seu tempo histórico.

Finalmente, a atividade criadora de Sílvia tem se constituído como uma forma singular de ver e rever a si própria, como um espelho de si. Suas obras plásticas lhe servem como via de acesso à compreensão da própria consciência e podem ser apreciadas como uma privilegiada mediação de seu desenvolvimento único como sujeito. Sujeito criador e criação em unidade indissolúvel, rumo ao infinito, como processos abertos e polissêmicos, na estrada descortinada tanto pelo tempo, quanto pela cultura.

Nessa viagem, arrebatada ao outro, como pode ser visto no texto a seguir, uma breve apreciação das pinturas de Sílvia realizada pela pesquisadora a pedido da mesma, na ocasião da exposição “Primeiras Capas” na ASSEVIM em 2005:

O trabalho de Sílvia é um banquete para o olhar. É de uma visualidade quase cinestésica, de uma sutil sensibilidade. Olhar cada uma destas telas é fazer um mergulho agridoce no cor-de-rosa, atravessar a textura intrincada de uma renda e aterrissar em um universo multicolorido e tridimensional, convidativo à descoberta do detalhe. Cada tela é uma janela retangular que se abre para paisagens interiores, em que força e sensibilidade, linha e cor dançam, interagem, trocam de lugar como protagonistas. Rendas e flores delicadas repousam e se agitam, revelam transparências: sensualidade à espreita. Retratos de gueixas, marcado olhar oriental. Parece que todas as formas de arte vêm pousar nas suas mãos como pombas, mansas, para logo, de repente, alçar vôo - todas juntas - num rebater agitado de asas, penas e arrulhos. Quando as aves partem, como certos pombos-correio, ficamos, atordoados, a contemplar: não as telas, não as linhas, não as cores. Simplesmente a nós mesmos.

Se, por um lado, ao olhar o outro vemos a nós mesmos, também como afirma Bakhtin (1987, p.324): “O homem não possui um território interior soberano, ele está inteiramente nos seus limites e, olhando para dentro de si, ele olha nos olhos do outro e com os olhos do outro.”



Figura 36 – Sílvia Teske em sua casa

VI. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas eis que a conclusão da obra não é uma coisa morta. Aqui também se pode falar de um nascimento. Ou seja, em sua conclusão, a criação torna a parir o criador.

Walter Benjamin

A participação nessa pesquisa foi em si mesma uma jornada criativa, única e singular. Aprendi muito durante o percurso, tanto sobre em que consiste a complexa e delicada tarefa de investigar seres humanos, quanto a respeito de processos criadores concretos à luz da Psicologia Histórico-Cultural, tema principal da investigação. Aprendi, sobretudo, sobre mim mesma, sobre minha própria atividade criadora e suas exigências nos momentos “artesanais” de elaboração do texto que apresenta esta tese.

Neste sentido, pude constatar, na prática, que processos criadores não são lineares; não são “controláveis” em todas as suas facetas e, por isso mesmo, às vezes, temos a grata surpresa de perceber que produzimos um resultado melhor do que o esperado inicialmente.

Por outro lado, processos criadores necessitam de tempo para maturação, como algo orgânico e, devido a isso, o tempo imposto pelas necessidades acadêmicas não é necessariamente sincrônico com o tempo de maturação de uma tese para o investigador. Tal falta de sincronia pode gerar, paradoxalmente, um resultado aquém de suas expectativas.

Desde o início, parecia nunca haver tempo suficiente para tudo o que queria fazer. A tentativa da “captura” de um tempo idealizado, sempre fugidio, ensinou-me a lidar de outra forma com minhas expectativas e com o que poderia ser feito em termos realistas. Precisei aprender a ser “outra” no processo de desenvolvimento desse trabalho, principalmente pela necessidade de finalizá-lo ao mesmo tempo em que estava lecionando em um regime de 40 horas, com 4 turmas e 3 disciplinas diferentes, acrescidas de supervisão de estágio.

Foram 4 anos difíceis, de muito trabalho, de expectativas frustradas. Foram anos também dolorosos, em que experienciei limitações e perdas. Por outro lado, foi um tempo fértil em aprendizado acadêmico e pessoal, que me constituiu certamente como uma pessoa diversa da que era quando comecei. Por isso mesmo, esse período é

e será sempre inesquecível e memorável. Apesar das dificuldades e da despedida “do que poderia ter sido feito e não foi possível”, a convivência e o aprendizado que tanto Sílvia, sujeito da investigação, quanto Andréa, orientadora, generosamente me proporcionaram são um legado positivo, único e duradouro. Sobretudo, sinto-me grata pela oportunidade da caminhada e por ter chegado até aqui.



Uma das principais constatações da presente investigação é que tanto seu processo criador, quanto Sílvia, sujeito criador estão em permanente mudança, em constante devir. Da mesma forma como o sujeito está em processo permanente de constituição de si mesmo a partir de sua inserção social, constituição necessariamente mediada pelos outros, as ações e atividades de um sujeito também estão em processo.

A presente pesquisa pode ser considerada como uma fotografia estática de um determinado momento de um duplo processo, no caso, tanto o processo criador de Sílvia, quanto o processo de constituição desse sujeito particular. Ambos os processos foram iniciados antes da realização da investigação e continuarão ocorrendo após sua finalização. Sílvia continua se constituindo como sujeito, transformando-se à medida que a trajetória de sua vida é construída. Nessa trajetória, seus processos criadores também vão sendo transformados e enriquecidos.

Naquilo que pôde ser observado, os processos criadores de Sílvia Teske deram visibilidade à dialética entre subjetividade e objetividade postulada pela Psicologia Histórico-Cultural. Eles estão em permanente movimento, em uma dinâmica processual aberta em que o fechamento é apenas uma síntese provisória e arbitrária dada pelo próprio sujeito criador.

Assim como Sílvia, qualquer sujeito criador ou artista pode materialmente criar uma obra e lhe dar uma finalização particular, uma configuração específica em que a mesma vai se manifestar – objetivamente – aos demais. Mas o processo criador que engendrou essa obra não termina ali; a mesma obra pode funcionar como um catalisador para uma ou mais sínteses originais entre os processos de objetivação e subjetivação, síntese/s que pode/m inclusive gerar uma ou mais obras novas. E essas novas obras, por sua vez, podem ser qualitativamente diferentes daquelas que a

geraram, ocorrendo um legítimo “salto qualitativo” em que o processo criativo que as une temporalmente não fica necessariamente claro numa rápida observação das obras.

Assim, na fase pictórica de 2006, ela ainda estava criando “tirinhas”, só que agora de cores escuras, com figuras femininas não tão engraçadinhas como suas “adolescentes magrelas de roupas coloridas”; em seu lugar, surgiram mulheres “*carrancudas*”, que nas palavras de Sílvia “*não são para serem gostadas*”, mas que obedecem a uma “*estética do feio*”. Elementos desta estética sempre estiveram presentes em suas obras, uma vez que Sílvia tende a colocar nelas algum elemento que destoe, que desarmonize, quando sua pintura está visualmente bem-acabada ou parte de uma composição harmônica. No entanto, em 2006, tal estética recebe um maior destaque nas composições formais do período.

Conseqüentemente, poderíamos afirmar que o processo criador não tem fim; ele não termina, necessariamente. E por mais que esse conhecimento possa ser considerado óbvio, a visualização desse processo mediado pela atividade criadora de Sílvia Teske foi realmente uma experiência nova em meu próprio processo de desenvolvimento enquanto sujeito e pesquisadora. Às vezes, sabemos teoricamente um conteúdo ou conceito, sem necessariamente conseguir apreendê-lo em sua plenitude experiencial. Um matemático pode aplicar fórmulas sem compreender o contexto onde foram geradas e, ainda sim, ser um bom matemático e ter um conhecimento significativo do material com que está trabalhando. No entanto, quando tem a oportunidade de reaprender o mesmo conceito matemático sob outras bases, mais concretas, completas e complexas, pode experienciar realmente uma descoberta científica. Esse é um paralelo da situação que ocorreu comigo, levando em conta o que sabia antes e o que pude aprender depois de ter participado dessa pesquisa. O que está em concordância com a forma como Vygotski concebe o processo de aprendizagem – contudo, como esse tema ultrapassa os limites desse trabalho, não será tratado aqui.

Conforme afirma Vygotski (1997, p.63), é preciso ver além das aparências, fazer uma análise completa e não apenas uma descrição superficial, para apreender “as formas psicológicas petrificadas, fossilizadas” que “são formações históricas, sumamente complexas” de épocas mais remotas no desenvolvimento psíquico do ser humano. No caso, essas formações contam a história do desenvolvimento da atividade criadora do sujeito e, por extensão, contam também a história da constituição do sujeito criador,

já que aquilo que cria e o que é são objetivações distintas, mas psicologicamente inseparáveis.

Ainda segundo Vygotski (1997) o estudo das formas existentes no presente – isto é, das obras criadas por Sílvia num determinado momento do tempo que é atualizado na presente investigação – podem revelar a história de sua própria criação e a história do próprio sujeito criador, em um movimento continuamente entrelaçado, como uma legítima coreografia psíquica. No entanto, a relação entre obra e vida do sujeito criador/artista não é direta; jamais podemos tentar ler nas obras uma correlação imediata entre o que lá está e o que o artista viveu. Essa tentativa leva a um empobrecimento da análise, a um reducionismo tosco e a um resultado forçado, bem longe do que a análise vygotkiana intenciona.

O que podemos aprender com Vygotski, ao contrário, é que o núcleo vital da psicologia da arte está na análise das *obras* e não da *vida* do sujeito criador. As obras são os “produtos fossilizados”, congelados no tempo que ocultam, por sua vez, a dinâmica da atividade criadora do sujeito e, ao mesmo tempo, contam também uma parte de sua própria história e constituição psíquica. Para nos apropriarmos desse conhecimento, é preciso desvelarmos essas obras, torná-las “próprias”, prenes de sentidos, recriando-as em seu movimento histórico de gênese criadora.

Nessa perspectiva, o discurso de Sílvia não foi utilizado com o objetivo de contar sua história de vida e sim, de evidenciar os sentidos que o próprio sujeito criador dá a sua atividade criadora. Da mesma forma, a pesquisadora optou por realizar algumas análises subjetivas das obras de Sílvia, procurando evidenciar possíveis relações estéticas que estas obras viabilizam por suas características objetivas.

Uma vez que não foi possível realizar uma análise microgenética das videograções que apresentavam Sílvia criando – conforme mencionado no quarto capítulo como uma limitação metodológica – a narrativa de Sílvia sobre sua própria atividade criadora e as relações estéticas que a pesquisadora pôde estabelecer com algumas de suas obras foram selecionadas como procedimentos analíticos em busca de categorias que explicitassem seus processos criadores.

Tanto um procedimento quanto o outro são passíveis de críticas e demandam uma avaliação mais rigorosa dos limites da presente investigação. Se, por um lado, as falas de Sílvia são fundamentais para a exploração dos sentidos de sua atividade criadora, por outro lado, apontaram para a presença do mito do artista em sua narrativa. Isto

significa que Sílvia construiu seu discurso elegendo vários mitemas que a mostram como artista desde a infância, apresentando sua vida como uma espécie de fio condutor para a arte. Sob outro ângulo, ao fazer uso das falas de Sílvia, podemos afirmar que a ênfase da tese se encontra mais na percepção de Sílvia sobre seus processos criadores, do que nos processos criadores em si.

Nesse sentido, avaliamos que esta tese apresenta uma lacuna fundamental com relação ao alcance dos próprios objetivos específicos almejados.

Estimamos que o terceiro objetivo, o de “investigar os sentidos que o sujeito criador atribui aos signos visuais que aparecem em suas obras” pode ser considerado atingido; uma vez que Sílvia se deteve tanto em narrar os sentidos do que para ela significa “criar” ou “ser artista” visual ou ainda “ser escritora” quanto em explicitar sua relação com alguns signos visuais específicos que aparecem em suas obras.

Com relação aos dois primeiros objetivos específicos – “explicitar as ações, gestos ou movimentos específicos que constituem o trabalho imagético-plástico do sujeito estudado” e “descrever e analisar como se dá a passagem da função imaginária do sujeito ao plano de objetivação dos signos visuais ou imagéticos que lhe são significativos em um objeto estético concreto” – devido a algumas limitações metodológicas, avaliamos que a atual investigação não conseguiu resultar numa análise que realmente apreendesse o fenômeno em foco, gerando mais propriamente reflexões sobre a percepção do sujeito sobre seu processo de criação e sobre possíveis relações estéticas que suas obras suscitaram na pesquisadora.

Ao buscar uma unidade na poética visual das obras de Sílvia, a presente tese procura dar conta de seu objetivo geral e, para isso, sugere que a mesma pode ser encontrada na presença constante do humor satírico e na possibilidade que o mesmo apresenta para a resolução dialética da tensão entre opostos, tais como o trágico e o cômico, ou o feio e o bonito, os quais aparecem em suas variadas obras e processos criadores, tanto na literatura, quanto nas artes visuais ou na moda.

Os signos criados por Sílvia Teske, seja na literatura, seja na pintura, seja nas “caixinhas”, seja nas “tirinhas”, ao servirem de veículo humorístico para fazerem uma possível crítica social da condição feminina na contemporaneidade – foram chamados nesse trabalho de “signos satíricos”. O que parece unir os processos criadores de Sílvia nessas várias linguagens é a produção de uma sátira, de uma

censura social realizada com humor, com o predomínio, inclusive na produção textual, de uma visualidade dramática, tensa.

A própria palavra para Sílvia é transformada em visualidade, em mais um signo visual em suas obras. Quando escreve contos também o aspecto visual fica evidente, pois através das palavras, Sílvia procura construir imagens em que a cor e a perspectiva espacial são fundamentais.

Além disso, os signos visuais produzidos por Sílvia evocam também uma familiaridade: podemos nele reconhecer figuras femininas de nossa própria história familiar: uma tia, uma avó. E o traço do desenho de Sílvia também freqüentemente remete ao visual de histórias em quadrinhos, suavizando o elemento dramático de sua composição plástica.

Podemos afirmar que, nas obras de Sílvia, o humor se torna visual e a visualidade se faz humorística, satírica. Fundamentalmente, o tema recorrente do universo feminino, em suas inúmeras formas, faces e personagens, permite uma clara possibilidade de leitura da obra de Sílvia Teske, entre tantas outras: a de uma contundente crítica social da condição feminina na contemporaneidade. Crítica essa objetivada por signos visuais.

Enquanto alguns artistas fazem uma denúncia da violência social utilizando-se de pontas agudas, objetos cortantes, Sílvia parece fazer uma acusação sutil de uma violência também sutil – mas nem por isso, menos sofrida: a violência que as mulheres sofrem simplesmente por serem mulheres numa sociedade em que elas nunca parecem estar à vontade, sofrendo pressões por todos os lados; principalmente a pressão de ter um corpo belo de acordo a uma estética padronizada: magro, esbelto, comprido, musculoso, sem gordura, sem barriga, sem flacidez. Nesta sociedade, não há um lugar social confortável para as tias, para as feias, para as solteironas, para as viúvas, para as velhas, para as que estão envelhecendo, para as avós. Elas ocupam o espaço do “não-caber”. Estas figuras femininas à margem – marginalizadas socialmente de uma forma distinta da figura do “pivete”, do “menor abandonado”, do “menino de rua”, da “criança pobre” – são as que povoam a produção imaginária singular deste sujeito criador.

Produção essa, que talvez siga um paralelo psicológico com as sensações de inadequação também sentidas e comentadas por Sílvia nas entrevistas, as quais são objetivadas de uma forma única, como a evidenciá-las: “*sou mulher, mas não sou tão*

bela e perfeita como a Barbie, estou envelhecendo, fiquei viúva recentemente, sou professora e não me encaixo com o “código social” da profissão, sou uma pessoa que não se encaixa facilmente nos lugares sociais que estão aí”. Será que os outros se encaixam? Possivelmente não, estamos todos também contorcidos como as *Barbies* em suas caixinhas.

Finalmente, nas obras de Sílvia, o recurso do humor traz consigo, por sua vez, a possibilidade tanto do riso, quanto da esperança, bem como a expectativa de renovação e a oportunidade de criação ou do desejo de criação de novas possibilidades de existência. Nuernberg (2008), professor Doutor convidado como suplente para a banca examinadora da presente tese, em seu parecer sobre a mesma, afirma que:

Nas suas obras, pelo menos nas mais enfocadas na tese, penso que Sílvia propõe uma ética sobre o corpo feminino, de forma crítica e satírica. A arte propõe uma ética e Sílvia colabora para pensar uma ética em que os corpos femininos possam caber, não no sentido de encaixar em algum lugar específico, mas de poderem ser desaprisionados das caixas simbólicas, dos leitos de procrustro no qual estão vinculados na contemporaneidade.

Podemos afirmar, portanto, que as personagens femininas de Sílvia, bonitas ou feias, graciosas ou desajeitadas, magras ou gordas, jovens ou velhas clamam por um espaço de visibilidade no mundo contemporâneo. Elas parecem dizer: “nós existimos”; melhor ainda, elas dizem: “temos direito a existir e a ser simplesmente como somos”. Temos direito a não nos submetermos às atuais ditaduras da moda, da magreza, da juventude e da beleza. Nossos corpos são o que são. Todos envelheceremos um dia. Recusemos, pois, os “espaços do não-caber” e ganhemos espaço, todos, feios ou bonitos, velhos ou jovens, no desfile visual da existência – enquanto estivermos vivos.

Carpe Diem!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANSPACH, Silvia. **Arte, cura, loucura**: uma trajetória rumo à identidade individual. São Paulo: Annablume, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987. (Linguagem e cultura)

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Para uma filosofia do ato**. Texto completo da edição americana *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: University of Texas Press, [1926], 1993. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. (Não publicado, s. d.)

BANCO DO BRASIL apresenta “Diálogos e reflexões: ver e perceber a arte. 2004.” Re-edição anexa ao livro **Artes visuais**: da exposição à sala de aula. São Paulo: EDUSP, 2005.

BARBOSA, Ana Mãe, COUTINHO, Rejane Galvão, SALES, Heloisa Margarido (orgs.) **Artes visuais**: da exposição à sala de aula. São Paulo: Edusp, 2005.

BEATÓN, Guillermo Arias. **La persona em lo historico cultural**. São Paulo: Linear B, 2005.

BODEN, Margaret (org.) **Dimensões da criatividade**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. 5ª ed. Tradução: Mariza Corrêa. Campinas, SP: Papyrus, 2004, pp.74-82.

CANCLINI, Nestor García. **A socialização da arte**: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1980.

CREEDY, Jean (org.) **O contexto social da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

D'AMBRÓSIO. **Os pincéis de Deus**: Vida e obra do pintor *naif* Waldomiro de Deus. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1999. (Coleção Studium)

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. 7^a ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios, v.15)

FABRIS, Annateresa. **Antonio Lizárraga**: uma poética da radicalidade. Belo Horizonte: C/Arte; São Paulo: EDUSP, FAPESP, 2000 (Coleção história e arte)

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **As palavras e as coisas**. 4^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FRANCASTEL, Pierre. **Sociología del arte**. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

FREITAS, Maria Teresa de Assunção. **Vygotski e Bakhtin. Psicologia e educação**: um intertexto. São Paulo: Ática, 1994.

GÓES, Maria Cecília Rafael de. A abordagem microgenética na matriz histórico-cultural: uma perspectiva para o estudo da constituição da subjetividade. **Cadernos Cedes**, ano XX, no.50, Abril/2000.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Aldo Bonadei**: O percurso de um pintor. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Coleção Debates Arte)

HIRIART, Hugo. Que és el arte? Uma definición. In:XXII Coloquio Internacional de historia del arte. **(In) Disciplinas**: Estética e historia del arte em el cruce de los discursos. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1999. pp.123-7. (Estudios de arte y estética, v. 50)

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.) **Usos e abusos da história oral**. 5^a ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, [1989], 2002.

MALCOM, Janet. **A mulher calada**: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MOLON, Susana Inês. **Subjetividade e constituição do sujeito em Vygotsky**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. (Psicologia Social)

MOSQUERA, Juan. **Psicologia da arte**. Porto Alegre: Sulina, 1976.

MEIRA, Luciano. **Análise microgenética e videografia**: ferramentas de pesquisa em psicologia cognitiva. *Temas em Psicologia*, 1994, no.3.

MENEZES BASTOS, R. J. de. **Como o Conhecimento Etnomusicológico é Produzido?** Trabalho de Campo, Produção de Conhecimento e a Apropriação Indígena da Fonografia. O Caso Brasileiro Hoje. 2008. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra)

NUERNBERG, Adriano Henrique. **Banca de Defesa de Tese de Luciana Schmidt**. Parecer. 05 dezembro 2008. Documento não publicado.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência; a beleza essencial. 4ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1983. (Ensino superior)

PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. **A República**. Trad. M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

PINO, Angel. Imaginário e produção imaginária: Reflexões em educação. In: DA ROS, Silvia Zanatta; MAHEIRIE, Kátia; ZANELLA, Andréa Vieira. (orgs.) **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação**: sujeitos e (em) experiência. Florianópolis: Núcleo de Publicações: UFSC, 2006. pp.49-76.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**: O pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. São Paulo: Contexto, 2008.

REBELLO, Kátia. **Mistérios da criação literária**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária, não publicada). Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Florianópolis. Brasil. 2003.

SANMARTIN, Stela Maris. **Arqueologia da criação artística**: vestígios de uma gênese. Dissertação (Mestrado em Artes, não publicada). Curso de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP. Campinas. Brasil. 2004.

SEKI, Célia Harumi. **As horas magnificadas**: o processo de criação artística. Dissertação (Mestrado em Multimeios, não publicada). Curso de Pós-Graduação em Multimeios da UNICAMP. Campinas. Brasil. 2004.

SLOBODA, John. **The Musical Mind**: the Cognitive Psychology of Music. New York: Oxford University Press, 1985.

SOLSO, Robert L. **Cognition and the Visual Arts**. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1994.

SPITERI, Maria José. **Antonio Lizárraga**: quadrados em quadrados. São Paulo: EDUSP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

WINNER, Ellen. **Invented Worlds**. The psychology of the arts. Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1982.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

VIGOTSKI, L.S. **A formação social da mente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

VYGOTSKI, L.S. El significado histórico de la crisis de la psicología. Una investigación metodológica. In: VYGOTSKI, L.S. **Obras escogidas I**. Madrid: Visor Distribuciones, 1997, pp.259-407.

_____. Método de investigación. In: VYGOTSKI, L.S. **Obras escogidas III**. Madrid: Visor Distribuciones, 1997, pp.47-96.

_____. **Obras escogidas**. Vols. I – V. Madrid, Visor Distribuciones, 1997.

VIGOTSKI, L.S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **Psicologia da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Psicologia e Pedagogia).

VYGOTSKI, LEONTIEV, LURIA. **Psicologia e pedagogia**. Lisboa: Estampa, 1977.

VIGOTSKI, L.S. **Psicologia pedagógica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Psicologia e Pedagogia).

VIGOTSKII, L.S. **La imaginación y el arte en la infancia** (Ensayo psicológico). 4ª ed. oMadrid: Akal Ediciones, 1998.

ZANELLA, Andréa Vieira. **Vygotski**: contexto, contribuições à psicologia e o conceito de zona de desenvolvimento proximal. Itajaí: UNIVALI, 2001.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: SENAC São Paulo, [1990], 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ONLINE

AMARAL, Adriana. **Rock e imaginário tecnológico** – as relações imagético-sonoras na contemporaneidade. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-rock-imaginario.pdf>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

BAY, Dora Dutra. Arte e sociedade: pinceladas num tema insólito. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**. Florianópolis, março, 2006. Disponível em: <<http://www.cfh.ufsc.br/~dich/TextoCaderno78.pdf>>. Acesso em: 11 fevereiro 2007.

BONNEMASOU, Vera. A arte como linguagem. **A Fonte - revista de arte**, Curitiba, maio, 2003. Disponível em: <www.geocities.com/a_fonte_2000/artelinguagem.htm>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

DOSSIN, F.R. O mito e a imagem do artista: A figura de Marcel Duchamp e além. **Espéculo. Revista de estudos literários**. Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/mitoduch.html>>. Acesso em: 03 fevereiro 2009.

DUARTE, Maria Lúcia Batezat. **Arte, ensino e procedimentos de criação**. Disponível em: <<http://www.utp.br/proppe/edcient/Site%20TCC/FCHLA/FCHLA%2023/PDF/art%2002%20-%20arte%20ensino%20e%20procedimentos%20de%20cria%E7%E30.pdf>>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

EVANGELISTA, João Emanuel. Elementos para uma crítica da cultura pós-moderna. **Novos Rumos**. Ano 16, nº34, 2001. Disponível em: <www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/hemeroteca/nor/nor0134/nor0134_05.pdf>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação. **ANPED**, 2006. Disponível em: <www.anped.org.br/rbe20/anped-20-06.pdf>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

GARCEZ, L.R.M. O mito, o herói, o artista. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, p., dez 2008. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/O_Mito_o_heroi_o_artista.pdf>. Acesso em: 03 fevereiro 2009.

GOMES, Iria Zanoni. **A construção de uma nova subjetividade**. Disponível em: (não mais disponível). Acesso em: 22 fevereiro 2006.

LECLERC, Jude, GOSSELIN, Frédéric. **Processes of Artistic Creativity: The Case of Isabelle Hayeur (2003)**. Department of Psychology. University of Montreal. Disponível em: <<http://www.cogsci.northwestern.edu/cogsci2004/papers/paper418.pdf>>. Acesso em: 29 setembro 2004.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotski. **Psicologia em estudo**. Maringá. Dez 2003, vol.8, no.2, p.147-153. ISSN 1413-7372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v8n2/v8n2a15.pdf>>. Acesso em: 15 janeiro 2005.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje. In: Ilo. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2005, Salvador. Etnomusicologia: Lugares e caminhos, fronteiras e diálogos. **Anais do II Encontro da ABET**. Salvador: Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2005. p. 89-102. Disponível em: <<http://www.antropologia.ufsc.br/67.%20rafael-bahia.pdf>> Acesso em: 03 fevereiro 2009.

PASTORE, Karina, CAPRIGLIONE, Laura. O feitiço do corpo ideal. **Revista Veja**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/040298/p_062.html>. Acesso em: 10 outubro 2007.

PEDROSA, Sebastião Gomes. **Arte em pesquisa**: das imagens e dos enigmas no processo criativo pessoal. Disponível em: (não mais disponível). Acesso em: 22 fevereiro 2006.

PINO, Angel. O social e o cultural na obra de Vigotski. **Educ. Soc.**, July 2000, vol.21, no.71, p.45-78. ISSN 0101-7330. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a03v2171.pdf>>. Acesso em: 13 outubro 2004.

ROBERTO, Gelson Luis, MÜLLER, Marisa Campio. **O conceito de imaginação criativa**: algumas reflexões para o entendimento dos processos subjetivos. Disponível em: <www.rubedo.psc.br/artigosb/conimacr.htm>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração de símbolos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 107-117, jul./set. 1995. Disponível em: <www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n2/HA-v1n2a08.pdf>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

SANT'ANNA, A. C. V. Mitologia e identidade artística: uma análise da presença de mitemas heróicos nos discursos de artistas e críticos. **DAPesquisa**, v. 2, 2007. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Vargas%20-%20mitologia.pdf>. Acesso em: 03 fevereiro 2009.

SAKAMOTO, Cleusa Kazue. Criatividade: uma visão integradora. **Revista Mackenzie**. Disponível em: <www.mackenzie.com.br/universidade/psico/publicacao/revista2.1/art3.PDF>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

YOSHIURA, Eunice Vaz et al. **A cor como fator determinante da criatividade na imagem fotográfica**. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/2002/np03/NP3YOSHURA.pdf>>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

ZANELLA, Andréa Vieira et al. Concepções de criatividade: movimentos em um contexto de escolarização formal. **Psicol. estud.**, Jun 2003, vol.8, no.1, p.143-150. ISSN 1413-7372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v8n1/v8n1a17.pdf>>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

ZANLUCHI, Fernando Barroso, PALANGANA, Isilda Campaner. **Das relações entre desenvolvimento da capacidade criativa, atividade lúdica e**

educação. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá. Disponível em: <www.ppe.uem.br/publicacao/sem_ppe_2003/Trabalhos%20Completos/pdf/031.pdf>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ELETRÔNICAS

NOVO DICIONÁRIO ELETRÔNICO AURÉLIO. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Lexicon Informática. Versão 5.0 © 2004.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO DO SÉCULO XXI. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Lexicon Informática. Versão 3.0 © 2000.

SEMINÁRIO ESPECIAL INTRODUÇÃO AO PENSAMENTO DE MIKHAIL BAKHTIN E SEU CÍRCULO, 2008, Florianópolis, SC; GERALDI, João Wanderley. Florianópolis: Programas de Pós-Graduação em Educação, Psicologia e Linguística da UFSC, 2008. Curso Geraldi [recurso eletrônico]: 1, 2, 3 / 2008 - DVD.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABIB, J.A. Damásio. **Teorias do comportamento e subjetividade na psicologia**. São Carlos: EDUFSCAR, 1997.

ABRANTES, Ângelo Antonio, SILVA, Nilma Renildes da, MARTINS, Sueli Terezinha Ferreira (orgs.) **Método histórico-social na psicologia social**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005. (Coleção psicologia social)

AMORIM, Marília. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas ciências humanas**. São Paulo: Musa, 2001.

ANDERSON, Linda. Subjectivity, representation and narrative. In: **Autobiography**. New York: Routledge, 2001. (The New Critical Idiom series)

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Os pensadores, vol.II)

AZEVEDO, Maria Helena. Algumas reflexões sobre a construção biográfica. In: **Anais IV Congresso ABRALIC**. São Paulo, 1994, pp.687-9.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre: Fundação IOCHPE, 1991.

BARBOSA, Ana Mae (org.). **História da arte-educação**. São Paulo: Max Limonad, 1986.

BARBOSA, Ana Mae. **Inquietações e mudanças no ensino da arte**. 2^a ed. São Paulo: Cortez, 2003.

BARBOSA, Ana Mae & SALES, Heloisa M. (orgs.) **O ensino da arte e sua história** – Simpósio Internacional sobre o Ensino da Arte e sua História (3º. 1989, São Paulo) São Paulo: MAC/USP, 1990.

BATTCKOCK, Gregory (org.) **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Debates, v. 73).

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. (Coleção História Social da Arte)

BIANCHETTI, Lucídio; MACHADO, Ana Maria Netto (orgs.) **A bússola do escrever**: desafios e estratégias na orientação de teses e dissertações. Florianópolis: Editora da UFSC; São Paulo: Cortez, 2002.

BICKEL, Claudiane Gurgel. **Literatura latino-americana e modernidade**: a constituição do sujeito. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, não publicada). Faculdade de Letras da UFMG. Belo Horizonte. Brasil. 2004.

BILBAO, Giuliana. **Psicologia e arte**. Campinas, SP: Alínea, 2004.

BRAIT, Beth (org.) **Bakhtin**: conceitos-chave. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.

_____ **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

BOHM, David. **On creativity**. 3rd. Ed. London & New York: Routledge, 2002.

BOOTH, W.C.; COLOMB, G.G.; WILLIAMS, J.M. **A arte da pesquisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Zouk, 2003.

BRONOWSKI, J. **O senso comum e a ciência**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977. (Coleção o homem e a ciência, v.4)

CABRAL, Carla Giovana. **Cinco histórias: Sete vidas:** narrativas biográficas de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Literatura, não publicada). Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Florianópolis. Brasil. 1999.

CAMPOS, Roland de Azeredo. **Arteciência:** afluência de signos co-moventes. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção big bang)

CANNEVACCI, Massimo. **Culturas eXtremas:** mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.

_____. **Teorias da arte.** São Paulo: Martins, 2005. (Todas as artes)

CAZNOK, Yara Borges. **Música:** entre o audível e o visível. São Paulo: UNESP, 2003.

CERÓN, Ileana Pradilla; REIS, Paulo (orgs.) **Kant:** crítica e estética na modernidade. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999 (Seminário Internacional Kant em Questão, Rio de Janeiro, 1998).

CHIARELLI, Tadeu. **Pintura não é só beleza:** a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CHISHOLM, Roderick M. **A realistic theory of categories:** an essay on ontology. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

CHURCHLAND, Paul M. **Matéria e consciência:** uma introdução contemporânea à filosofia da mente. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CRAPANZANO, Vincent. **Tuhami:** Portrait of a Moroccan. Chicago and London. The University of Chicago Press, 1980.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** 2ª ed. Bauru: EDUSC, 2002. (Verbum)

CULTURE AND PSYCHOLOGY. Special Issue: **Culture in Constructionism: Examining the Heritage of Lev Vygotsky and Jean Piaget**. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications. Sept. 1996, Vol.2, no.3, ISSN 1354-067X

CUNHA, Helena Parente. **As doze cores do vermelho**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

CUPANI, Alberto. **A crítica do positivismo e o futuro da filosofia**. Florianópolis: Ed. UFSC, 1985.

DA ROS, Sílvia Zanatta, MAHEIRIE, Kátia, ZANELLA, Andréa Vieira (orgs.) **Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência**. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006. (Coleção Cadernos CED, v.11)

DEMARTINI, Z.B.F. Histórias de vida na abordagem de problemas educacionais. Em: SIMSON, O. M. von (org.) **Experimentos com histórias de vida (Itália-Brasil)**. São Paulo: Vértice, Ed. Revista dos Tribunais, 1988. pp. 44-71.

DOMINGUES, Diana. Como pensar a visualidade neste século. In: PILLAR, Analice Dutra (org.) **Pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS/ Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), 1993.

DOMINGUES, José Maurício. **Sociologia e modernidade: para entender a sociedade contemporânea**. 2^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ECO, Umberto (org.). **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

EISNER, Elliot. W. **Educating Artistic Vision**. New York, The Macmillan Company, Toronto, Collier-Macmillan Canada, 1972.

ÉSTEVEZ, Pablo. **A educação estética: experiências da escola cubana**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2003.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2002.

FABRIS, Annateresa; FERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.) **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EDUSP, 2006. (Coleção texto e arte, v.17)

FELDMAN-BIANCO, Bela, LEITE, Miriam L. Moreira (orgs.) **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2006.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio M. **Matrizes do pensamento psicológico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio M.; SANTI, Pedro Luiz Ribeiro de. **Psicologia**: uma (nova) introdução. São Paulo: EDUC, 2002.

FIGUEIREDO, Luís Cláudio. Sob o signo da multiplicidade. In: **Cadernos de subjetividade**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. São Paulo: v.1, n.1. 1993.

FLORES, Cláudia Regina. **Olhar, saber, representar**: ensaios sobre a representação em perspectiva. Tese de Doutorado. Curso de Pós-graduação em Educação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC: obra não publicada, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 7ª ed. São Paulo: Loyola, 2001.

_____. Verdade e subjetividade (Howison Lectures). In: **Revista de Comunicação e Linguagem**. Michel Foucault: uma analítica da experiência. Lisboa: Cosmos, 1993.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção estudos, 91)

GARCIA, Maria Manuela Alves. **Pedagogias críticas e subjetivação**: uma perspectiva foucaultiana. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

GIANNOTTI, J.A. **O jogo do belo e do feio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 200 pp.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo, Unesp: 1990.

GOLDENBERG, Mirian. **Toda mulher é meio Leila Diniz**. 2ªed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GOLEMAN, Daniel. **O espírito criativo**. São Paulo: Cultrix, 1992.

GOMES, Iria Zanoni. **A recriação da vida como obra de arte: no assentamento, a desconstrução/reconstrução da subjetividade**. São Paulo: Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995. (Tese de Doutorado em Sociologia)

GONZÁLEZ, José Antônio Moreira, Arillo, Jesús Robledano. **O conteúdo da imagem**. Curitiba, UFPR, 2003, 136 pp.

GONZÁLEZ REY, Fernando Luis. **O social na psicologia e a psicologia social: a emergência do sujeito**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004 (Coleção psicologia social).

GOTLIB, Nádía B. Na contramão da história biográfica. In: **Histórias da literatura: teorias, temas e autores**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003, pp. 86-94.

GRANGER, Gilles-Gaston. **A razão**. Lisboa: Edições 70 (Coleção o saber da filosofia), 1955, 1991.

GUIMARÃES, João Antônio Ferrer. **Idéia e verdade: uma chave para a compreensão da fundamentação da ciência cartesiana**. Dissertação de Mestrado. Curso de Pós-graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC: obra não publicada, 2003.

HAAR, Michel. **A obra de arte: Ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000. (Coleção Enfoques Filosofia).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6^a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 13^a ed. São Paulo: Loyola, 2004.

HEINICH, Nathalie. **Être écrivain**: création et identité. Paris: Éditions La Découverte, 2000.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

HESSEN, Johannes. **Teoria do conhecimento**. 7^a ed. Coimbra, Portugal: Armênio Amado; São Paulo: Martins Fontes, 1976 (coleção Studium, temas filosóficos, jurídicos e sociais).

HOFFMAN, Donald D. **Inteligência visual**: como criamos o que vemos. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

JACÓ-VILELA, Ana Maria; CEREZZO, Antônio Carlos; RODRIGUES, Heliana de Barros Conde (orgs.) **Clyo-Psyché paradigmas**: historiografia, psicologia, subjetividades. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2003.

JAPIASSU, Hilton. **Introdução ao pensamento epistemológico**. 7^a ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 1999 (coleção focus, v.3).

KON, Noemi Moritz. **Freud e seu duplo**: reflexões sobre psicanálise e arte. São Paulo: EDUSP, 2003.

KRIS, Ernst, KURZ, Otto. **Legend, myth, and magic in the image of the artist:** a historical experiment. Yale University, 1979.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas.** 8^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KUHN, Thomas S. **The essential tension:** selected studies in scientific tradition and change. Chicago: The University of Chicago Press, 1977.

LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo.** São Paulo: Perspectiva: Secretaria do Estado de Cultura, 1991 (Debates, v. 237).

LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura.** 5^a ed. rev. São Paulo: Editora UNESP, 2002. (Série Dante Moreira Leite / organizador: Rui Moreira Leite).

LENZI, Lucia Helena Correa; DA ROS, Silvia Zanatta; DE SOUZA, Ana Maria Alves; GONÇALVES, Marise Matos (orgs.) **Imagem:** intervenção e pesquisa. Florianópolis: Editora da UFSC: NUP/CED/UFSC, 2006 (Coleção Cadernos CEDES, v.9)

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais – Vol 1. O mito da pintura. São Paulo, Ed.34, 2004.

_____, Jacqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais – Vol 2. A teologia da imagem e o estatuto da pintura. São Paulo, Ed.34, 2004.

_____, Jacqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais – Vol 3. A idéia e as partes da pintura. São Paulo, Ed.34, 2004.

_____, Jacqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais – Vol 4. O belo. São Paulo, Ed.34, 2004.

_____, Jacqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais – Vol 5. Da imitação à expressão. São Paulo, Ed.34, 2004.

_____, Jacqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais – Vol 6. A figura humana. São Paulo, Ed.34, 2004.

_____, Jacqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais – Vol 7. O paralelo das artes. São Paulo, Ed.34, 2004.

_____, Jacqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais – Vol 8. Descrição e interpretação. São Paulo, Ed.34, 2004.

_____, Jacqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais – Vol 9. O desenho e a cor. São Paulo, Ed.34, 2004.

_____, Jacqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais – Vol 10. Os gêneros pictóricos. São Paulo, Ed.34, 2004.

LOUZADA, Rita de Cássia R. Trabalho, subjetividade e histórias de vida. In: JACÓ-VILELA, Ana Maria; CEREMO, Antônio Carlos; RODRIGUES, Heliana de Barros Conde (orgs.) **Clyo-Psyché paradigmas:** historiografia, psicologia, subjetividades. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2003.

LURIA, A.R. Vigotskii. In: VIGOTSKII, L.S.; LURIA, A.R.; LEONTIEV, A.N. **Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem.** 7^a ed. São Paulo: Ícone, 2001 (coleção educação crítica).

MAGALHÃES, Izabel, GRIGOLETTO, Marisa, CORACINI, Maria José (orgs.) **Práticas identitárias:** língua e discurso. São Carlos: Claraluz, 2006.

MAHEIRIE, Kátia. **Sete mares numa ilha:** a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Programa de Pós-graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. Brasil. 2001.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens:** uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTON, Scarlett. **A irrecusável busca de sentido**: autobiografia intelectual. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2006.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções**: corpos, subjetividades e sensibilidades. Bauru, SP: Edusc, 2005. (Coleção história)

MATHEWS, Gordon. **Cultura global e identidade individual**: à procura de um lar no supermercado cultural. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

MAYRINK, Geraldo. Clarice, a hora da crítica. **Revista Entrelivros**. São Paulo: Duetto Editorial, pp. 44-7. Ano 1, n. 3. Julho 2005.

MINTZ, Sidney W. **Worker in the cane**: A Puerto Rican Life History. New York and London: W.W. Norton & Company, 1947; Yale University Press, 1960.

MONTEIRO, Luis Gonzaga Mattos. **Neomarxismo**: indivíduo e subjetividade. São Paulo: EDUC; Florianópolis: EDUFSC, 1995.

MORAES, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte**: 801 definições sobre arte e os sistema da arte. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**: o desafio do século XXI. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **A cabeça bem-feita**: repensar a reforma, reformar o pensamento. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____. **A religação dos saberes**: o desafio do século XXI. 3ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MOURA, Maria Lucia Seidl de; CORREA, Jane. **Estudo psicológico do pensamento:** de W. Wundt a uma ciência da cognição. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1997.

NAMURA, Maria Regina. **O sentido do sentido em Vygotsky:** uma aproximação com a estética e a ontologia do ser social de Lukács. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Programa de Pós-graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. Brasil. 2003.

NOVAES, Sylvia Caiubi [et al.].(orgs.) **Escrituras da imagem:** São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

NOVAES, Sylvia Cayubi. **Jogo de espelhos:** imagens da representação de si através dos outros. São Paulo: EDUSP, 1993.

NUNES, Ana Luíza Ruschel. **Trabalho, arte e educação:** formação humana e prática pedagógica. Santa Maria: editorausfm, 2003.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. **Semiótica plástica.** São Paulo: Hacker, 2004.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de; HERNÁNDEZ, Fernando (orgs.) **A formação do professor e o ensino das artes visuais.** Santa Maria, RS: Ed. UFSM, 2005.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. **Vygotski:** aprendizado e desenvolvimento – um processo sócio-histórico. São Paulo: Scipione, 1993.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística.** Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** 3^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital:** ensaios de biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

PINKER, Steven. **Tábula rasa**: a negação contemporânea da natureza humana. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINO, Angel. **As marcas do humano**: às origens da constituição cultural da criança na perspectiva de Lev S. Vigotski. São Paulo: Cortez, 2005.

POPPER, Karl. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Cultrix, 2003.

POPPER, Karl R.; ECCLES, John C. **O eu e seu cérebro**. 2^a ed. Campinas, SP: Papyrus; Brasília, DF: Universidade de Brasília, 1995.

PRADO FILHO, Kleber. **Subjetividade em Michel Foucault**. Obra não publicada, transcrição de uma palestra proferida por ocasião do Colóquio Michel Foucault, promovido pela UDESC em parceria com a UFSC, em Florianópolis, no dia 10/09/2003.

PREUSS, Miriam R. G. **Emprego doméstico e domínio simbólico**. Tese de doutoramento em Psicologia Clínica. PUC/RJ.1995.

REIS, Ronaldo Rosa. **Educação e estética**: ensaios críticos sobre arte e formação humana no pós-modernismo. São Paulo: Cortez, 2005.

QUINTÁS, Alfonso López. **Estética**. Petrópolis: Vozes, 1991. (Coleção introduções e conceitos).

RENAUT, Alain. **O indivíduo**: reflexão acerca da filosofia do sujeito. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998. (Coleção Enfoques. Filosofia).

SAHLINS, Marshall. **Esperando Foucault, ainda**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção questões fundamentais da comunicação, v.5)

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade.** 9ª ed. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. **Introdução a uma ciência pós-moderna.** 4ª ed. São Paulo: Graal, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **L'imagination.** Paris, Presses Universitaires de France, 1969. (Nouvelle Encyclopédie Philosophique)

SCHMIDT, Luciana Machado. **Pedagogia musical histórico-crítica: o desafio de uma compreensão da música através da educação escolar.** Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. Santa Catarina. Brasil. 1995.

SCHNITMAN, Dora Fried (org.) **Novos paradigmas, cultura e subjetividade.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

SCHULTZ, Duane P.; SCHULTZ, Sydney E. **História da psicologia moderna.** 5ª ed. rev. e amp. São Paulo: Cultrix, 1994.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **Palavra e imagem: memória e escritura.** Chapecó, SC: Argos, 2006.

SHAH, Idries. **An Advanced Psychology of the East.** Lecture before a live audience. Tape recorded. 1977.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001 (Coleção estudos culturais, vol.7)

SOUZA, Eneida. Notas sobre a crítica biográfica. In: **Crítica cult.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002, pp.111-120.

SOUZA, Geraldo Tadeu. **Introdução à teoria do enunciado concreto - do círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedev.** 2ª ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TEIXEIRA, Inês Assunção de Castro; LOPES, José de Sousa Miguel (orgs.) **A diversidade cultural vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

TEZZA, Cristóvão. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora da Universidade de Minas Gerais, 2004. (Humanitas).

WARNKE, Martin. **O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WERNECK, Maria Helena. **O homem encadernado: Machado de Assis nas escritas das biografias**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.

WILDENSTEIN, Daniel; STAVRIDÈS, Yves. **Mercadores de arte**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

VALCÁRCEL, Amelia. **Ética contra estética**. São Paulo: Perspectiva: SESC, 2005. (Estudos; 209/dirigida por J. Guinsburg)

VENTURELLI, Suzete. **Arte: espaço, tempo, imagem**. Brasília, UnB, 2004.

VERGEZ, André; HUISMAN, Denis. **História dos filósofos ilustrada pelos textos**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1982.

ZANELLA, Andréa Vieira. “Destruição da arte destrutiva” e constituição do sujeito. **Informática na educação: teoria & prática**. Vol. 10, No 2. 2007.

ZANELLA, Andréa Vieira et al (orgs.) **Educação estética e constituição do sujeito**: reflexões em curso. Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2007. (Coleção Cadernos CED, v. 12).

ZANELLA, Andréa Vieira. **O ensinar e o aprender a fazer renda de bilro**: estudo sobre a apropriação da atividade na perspectiva histórico-cultural. Tese (Doutorado em Psicologia da Educação, não publicada). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Brasil. 1997.

ZANELLA, Andréa Vieira; VARGAS, Antonio. Dialogia, processo de criação e obra de arte. **ANPAP**, 2008.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA ONLINE

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=325>. Acesso em: 15 fevereiro 2006.

FERNANDES, Hylío Laganá. **Imaginário, símbolos e estereótipos na leitura de imagens. Ou: o mito da polissemia?** Disponível em:
<<http://www.anped.org.br/reunioes/27/gt16/t165.pdf>>. Acesso em: 11 fevereiro 2007.

FRIDMAN, L. C. Pós-modernidade: sociedade da imagem e sociedade do conhecimento. **História, Ciências, Saúde — Manguinhos**, VI(2), 353-75, jul.-out. 1999. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701999000300007>. Acesso em: 22 fevereiro 2006.

HINKEL, Jaison, MAHEIRIE, Kátia. Rap-rimas afetivas da periferia: reflexões na perspectiva sócio-histórica. **Psicol. Soc.**, 2007, vol.19, no.spe2, p.90-99. ISSN 0102-7182. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19nspe2/a2419ns2.pdf>>. Acesso em: 07 fevereiro 2008.

KINCELER, José Luiz, ALTHAUSEN, Gabrielle e DAMÉ, Paulo. **Desestabilizando os limites** – arte relacional em sua forma complexa. Disponível em:
<<http://www.rizoma.net/interna.php?id=275&secao=artefato>>. Acesso em: 11 fevereiro 2007.

KONESKI, Anita Prado. **Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento**. Tese (doutorado, não publicada). Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC. Florianópolis. Brasil. 2007. Disponível em:
<<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0285-T.pdf>>. Acesso em: 05 novembro 2008.

JERZYKIEWICZ, Luke. Toward a Kantian defense of Jackendoff's psychologism. **Carleton University Papers**. 2003. Disponível em:
<<http://www.carleton.ca/~ljerzyki/papers/Jerzykiewicz%202003d.pdf>>. Acesso em: 04 dezembro 2004.

LIESEN, Maurício; PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Navegando na ciberarte: um estudo sobre imaginário e estética na contemporaneidade.** Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/mauricioliesen.pdf>>. Acesso em: 11 fevereiro 2007.

LINS, Jacqueline Wildi. **Para uma história das sensibilidades e das percepções: vida e obra em Valda Costa.** Tese (doutorado, não publicada). Curso de Pós-Graduação em História da UFSC. Florianópolis. Brasil. 2008. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PHST0306-T.pdf>>. Acesso em: 05 novembro 2008.

MAHEIRIE, Kátia, PRETTO, Zuleica. O movimento progressivo-regressivo na dialética universal e singular. **Rev. Dep. Psicol., UFF**, Dez 2007, vol.19, no.2, p.455-462. ISSN 0104-8023. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v19n2/14.pdf>>. Acesso em: 07 agosto 2008.

MAHEIRIE, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. **Psicol. estud.**, Dez 2003, vol.8, no.2, p.147-153. ISSN 1413-7372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v8n2/v8n2a15.pdf>>. Acesso em: 07 agosto 2008.

MAHEIRIE, Kátia et al. Processos de criação em educadoras: uma experiência e suas implicações. **Rev. Dep. Psicol., UFF**, 2007, vol.19, no.1, p.145-154. ISSN 0104-8023. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rdpsi/v19n1/11.pdf>>. Acesso em: 07 agosto 2008.

MAHEIRIE, Kátia, FRANÇA, Kelly Bedin. Vygotski e Sartre: aproximando concepções metodológicas na construção do saber psicológico. **Psicol. Soc.**, Abr 2007, vol.19, no.1, p.23-29. ISSN 0102-7182. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n1/a04v19n1.pdf>>. Acesso em: 07 agosto 2008.

MAINARDES Jefferson, PINO, Angel. Publicações brasileiras na perspectiva vigotskiana. **Educ. Soc.**, Jul 2000, vol.21, no.71, p.255-269. ISSN 0101-7330. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a12v2171.pdf>>. Acesso em: 15 janeiro 2005.

MARTINS, Isabel; GOUVÊA, Guaracira; PICCININI, Cláudia. **Aprendendo com imagens.** Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v57n4/a21v57n4.pdf>>. Acesso em: 11 fevereiro 2007.

MUCHMORE, James A. Methods and Ethics in a Life History Study of Teacher Thinking. **The Qualitative Report**, Vol. 7, Number 4, December, 2002. Disponível em: <<http://www.nova.edu/ssss/QR/QR7-4/muchmore.html>>. Acesso em: 28 agosto 2004.

MUNHOZ, Silmara Carina Dornelas; ZANELLA, Andréa Vieira. Linguagem escrita e relações estéticas: algumas considerações. **Psicol. estud.**, Jun 2008, vol.13, no.2, p.287-295. ISSN 1413-7372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v13n2/a11v13n2.pdf>>. Acesso em: 17 novembro 2008.

NUERNBERG, Adriano Enrique; ZANELLA, Andréa Vieira. A relação natureza e cultura: O debate antropológico e as contribuições de Vygotski. **Interação em Psicologia**, 2003, vol.7, no.2, p.81-89. ISSN 1516-1854. Disponível em: <<http://calvados.c3sl.ufpr.br/psicologia/viewarticle.php?id=44&layout=abstract>>. Acesso em: 15 junho 2005.

OLINTO, Heidrun K. **Ego histórias nos estudos literários.** Ensaio apresentado no GT História da Literatura no Encontro Nacional da ANPOLL, Maceió, 2004. Disponível em: <www.pucrs.br/fale/histdaliteratura/gt/heidrun.php>. Acesso em: 18 maio 2005.

OLIVEIRA, Ronaldo Alexandre de; BIGARELI, Maria Sílvia. **A formação do professor de artes visuais:** especificidades e interações. Disponível em: <<http://www.unifacs.br/anpap/autores/91.pdf>>. Acesso em: 11 fevereiro 2007.

PINO, Angel. Violência, educação e sociedade: um olhar sobre o Brasil contemporâneo. **Educ. Soc.**, Out 2007, vol.28, no.100, p.763-785. ISSN 0101-7330. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v28n100/a0728100.pdf>>. Acesso em: 17 novembro 2008.

REINHEIMER, Patrícia. **Arte e identidade: estratégias do jogo social.** Disponível em: <<http://www.calvados.c3sl.ufpr.br>>. Acesso em: 11 fevereiro 2007.

SANTOS, Eriel Araújo. **Caixas de memórias e os arquivos visuais contemporâneos.** Disponível em: <http://br.geocities.com/anpap_2004/textos/clv/eriel_araujo.pdf>. Acesso em: 11 fevereiro 2007.

SARDELICH, Maria Emilia. **Leitura de imagens, cultura visual, e prática educativa.** Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cp/v36n128/v36n128a09.pdf>>. Acesso em: 11 fevereiro 2007.

TEIXEIRA, Ricardo Rodrigues. Agenciamentos tecnosemiológicos e produção de subjetividade: contribuição para o debate sobre a trans-formação do sujeito na saúde. **Ciênc. saúde coletiva.**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v6n1/7024.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

WAZLAWICK, Patrícia, CAMARGO, Denise de, MAHEIRIE, Kátia. Significados e sentidos da música: uma breve "composição" a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicol. estud.**, Abr 2007, vol.12, no.1, p.105-113. ISSN 1413-7372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v12n1/v12n1a12.pdf>>. Acesso em: 07 agosto 2008.

ZANELLA, Andréa Vieira; TITON, Andréia Piana. Análise da produção científica sobre criatividade em programas brasileiros de pós-graduação em psicologia (1994 - 2001). **Psicol. estud.**, Ago 2005, vol.10, no.2, p.305-316. ISSN 1413-7372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v10n2/v10n2a18.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

ZANELLA, Andréa Vieira, BALBINOT, Gabriela, PEREIRA, Renata Susan. A renda que enreda: analisando o processo de constituir-se rendeira. **Educ. Soc.**, Jul 2000, vol.21, no.71, p.235-252. ISSN 0101-7330. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a11v2171.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

ZANELLA, Andréa Vieira. Atividade criadora, produção de conhecimentos e formação de pesquisadores: algumas reflexões. **Psicol. Soc.**, 2004, vol.16, no.1, p.135-145. ISSN 0102-7182. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n1/v16n1a11.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

_____. Atividade, significação e constituição do sujeito: considerações à luz da Psicologia Histórico-Cultural. **Psicol. estud.**, Abr 2004, vol.9, no.1, p.127-135. ISSN 1413-7372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v9n1/v9n1a16.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

ZANELLA, Andréa Vieira; PEREIRA, Renata Susan. Constituir-se enquanto grupo: a ação de sujeitos na produção do coletivo. **Estud. psicol. (Natal)**, Jun 2001, vol.6, no.1, p.105-114. ISSN 1413-294X. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v6n1/5337.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

ZANELLA, Andréa Vieira, LESSA, Clarissa Terres and DA ROS, Sílvia Zanatta. Contextos grupais e sujeitos em relação: contribuições às reflexões sobre grupos sociais. **Psicol. Reflex. Crit.**, 2002, vol.15, no.1, p.211-218. ISSN 0102-7972. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/prc/v15n1/a22v15n1.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

ZANELLA, Andréa Vieira; ANDRADA, Edla Grisard Caldeira de. Processos de significação no brincar: problematizando a constituição do sujeito. **Psicol. estud.**, Dez 2002, vol.7, no.2, p.127-133. ISSN 1413-7372. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pe/v7n2/v7n2a15.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

ZANELLA, Andréa Vieira et al. Questões de método em textos de Vygotski: contribuições à pesquisa em psicologia. **Psicol. Soc.**, Ago 2007, vol.19, no.2, p.25-33. ISSN 0102-7182. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n2/a04v19n2.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

ZANELLA, Andréa Vieira, BALBINOT, Gabriela, PEREIRA, Renata Susan. Re-criar a (na) renda de bilro: analisando a nova trama tecida. **Psicol. Reflex. Crit.**, 2000,

vol.13, no.3, p.539-547. ISSN 0102-7972. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/prc/v13n3/v13n3a21.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

ZANELLA, Andréa Vieira, PRADO Filho, Kleber, ABELLA, Sandra Iris Sobrera. Relações sociais e poder em um contexto grupal: reflexões a partir de uma atividade específica. **Estud. psicol. (Natal)**, Abr 2003, vol.8, no.1, p.85-91. ISSN 1413-294X. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v8n1/17238.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

ZANELLA, Andréa Vieira. Sujeito e alteridade: reflexões a partir da psicologia histórico-cultural. **Psicol. Soc.**, Ago 2005, vol.17, no.2, p.99-104. ISSN 0102-7182. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n2/27049.pdf>>. Acesso em: 04 fevereiro 2007.

LISTA DE APÊNDICES E ANEXOS

APÊNDICE A – PESQUISA EM BASES DE DADOS	159
APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTAS	162
APÊNDICE C – TERMO DE COMPROMISSO LIVRE E ESCLARECIDO	163
ANEXO A – CURRÍCULO RESUMIDO DE SÍLVIA TESKE	166

APÊNDICE A

PESQUISA EM BASES DE DADOS

Para realizar a revisão de literatura, procuramos conhecer outras pesquisas com a mesma temática e com semelhantes objetivos.

Em consulta às bases de dados da CAPES, do COPERNIC AGENT BASIC e do GOOGLE em outubro de 2004 – consulta esta novamente refeita em novembro de 2005 e fevereiro de 2006, incluindo as bases de dados do GOOGLE SCHOLAR – foram encontradas poucas pesquisas em território nacional ou internacional que estivessem investigando os processos de criação de um artista visual ou de outra modalidade artística e nenhuma utilizando o referencial teórico da psicologia histórico-cultural.

Os poucos trabalhos de base empírica sobre processos de criação utilizam matrizes epistemológicas diferenciadas. Os mais expressivos⁴³ são listados a seguir: Há uma dissertação de Mestrado em Artes da UNICAMP publicada em 2004 sob o título “*Arqueologia da criação artística. Vestígios de uma gênese: o trabalho artístico em seu movimento*” de Stela Maris Sanmartin, sob a fundamentação teórica da psicologia analítica de Carl Gustav Jung. Há ainda uma Dissertação de Mestrado em Multimeios da UNICAMP, também de 2004, intitulada “*As horas magnificadas: o processo de criação artística*” de Celia Harumi Seki, em que a autora procura refletir sobre o processo de criação de um vídeo a partir de uma obra literária: um conto. Há também dois livros publicados respectivamente sobre o processo de criação e a poética do artista Antonio Lizárraga, que trabalha com artes visuais e design utilizando uma linguagem abstrata de base geométrica. O primeiro, publicado em 2000, é de Annateresa Fabris “*Antonio Lizárraga: uma poética da radicalidade*”. O segundo, de 2004, é de Maria José Spiteri “*Antonio Lizárraga: quadrados em quadrados*”.

Foram várias as palavras-chave, em língua portuguesa e inglesa, utilizadas para a “chamada” dos títulos de possíveis investigações similares. Em português, as

⁴³ Em janeiro de 2007, encontramos ainda o trabalho de D’Ambrosio (1999) que narra a vida e obra do pintor *naïf* Waldomiro de Deus; e a dissertação de mestrado de Gonçalves (1990) que apresenta uma análise dos processos criadores de Aldo Bonadei a partir da Psicologia da Gestalt.

categorias utilizadas para busca nas bases de dados foram: “atividade criadora”, “psicologia dos processos criadores”; “processos criadores na linguagem visual”; “processos psicológicos de criação” e “processos psicológicos de criação na psicologia histórico-cultural”. Foram também incluídos os termos “pensamento imagético” e “pensamento plástico”.

Para “atividade criadora”, o GOOGLE SCHOLAR indicou 2.200 trabalhos, cujos primeiros 300 foram pesquisados. “Psicologia dos processos criadores” estava presente em 687 trabalhos, sendo que os primeiros 120 foram investigados; “processos criadores na linguagem visual” resultou em 489 títulos, 120 dos mesmos pesquisados; “processos psicológicos de criação na psicologia histórico-cultural” apareceu – como termos isolados – em 268 trabalhos, sendo que os primeiros 120 foram investigados.

Na prática, os resultados decepcionam e os números iludem o pesquisador, uma vez que não geram um conjunto significativo de pesquisas que possa contribuir diretamente com a presente investigação. No entanto, encontramos vários artigos de interesse, os quais foram utilizados na fundamentação teórica desta tese; a maioria trazendo reflexões sobre a natureza da atividade criadora ou sobre questões relacionadas à produção de imagens. ⁴⁴

Em inglês, praticamente as mesmas categorias foram apresentadas: “creative activity”; “psychology of creative processes”; “creative processes in visual

⁴⁴ São todos textos extraídos da internet e os endereços eletrônicos estão apresentados na seção dedicada às referências bibliográficas online:

1. Amaral, Adriana. Rock e imaginário tecnológico – as relações imagético-sonoras na contemporaneidade.
2. Bonnemasou, Vera. A arte como linguagem.
3. Duarte, Maria Lúcia Batezat. Arte, ensino e procedimentos de criação.
4. Evangelista. Elementos para uma crítica da cultura pós-moderna.
5. Fischer, Rosa Maria Bueno. Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação.
6. Gomes, Iria Zanoni. A construção de uma nova subjetividade.
7. Pedrosa, Sebastião Gomes. Arte em pesquisa: das imagens e dos enigmas no processo criativo pessoal.
8. Rocha, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia das formas sensíveis: entre o visível e o invisível, a floração de símbolos.
9. Roberto, Gelson Luis, Müller, Marisa Campio. O conceito de imaginação criativa: algumas reflexões para o entendimento dos processos subjetivos.
10. Sakamoto, Cleusa Kazue. Criatividade: uma visão integradora.
11. Yoshiura, Eunice Vaz et al. A cor como fator determinante da criatividade na imagem fotográfica.
12. Zanella, Andréa Vieira et al. Concepções de criatividade: movimentos em um contexto de escolarização formal.
13. Zanluchi, Fernando Barroso, Palangana, Isilda Campaner. Das relações entre desenvolvimento da capacidade criativa, atividade lúdica e educação.

language”; “psychological processes of creation” e “psychological processes of creation based on the historical-cultural psychology”. Algumas destas palavras-chave foram também agrupadas em busca avançada da seguinte forma: “Constitution of subjectivity and creativity” ou “cognition and creativity” ou ainda “creative cognition” – devido à forte influência da psicologia cognitiva nos estudos sobre os processos criativos na cultura anglo-saxônica. Também foram pesquisadas palavras-chave como: “visual thinking” e “visual culture”. Apenas um resultado de interesse para a revisão de literatura deste trabalho foi encontrado.⁴⁵

⁴⁵ O único artigo internacional que encontrei a respeito de uma temática semelhante foi “*Processes of Artistic Creativity: The Case of Isabelle Hayeur*” (2003) que é um estudo de caso a partir de uma única artista visual canadense, Isabelle Hayeur, cujo foco é a resolução de problemas que a artista encontra em seu contexto de vida real. O enfoque teórico é o da solução de problemas dentro da psicologia cognitiva. Os dois pesquisadores Jude Leclerc e Frédéric Gosselin da University of Montreal estão monitorando a artista em seu registro diário de atividades quanto às soluções que encontra principalmente em termos de conciliar o tempo destinado à criação artística com o tempo dedicado ao contato com curadores e patrocinadores de sua arte. Este último é percebido por ela como uma espécie de “mal necessário”, pois se, de um lado a impede de criar sem interrupções, por outro é a fonte de renda que faz com que seu trabalho possa existir.

Disponível em: <<http://www.cogsci.northwestern.edu/cogsci2004/papers/paper418.pdf>>

Acesso em: 29/09/04.

APÊNDICE B

ROTEIRO DE ENTREVISTAS

- Eu queria que tu contasses mais sobre a tua história de vida, o que tu achas que foi relevante para entender como que tu te tornastes artista, tudo o que “vier na tua cabeça”.
- Sílvia, eu queria que tu me falasses um pouquinho, me contasses um pouco de você. Quem é Sílvia Teske?
- Quando a arte entrou na tua vida, na tua história?
- Quando tu te descobristes artista?
- O que te motiva a criar?
- Podes me contar, em primeiro lugar, o que tu andas fazendo, que fase é esta em que tu estás, [em termos] de arte?
- Como que tu vês esta relação entre ser artista e ser professora, o quanto que tu levas desta relação para a sala de aula?
- Sílvia, como você cria, tu tens clareza do teu processo de criação?
- Sílvia, fala um pouquinho de como é o aspecto técnico, tanto na pintura, quanto nas caixinhas, por exemplo.
- Então me conta, Sílvia, esta história do teatro, de como foi ver o teu livro, a tua peça encenada.
- Tu podes falar agora dos dois outros processos que tu começastes e não falamos ainda, que são as tirinhas e os vestidos de papel.

APÊNDICE C

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO



*Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Psicologia*

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pelo presente Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, declaro que fui informada, de forma clara e detalhada, a respeito do objetivo geral da pesquisa intitulada “PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES VISUAIS: ATIVIDADE CRIADORA E HISTÓRIA DE VIDA”, que é o de investigar a minha trajetória pessoal e profissional como artista, procurando conhecer as formas como crio minhas obras plásticas e os sentidos que dou à minha atividade criadora. Fui igualmente informada da forma de realização deste trabalho, o qual consiste numa série de entrevistas registradas em vídeo, a serem realizadas em minha residência com data e horários arranjados por mim, durante o período de janeiro a abril de 2005. Estou também ciente:

- De que existem duas pesquisadoras responsáveis por esta investigação; Luciana Machado Schmidt como pesquisadora principal e a professora Doutora Andréa Vieira Zanella como orientadora do projeto de pesquisa e pesquisadora responsável;
- De meu direito de obter respostas a quaisquer perguntas ou dúvidas acerca dos procedimentos, riscos, benefícios e outros assuntos relacionados a este trabalho, antes, durante e depois do término do mesmo;
- De que não existe nenhum risco potencial para mim na realização desta pesquisa;
- De que os benefícios recebidos não serão de ordem material ou financeira e sim em termos de produção de conhecimentos na área de artes visuais, em sua interface com a psicologia;

- De meu compromisso ético em participar do trabalho até o término do mesmo, embora eu tenha direito e liberdade de desistir de participar do mesmo, se assim eu preferir;
- De que, em caso de que eu queira recusar o consentimento ou desistir de participar, não serei penalizada de forma alguma, podendo expressar este desejo por meio de uma carta ou e-mail endereçada à pesquisadora principal ou responsável.
- De que, em caso de minha desistência, eu serei consultada a respeito da possibilidade ou não de utilização e publicação das informações coletadas e em caso de que eu negue o acesso público aos dados coletados, ambas as pesquisadoras respeitarão minha decisão;
- De meu compromisso em não faltar às sessões semanais arranjadas por mim, respeitando o período previsto para a coleta de dados;
- De minha responsabilidade em não falsear os dados a respeito de minha história de vida;
- De meu direito ao acesso às informações coletadas, de meu direito de participação na etapa de análise dos dados, bem como de acesso aos resultados obtidos;
- De meu compromisso com o sigilo a respeito dos dados coletados nesta investigação;
- De que será mantido sigilo ético pelas pesquisadoras, bem como serão mantidos todos os preceitos ético-legais, sociais, morais e religiosos durante e após o término do trabalho;
- Sendo minha participação totalmente voluntária, estou ciente de que durante ou após esta investigação, não terei direito a nenhum tipo de remuneração, bem como também não terei nenhum tipo de despesas.

Estando ciente, concordo em participar deste estudo.

Local e data: _____

Assinatura do participante: _____

Endereços para contato:**Pesquisadora Principal: Luciana Machado Schmidt**

Endereço: Departamento de Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Universitário – Trindade, CEP: 88040-970

Celular: (48) XXXX-XXXX

E-mail: schmidt.luciana@gmail.com

Pesquisadora Responsável: Andréa Vieira Zanella

Endereço: Departamento de Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Campus Universitário – Trindade, CEP: 88040-970

Fone: (48) 3721-8566

E-mail: azanella@cfh.ufsc.br

ANEXO A

CURRÍCULO RESUMIDO DE SÍLVIA TESKE

SÍLVIA TESKE é artista plástica, escritora e arte-educadora, tem oficina de artes em Brusque - SC, é professora do Curso de Design de Moda da ASSEVIM (Associação Educacional do Vale do Itajaí-Mírim e do Curso de Pedagogia da UNIFEBE (Centro Universitário de Brusque, onde leciona as disciplinas de Criatividade e Arte-educação, respectivamente . Apresenta workshops de criatividade por todo o Estado de Santa Catarina. Já expôs em Londres, onde empresta seu nome a uma galeria (intimista- homenagem de amigos), e em todos os principais salões de artes de Santa Catarina. Performer (Grupo Guará), se apresentou no MASC, Salão Paranaense e 19ª Bienal de São Paulo. Participou da mostra itinerante Geração Atual – 1º Mapeamento das artes plásticas, que percorre todo o estado de Santa Catarina (2000/2001) sendo a capa do catálogo – FCC, e pela 2ª vez em 2003/2004. Recentemente fez exposições individuais na Galeria de Artes da UFSC, na UNIVALI, na Fundação Cultural de Rio do Sul, na FURB em Blumenau e ASSEVIM em Brusque. Sílvia também é escritora e lançou em 2001 seu primeiro livro intitulado “Textículos Femininos”, onde o tema principal é a figura feminina.

EXPOSIÇÕES

1994

- Silvia Teske Gallery (com Raupp de Diesbach, Robert Berry, Anne e Rui Krombauer e Doraci Girrulat) Londres- Inglaterra. Coletiva
- II Salão Victor Meireles - MASC - Poesia Visual / Florianópolis- SC. Coletiva
- III Salão de Artes Cidade de Itajaí - Objeto / Itajaí- SC. coletiva

1996

- Viagem a Londres - Aquarelas na Sílvia Teske Gallery coletiva
- V Salão de Artes Cidade de Itajaí - Casa da Cultura Didi Brandão-Objeto/Itajaí-SC coletiva

1997

- III Salão Elke Hering - Óleo sobre tela - Blumenau- SC. Coletiva
- I Salão Santos Dumont - Base Aérea - Pinturas - Florianópolis- SC. coletiva

1998

- Shopping Neumarket - Vão Central - Pinturas - Blumenau – SC individual
- Núcleo de Difusão Cultural - Grupo Oficinas - Pinturas - Brusque-SC coletiva
- MGM ARTES - Pinturas - Brusque-SC individual
- Fundação Cultural de Blumenau-Galeria Municipal de Artes - Pinturas - Blumenau-SC individual
- NR Galeria de Artes - Pinturas (com grupo OFICINAS) - Brusque-SC coletiva
- Caixa Econômica Federal - Pinturas - Brusque-SC individual

1999

- Espaço Cultural Gaivota -Pintura (com Vitor Cervi e Neusa Lolita Leite) - Brusque-SC
- Casa de Cultura Dide Brandão - Pintura - Itajaí-SC individual
- Fundação Cultural de Blumenau-Galeria Municipal de Artes - Pinturas (Coletiva de Artistas Brusquenses)- Blumenau-SC coletiva
- MGM ARTES - Pinturas - Brusque-SC individual
- Café dos Araças-Espaço Cultural - Pintura - Florianópolis-SC individual
- VII Salão de Artes Cidade de Itajaí - Poesia Visual - Itajaí-SC coletiva
- Universidade Regional de Blumenau- Pintura - Blumenau-SC individual
- IV Salão Elke Hering - Teatro Carlos Gomes- Blumenau-SC coletiva

2000

- Centro cultural Tao Sigulda – Pinturas – São Paulo – SP coletiva
- Centro Municipal de Cultura de Balneário Camboriú – exposição individual de pinturas – Bal.Camb. – SC. individual
- Museu de Artes de Joinville – Pinturas – Joinville – SC individual
- Geração Atual – 1º Mapeamento das artes plásticas em Santa Catarina – Papel Marchê– Biblioteca Central – UNIVALI – Itajaí-SC coletiva
- Geração Atual – 1º Mapeamento das artes plásticas em Santa Catarina – Objeto - Museu de Arte de Santa Catarina – Florianópolis-SC coletiva

2001

- Galeria de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina – Pintura – Florianópolis-SC individual
- Brusque Mostra Talentos – Exposição Itinerante – Pintura Objeto – Balneário Camboriú – Brusque – SC coletiva
- Universidade do Vale do Itajaí – Objetos “Adoráveis Criaturas” – Itajaí-SC individual
- Geração Atual – 2º Mapeamento das artes plásticas em Santa Catarina – Papel Marche - Casa da Cultura – Blumenau-SC coletiva

- 8^o Salão de Artes cidade de Itajaí – Adoráveis Criaturas – Itajaí-SC
- 2^o Concurso Fotográfico Kohler “Nossa História” – Brusque-SC

2002

*Universidade do Vale do Itajaí – Bordel (com César Silveira e Silvana Rocha) – Bordados e Tapeçarias-Lançamento do livro Textículos Femininos - Itajaí-SC

2003

- Fundação Cultural Municipal de Rio do Sul – Pinturas: Mulheres etc e tal – Lançamento do livro Textículos Femininos- Rio do Sul –SC
- ASSEVIM – Instalação “O Tempo e o Vento” – Brusque-SC
- CAFÉ CENTRAL – Pinturas “Tiradas do Mundo”- Itajaí-SC

2005

- ASSEVIM – Pinturas – Primeiras Capas – Brusque-SC
- SESC– Brechó de Tirinhas – Brusque-SC

PRÊMIOS

- 1^a Mostra de Artes Plásticas - CEART/UEDESC - Gravura em Metal / Florianópolis- 1987. Edital Auxílio Montagem - Artes Plásticas - FCC - Proposta Ambiental (conjunto com o arquiteto Osmar Teske) Florianópolis- 1988.
- 1^o Salão Universitário de Artes Plásticas - CEART/UEDESC - Prêmio FIDEART - Pintura / Florianópolis-1989.
- Edital Auxílio Montagem - Artes Plásticas - FCC - Pintura Objeto / Florianópolis- 1989.
- V Salão de Artes Cidade de Itajaí - Casa da Cultura Didi Brandão - Objetos - Referência Especial do Júri / Itajaí- 1996.
- Capa do Catálogo – Geração Atual – 1^o Mapeamento das Artes Plásticas em Santa Catarina – FCC / MASC – 2000/2001.
- Segundo Mapeamento das Artes Plásticas em Santa Catarina – FCC/MASC – 2003/2004.