

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

GISELE RABELO MACHADO

**FORÇAS VIVAS E DINÂMICAS:
A EXPRESSIVIDADE NA ARTE**

Brasília

2018

Gisele Rabelo Machado

FORÇAS VIVAS E DINÂMICAS:
A EXPRESSIVIDADE NA ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Elder Rocha

Brasília
2018

Esse trabalho é dedicado aos meus filhos, Matheus e Daniel, que me ensinaram o
que é o amor.

Agradeço aos mestres do abstracionismo, pela liberdade que conquistaram, tanto para si quanto para as gerações posteriores, e por promoverem a abertura do entendimento humano para uma concepção profunda da expressividade nas artes visuais.

Agradeço também ao Professor e Orientador Elder Rocha, por apontar os necessários caminhos de desenvolvimento do trabalho, com perspicácia, inteligência e empatia.

Por fim, agradeço à minha família, pela oportunidade de conviver sempre com arte.

*A tarefa da pintura, por exemplo, não é reproduzir ou inventar formas, mas tentar
tornar visíveis forças invisíveis.*

(DELEUZE, 2007, *apud* CARIJÓ et KASTRUP, 2014)

RESUMO

Essa é uma pesquisa sobre a dinâmica e a constituição das forças vitais envolvidas na criação artística, com objetivo de colaborar para o maior domínio pessoal dos artistas e melhor conscientização em relação à própria produção e às conexões que podem ser estabelecidas entre a obra e o observador. O trabalho fundamentou-se nas considerações de alguns autores sobre a expressividade da obra de arte, a psicologia da visão criadora, o processo criativo, e acerca das questões mais importantes sobre o uso das cores. Procurei, ainda, para entender as forças vivas em jogo, analisar e observar meu próprio processo criativo, explorando, inclusive, a filmagem da elaboração de uma das obras. Houve investigações, ainda, acerca das diferenças entre os conceitos de expressão e expressividade; os gestos, cores, linhas e formas na constituição da expressividade da obra; a percepção e a criação da expressividade dos trabalhos; a retroalimentação que a expressividade da obra promove sobre o artista como criador/observador; preconceitos que ainda persistem sobre a utilização das cores (conceitos de cromofobia e cromofilia), interações cor/observador e cor/artista. O conhecimento sobre os elementos em jogo na vitalidade constitutiva da atividade artística e das obras permitiu a ampliação do meu próprio domínio sobre a minha produção, portanto, tem possibilidade de ser útil para o amadurecimento da relação entre outros artistas e seu processo criativo.

Palavras-chave: Expressão. Expressividade. Processo criativo. Gesto. Cor. Cromofobia. Cromofilia.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 8

2 A EXPRESSÃO DO ARTISTA E A EXPRESSIVIDADE DA OBRA DE ARTE 9

**3 PONDERAÇÕES SOBRE A VISÃO CRIADORA SEGUNDO RUDOLF ARNHEIM
E FAYGA OSTROWER 10**

4 MEU USO DAS CORES, INSPIRADO EM KANDINSKY E BATCHELOR 11

**5 RELAÇÃO ENTRE MINHA PRODUÇÃO E ALGUNS ARTISTAS
SELECIONADOS 18**

6 METODOLOGIA 20

7 CONCLUSÕES 22

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 24

FOTOGRAFIAS E REPRODUÇÕES DE IMAGENS 24

1 Introdução

O presente trabalho se intitula “Forças vivas e dinâmicas” e é constituído de um conjunto de pinturas sobre tela, utilizando-se tinta a óleo, em tamanhos de 80 x 100cm e da pesquisa sobre os elementos em jogo na relação artista, obra e observador.

As forças mencionadas no título são as que povoam nosso corpo e mente e aquelas que constituem a expressividade da própria obra de arte. As primeiras estão presentes no artista e no observador e são derivadas de nossas sensações, desejos, sentimentos, pensamentos e emoções. As segundas, referem-se às forças próprias das obras, aquelas que compõem sua expressividade, que é construída pelos gestos, cores, linhas e formas.

Para compreender o dinamismo envolvido na criação artística, estudei teorias disponíveis sobre o assunto, sobretudo as que se referem à psicologia da visão criadora, ao processo criativo e à expressividade. Para tanto, recorri a Rudolf Arheim, Fayga Ostrower, Maria Clara de Almeida Carijó e Virgínia Kastrup.

Um dos componentes da expressividade que investiguei melhor foram as cores, que me fascinam e que são importantes na minha produção. Fundamentei minha pesquisa nos ensinamentos de Wassily Kandinsky e David Batchelor, compreendendo melhor a complexidade do uso das cores, sua força e autonomia na obra, sua influência sobre os observadores, assim como os preconceitos e rejeições que ainda persistem em torno de seu emprego.

Além dos trabalhos de Kandinsky e Batchelor, recorri, ainda, aos de Amélia Toledo, Cy Twombly e Willem de Kooning, em que se observa liberdade criativa e forte expressividade, dada pela exploração cromática e gestual.

Busquei, enfim, fazer uma introspecção na minha prática pictórica, para compreender como a teoria estudada se encaixava na prática, o que fiz refletindo sobre ela e procurando também observá-la com mais acuidade, tanto no decorrer do ato produtivo, quanto depois dele, através da filmagem da composição de uma das obras.

Por fim, percebi que minha melhor elaboração intelectual sobre os elementos em jogo no ato de pintar, trouxe benefícios a minha prática artística, e pude chegar a conclusões, cujo compartilhamento talvez seja útil à pesquisa em artes visuais.

2 A expressão do artista e a expressividade da obra

No que condiz à expressividade de uma obra, algumas questões exploradas foram: 1) se a expressividade seria a capacidade das obras transmitirem as emoções do artista; 2) se a expressividade seria a capacidade de as obras estimularem o observador a projetar seus sentimentos sobre elas ou, ainda, 3) se a expressividade seria resultante de qualidades das próprias obras.

Segundo Carijó e Kastrup (2014), a expressividade de uma obra, difere do que se entende por expressão, conforme a seguir:

O termo “expressividade” é então empregado para designar certa qualidade expressiva dos objetos que é apreendida pela percepção, enquanto o termo “expressão” refere-se ao ato por meio do qual se exprime algum sentimento ou ideia subjetiva através da produção de uma obra. (CARIJÓ *et* KASTRUP, 2014, p. 237)

Segundo essas autoras, a expressividade de uma obra encontra-se nas forças vivas e dinâmicas da obra, as quais são produzidas pelos artistas, contudo, o artista não transmitiria suas emoções, mas sim o resultado do jogo de forças que conseguiu desenvolver em seu trabalho.

Pensando com Deleuze, podemos supor que a expressividade artística está relacionada com estas forças que o artista captura em tudo que transborda vida. Não se trata da representação de um conteúdo pelo que ele tem em si, mas de sua potência dinâmica, que nos atinge e nos absorve em seu ritmo. Deleuze e Guattari (2007) afirmam que o artista faz vibrar a sensação; através dela ele captura afectos impessoais, e não emoções pessoais. (CARIJÓ *et* KASTRUP, 2014, p. 242)

Acrescentam a isso, ainda, as autoras, que as obras não estimulariam o observador a projetar seus sentimentos sobre elas, como é do senso comum, mas ele seria tocado ao perceber a dinâmica das forças vivas da própria obra. Dizem: “Em uma pintura, por exemplo, as linhas, as cores e as formas possuem direções, intensidades e deformações que percebemos como forças e tensões dirigidas. (CARIJÓ *et* KASTRUP, 2014, p. 243)

Ao adquirir mais consciência sobre o dinamismo das energias presentes na expressão e na expressividade, pude explorar esse processo melhor, aproveitando a retroalimentação que ocorria entre mim e os registros que iam sendo feitos das cores,

linhas, formas e gestos sobre as telas, os quais iam me influenciando e modificando minhas sensações, mas, mais madura sobre o assunto, eu podia não me misturar e me perder nessa relação.

3 Ponderações sobre a visão criadora segundo Rudolf Arnheim e Fayga Ostrower

Componente não menos importante das relações ora analisadas, entre o artista, o observador e a obra, é o ato criativo em si, pela percepção primária de que aquelas criações não existiam antes e passaram a existir por sua causa.

Rudolf Arnheim (1986) destaca os principais aspectos sobre o movimento gestual nas artes. Segundo o autor:

O olho e a mão são o pai e a mãe da atividade artística. Desenhar, pintar e modelar constituem tipos de comportamento motor humano, e pode-se supor que eles tenham se desenvolvido de dois tipos mais antigos e mais gerais de tal comportamento – movimento expressivo e descritivo. Os primeiros rabiscos de uma criança não têm como objetivo a representação. Constituem uma forma de atividade motora agradável na qual a criança exercita seus membros, com o prazer maior de ter os traços visíveis produzidos pela vigorosa ação que o braço faz de um lado para o outro. É uma experiência fascinante fazer surgir alguma coisa visível que não existia antes. (ARNHEIM, 1986, p. 161-162).

Essa parte psicológica do desenvolvimento humano, como ensina Arnheim (1986, p. 162), “É um simples prazer sensorial, que permanece vivo mesmo no artista adulto.”

Assim, parte dos gestos, apresentada na minha produção, trata da faceta mais primária do desenvolvimento humano, porém é tão significativo, que, como explica o professor, “... nunca houve um artista para quem algumas das propriedades expressivas do movimento do pincel e do corpo não entrassem como parte de sua “proposição”.” (1986, p. 162).

Percebe-se, dessa maneira, que explorar, vivenciar e valorizar a expressão humana básica, possibilitada pelo ato criativo, pode ser tão relevante para os seres humanos, como apenas a obra final em si.

Sobre a criatividade, destaca Fayga Ostrower (1977): “Criar é, basicamente, formar. É dar uma forma a fenômenos que foram relacionados de modo novo e

compreendidos em termos novos.” Segundo a artista, nós estamos sempre em busca de significados para os fenômenos vividos, dessa forma, procuramos ordená-los: “Sem nos darmos conta, nós as orientamos [as formas] de acordo com expectativas, desejos, medos e, sobretudo, de acordo com uma atitude do nosso ser mais íntimo, uma ordenação interior.”

Diz ainda:

A idéia central do presente trabalho é a visão do processo criador como uma síntese de múltiplos processos de relacionar-ordenar-significar. No mesmo enfoque, a criatividade é vista como qualidade característica humana a surgir junto com o homem; e o homem, como um ser em que o sensível, o cultural e o consciente se interpenetram e simultaneamente se determinam. (OSTROWER, 1977, p. 11)

Com esse trabalho, pude experimentar o *feedback*, ressaltado por Fayga, entre o processo criativo e a organização pessoal, ou seja, o indivíduo vai se organizando à medida que cria e também cria a partir de sua própria organização.

Dessa forma, foi feito um trabalho aberto, em que me coloquei em busca de criar e ser influenciada pelo que foi criado. Assim, a primeira cor ou gesto utilizados, já me davam as dicas do que poderia caber sobre a tela, iniciando e finalizando o processo com os elementos de sua própria vitalidade.

4 Meu uso das cores, inspirado em Kandinsky e Batchelor

As cores são tão diversificadas quanto os nossos sentimentos e emoções, abrindo uma grande janela que convida à expressão e instiga a criatividade. A enorme variação das cores, suas combinações, a possibilidade de criação de outras cores, a complementaridade entre elas ou seu contraste, tudo nos incita ao exercício da criatividade e da liberdade.

Wassily Kandinsky e David Batchelor distanciam-se no tempo, mas se aproximam na defesa da importância das cores para a expressão e a expressividade na pintura.

Kandinsky, russo, faleceu aos 78 anos, em 1944, e Batchelor, escocês, é um artista ainda vivo, hoje com 63 anos.

Kandinsky divulgou suas percepções sobre o poder que as cores na pintura exercem sobre os observadores, as quais estão descritas em seus artigos “Do

espiritual na arte e na pintura em particular” e “A linguagem das formas e das cores”, escritos em 1911 (publicados em *A pintura – Vol. 9: O desenho e a cor*. Organização de Jacqueline Lichtenstein, 2006, p. 126-132). Esses artigos são muito atuais e úteis para a compreensão do poder das cores na pintura, ponto essencial para a presente investigação.

O artista valorizava as qualidades intrínsecas expressivas da cor. Acreditava que a cor agia por si mesma sobre a sensibilidade humana, em seu sentido psíquico e espiritual, com repercussões sobre a alma das pessoas, em um período histórico no qual essas ideias não eram tão aceitas como hoje.

Atualmente, a influência das cores sobre o comportamento humano é amplamente reconhecida, sendo empregada em várias áreas científicas, como na psicologia e em estratégias de propaganda e *marketing*.

O abstracionista russo apontava que as cores seriam como notas musicais que os pintores usariam para compor suas “músicas” pictoriais. Ele comparava também o uso das cores pelo pintor ao uso das palavras pelos poetas.

Kandinsky acreditava que, além do que o olho sente fisicamente, as cores atuariam de maneiras especiais sobre a sensibilidade humana.

Sobre as características das cores, ele apontava o seguinte:

Há cores que parecem rugosas e ferem a vista. Outras, pelo contrário, dão a impressão de lisas, de aveludadas. Sente-se vontade de acariciá-las (por exemplo, o azul-ultramar escuro, o verde-cromo, a laca vermelha). É essa sensação que produz a diferença no tom das cores, entre os tons quentes e os tons frios. Certas cores, como a laca vermelha, parecem fofas e macias, outras, como o verde-cobalto, o azul-verde (óxido), sempre duras e secas, mesmo quando saem dos tubos.

Fala-se correntemente do “perfume das cores” ou de sua sonoridade. E não há quem possa descortinar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas do piano ou entre a voz do soprano e a laca vermelho-escura, tanto essa sonoridade é evidente. (KANDINSKY *apud* LICHTENSTEIN, 2006: p. 131)

Pelos dizeres de Kandinsky, pode-se deduzir que ele estava se referindo às forças e tensões que se consegue criar na obra, a partir da exploração que se faz das intensidades variadas das cores, o que é aludido também por CARIJÓ e KASTRUP (2014), quando dizem que: “Em uma pintura, por exemplo, as linhas, as cores e as formas possuem direções, intensidades e deformações que percebemos como forças

e tensões dirigidas. São essas forças e tensões que dão caráter dinâmico e expressivo à pintura.” (CARIJÓ *et* KASTRUP, 2014, p. 243)

Nesse viés, acrescento algumas outras conclusões a que chegou o artista sobre as cores e seus efeitos:

- o vermelho quente lembra o sangue, sendo excitante, mas podendo produzir sentimentos de dor;

- o amarelo-limão vivo fere os olhos, sendo insuportável a eles;

- o azul e o verde podem descansar os olhos em suas profundezas.

Considerava, ainda, que há, entre as pessoas, sensibilidades diferentes, sobre as quais haveria diferentes impactos das cores e diferentes durações desses em suas almas.



FUGA
Kandinsky, 1914
Óleo s/ tela
(fig. 1)

O mestre da abstração falava até que a cor provocava vibrações psíquicas que seriam os caminhos para atingir a alma humana. Acreditava, ainda, que nos indivíduos evoluídos o acesso das cores à alma seria mais direto.

Kandinsky tratou a influência da cor no espírito do artista, quando em seu manuseio, da seguinte forma:

Quanto ao artista, é a mão que, com a ajuda desta ou daquela tecla, obtém da alma a vibração certa.

É evidente, portanto, que a harmonia das cores deve unicamente basear-se no princípio do contato eficaz. A alma humana, tocada em seu ponto mais sensível, responde.

Chamaremos essa base de Princípio da Necessidade Interior. (KANDINSKY *apud* LICHTENSTEIN, 2006, p. 132).

Dessa forma, observo como Kandinsky era incisivo sobre o poder das cores e a manipulação de suas intensidades pelo artista para criar dinamismo e vitalidade que atingissem o observador.

Além das reflexões kandinskyanas, busquei aprofundar o entendimento sobre o uso das cores nas análises feitas pelo artista David Batchelor.

Sobre o modo do artista lidar com a cor na pintura, Batchelor cita os conselhos de Cézanne, que seriam:

Assevera-se que Cézanne endossava a idéia de que os recém-nascidos vivem num mundo de visão inocente, onde as sensações não são mediadas e corrompidas pelo “véu [...] da interpretação”. A tarefa do pintor era observar a natureza tal como ela figura do outro lado desse véu, imaginar o mundo tal como ele era antes de se transformar numa rede de conceitos e objetos. Esse mundo, para Cézanne, resumia-se a “manchas de cor”, e, portanto, pintar era “registrar a maneira como sentimos a cor”. (BATCHELOR, 2007, p. 42).

Os conselhos de Cézanne remetem-nos ao entendimento de que o alcance que as cores têm na percepção humana não pode ser atingido com a linguagem. O simples contato com as cores seria, assim, uma experiência sensorial, ou até mesmo existencial, que a linguagem não conseguiria fornecer.

Outra questão abordada por Batchelor é a existência, ainda persistente, de preconceitos relacionados ao uso das cores, conforme seu relato abaixo transcrito:

Mas é isso o que quero discutir: que a cor tem sido objeto do mais extremo preconceito na cultura ocidental. Em grande parte, esse preconceito permanece irrefreado e despercebido. E, no entanto,

trata-se de um preconceito tão generalizado e tentacular que, num momento ou noutro, incorporou quase todo e qualquer preconceito a seu serviço. (...) Não é exagero afirmar, creio eu, que no Ocidente, desde a Antiguidade, a cor tenha sido sistematicamente marginalizada, aviltada, diminuída e degradada. Diversas gerações de filósofos, artistas, historiadores da arte e teóricos da cultura, desta ou daquela filiação, têm se encarregado de manter vivo esse preconceito, muito bem aquecido, alimentado e tratado. Como todos os preconceitos, sua forma aparente, sua aversão, esconde atrás de si um medo: o medo da contaminação e da corrupção por algo desconhecido ou aparentemente impossível de ser conhecido. Essa aversão à cor, esse medo de corrupção por intermédio da cor, precisa de um nome: cromofobia. (BATCHELOR, 2007, p. 26-27).

Batchelor denuncia “(...) as inúmeras e variegadas tentativas de purgar a cor da cultura, de desvalorizá-la, de diminuir sua significância, de negar sua complexidade.” (BATCHELOR, 2007, p. 27)

Prossegue o autor:

Ainda hoje vigora a crença, muitas vezes não-verbalizada, mas igualmente não questionada, de que a seriedade na arte e na cultura é um *affair* em preto-e-branco, que a profundidade é medida apenas em tons de cinza. Tipos de cromofobia persistem num amplo espectro da arte mais recente – em certas vertentes do realismo, por exemplo, com sua bizarra predileção pelo marrom, ou na arte conceitual, que muitas vezes trata o preto e o branco como fetiches. (BATCHELOR, 2007, p. 37)

O artista diferencia duas posições em relação à cor, mas ressalta que ambas admitem sua alteridade, embora, segundo ele, “(...) a cromofobia reconhece a alteridade da cor, mas procura atenuá-la, ao passo que a cromofilia reconhece a alteridade da cor e a acentua.” ((BATCHELOR, 2007, p. 86)

Para mim, o ato criativo exige liberdade, e, assim, os materiais usados, sejam coloridos ou não, não são o que torna uma obra potente. O que considero fundamental é levar o espectador para fora da linguagem, para um mundo fora da tela. Dessa maneira, se esse objetivo for atingido, a obra deve ter alguma potência, sendo colorida ou não, e essa obra não será alcançada por censuras, já que a força vital da obra desmistificaria essas tentativas de sua conformação a modismos ou preconceitos.

Nos dizeres de Batchelor:

Toda pintura envolve a aplicação de uma pasta colorida sobre uma superfície plana e vazia, e isso é feito com o intuito de iludir e ludibriar

um espectador, um espectador que deseja ser iludido e ludibriado para enxergar algo que não está ali. (BATCHELOR, 2007, p. 74)

Para tanto, ao meu ver, é necessário ter liberdade de usar variados materiais como as cores, nesse caso. Imagino que, talvez, os preconceitos analisados por Batchelor estejam em vigor nos circuitos comerciais, mas não na crítica de arte acadêmica, que apoia a liberdade criativa sem defender restrições à cor em si.

Enfim, o preconceito ao emprego das cores certamente, como todo preconceito, é limitante, pois reprime o artista em sua fertilidade criativa e priva o espectador de eleger suas preferências num espectro de possibilidades mais amplo.

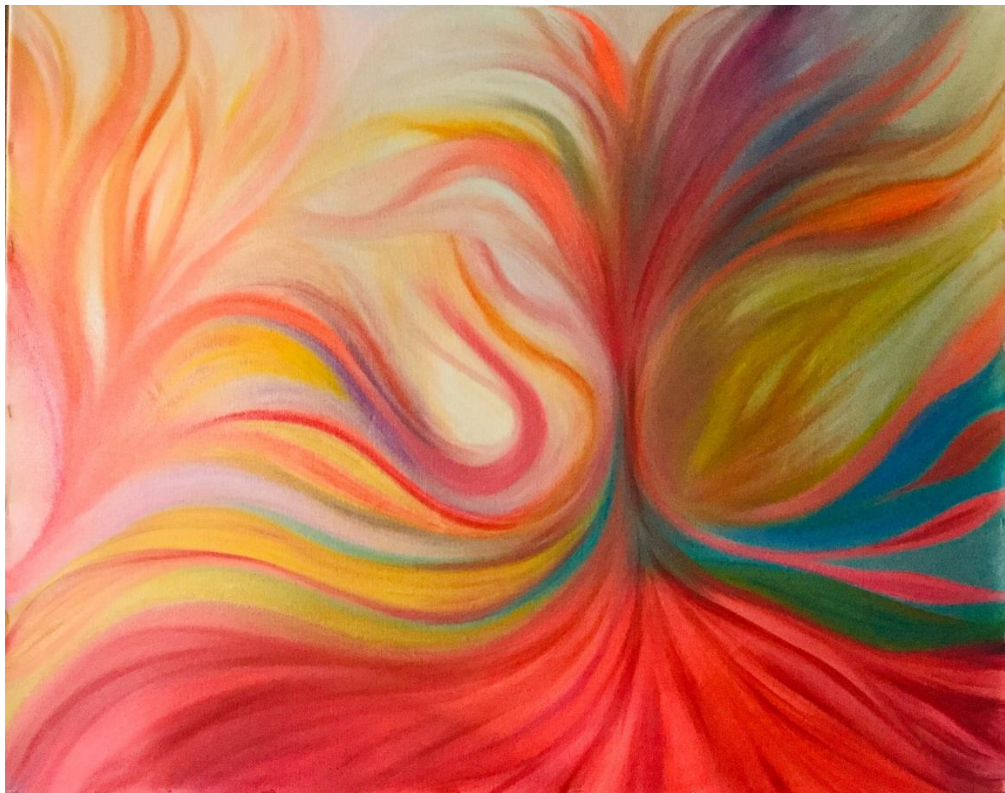
Este trabalho procura liberdade criativa e a cor é importante constituinte de sua expressividade, dessa forma, acentua-se a alteridade das cores, em estreita relação com o conceito de cromofilia, citado por Batchelor.



FORÇAS VIVAS E DINÂMICAS II
Gi Rabelo M, 2018
100 x 80
(fig. 2)



FORÇAS VIVAS E DINÂMICAS I
Gi Rabelo M, 2018
800 x 100
(fig. 3)



FORÇAS VIVAS E DINÂMICAS III
Gi Rabelo M, 2018
800 x 100
(fig. 4)

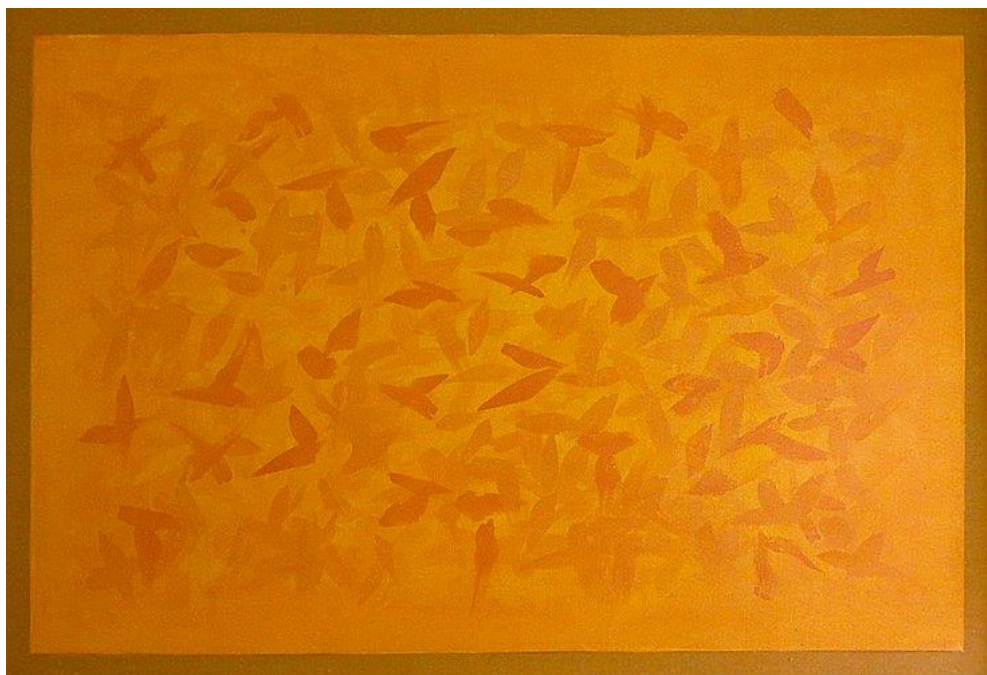
5 Relação entre minha produção e alguns artistas selecionados

A ideia aqui desenvolvida, de tomar como ponto de partida da obra uma emoção ou sentimento, dialoga com a série Campos de Cor, da artista contemporânea Amélia Toledo.

Podemos conhecer a artista também pelo depoimento de Mo Toledo, no vídeo elaborado em homenagem à artista por ocasião do 5º Prêmio Marcantonio Vilaça, em 2016:

Ela é uma pessoa que tem uma liberdade completa na imaginação, parece que tudo brota dum sentimento que se transforma em um pensamento, e esse pensamento então se estabelece de uma maneira muito rigorosa, pra definição construtiva da matéria com a qual ela tá trabalhando, então da cor, do pigmento, da relação entre as cores... (TOLEDO, Mo, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=J5JeFAsRiHI> - Vídeo 5º Prêmio CNI SESI SENAI do Prêmio Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, acessado em 03/11/2017)

Amélia Toledo é uma referência pra mim, porque foi uma artista que soube explorar sua imaginação, desenvolvendo suas ideias e sentimentos em séries de pinturas, gravuras e objetos, com bastante liberdade, durante toda a sua extensa carreira, de mais de 60 anos.



S. CAMPOS DE COR - AMARELO
Amélia Toledo, 2003
100 x 140
(fig. 5)

Talvez se possa inferir do depoimento de Mo Toledo, que a artista paulista optava por desenvolver uma ideia ou sentimento que concebeu anteriormente à elaboração de suas obras. Se essa dedução estiver correta, a estratégia da artista difere da que escolhi para a minha produção, que é iniciar o trabalho com a expressão de sentimentos e emoções, mas prosseguir sua construção com base na expressividade dos registros de cores e gestos que vou fazendo na tela, numa elaboração menos racional e mais lúdica.

Minha pesquisa atual assume-se despreziosa e experimental, mas procura inspiração nos movimentos livres e no encanto das relações entre as cores, linhas e formas, a exemplo das obras de Willem de Kooning (Untitled IV, 1984).



UNTITLED V
Willem de Kooning, 1975
Óleo s/ tela 70x80 cm
(fig. 6)

Cy Twombly também é poderosa fonte de inspiração, devido a sua impressionante liberdade expressiva e gestual.



QUATTRO STAGIONI: AUTUNNO
1993
(fig. 7)

6 Metodologia

Esse trabalho é um desenvolvimento de pesquisas anteriores, prosseguindo na exploração de cores, gestos, liberdade e prazer.

Houve um momento preliminar de trabalhar a percepção das cores ao pintar, vivenciando seu impacto sobre a memória afetiva e a imaginação.

Numa segunda fase, propus-me a explorar a pintura de forma mais catártica, impulsiva, expressada na filmagem “Catarse I”, a fim de conquistar maior liberdade expressiva, aventurando-me em novos caminhos. Filmei a execução dessa pintura, sem edição, para que eu mesma pudesse assistir ao processo e explorá-lo. O vídeo encontra-se no meu blog, onde venho armazenando os trabalhos que faço ao longo do curso no Instituto de Artes da UnB (www.aprocuradapoetica.blogspot.com).

A filmagem da execução dessa pintura abriu muitas possibilidades estéticas, um contato mais analítico com as configurações que o trabalho vai tendo (porque posso ver e rever o que vai acontecendo), e uma maior conscientização sobre o próprio processo criativo.

Em sequência, continuei experimentando métodos de trabalho, como por exemplo, colocar na paleta um pouquinho de cada uma das cores disponíveis, misturá-las com óleo de linhaça e começar a estabelecer relações entre os gestos, formas e cores, diretamente na tela.

Isso trouxe para mim a chance de vivenciar o acaso em que pigmentos e gestos vão acontecendo na tela, e sugerindo caminhos, numa troca entre mim e a expressividade que ia sendo construída na tela, de maneira intuitiva e dinâmica.

Para a confecção das obras, tenho procurado dedicar um período do dia em que eu esteja livre por no mínimo umas quatro horas ininterruptas, para que eu consiga entrar em contato comigo mesma, estabelecendo uma conexão mais profunda com minha própria energia.

De vez em quando consigo me preparar para fazer uma imersão no trabalho, com uma meditação transcendental de cerca vinte minutos, cujo alvo é conseguir esvaziar a mente, libertar-se dos pensamentos para tentar simplesmente estar no mundo, sem cobranças, sem preocupações.

Trabalho ao som de músicas bem variadas, como jazz, blues e instrumentais diversos.

Para a empreitada, assumi uma postura diante do ato de pintar ao invés apenas de uma elaboração daquilo que se vai pintar, evitando a preponderância do meu lado mais racional.

Além disso, descartei também a elaboração de estudos prévios para as pinturas, procurando exercitar gestos mais soltos, que surgem nas equações mentais

elaboradas entre eles e as cores na tela, almejando a conquista de maior liberdade gestual para o trabalho e crescimento da expressividade das imagens.

7 Conclusões

Nesta pesquisa, procurei analisar as forças vitais envolvidas no processo criativo, e a dinâmica de sua criação. Foi uma experiência e uma reflexão acerca dos elementos constitutivos desse processo criativo e pude esclarecer as diferenças entre a expressão do artista e a expressividade da obra.

Essas forças vão sendo expressas pelo artista, recebidas nas telas com cores, linhas e formas, que, por sua vez, dão o *feedback* para o artista, o qual é impactado pela expressividade da obra e, portanto, vai jogar outras forças sobre a tela, numa dinâmica contínua e poderosa, utilizando-se de materiais diversos.

Ao me deparar com as teorias acerca do conceito de expressividade, compreendi que a expressividade se encontra nas forças que são criadas nas obras e não na capacidade da obra de transmitir os sentimentos e emoções do artista ou na capacidade do observador de projetar seus sentimentos e emoções ao se deparar com a obra.

A questão central que pude amadurecer nesse processo diz respeito à percepção, crescente, de que meus sentimentos e emoções não têm tanta importância no produto final visível ao observador, mas apenas no processo produtivo, pois há também manipulação intelectual das forças vitais mobilizadas no processo criativo, para a formação das imagens produzidas.

Tal entendimento mostrou-se crucial para que eu lidasse melhor com a diferenciação entre o lugar dos meus sentimentos/emoções/imaginação e o âmbito em que se localiza a expressividade da obra.

Isso me possibilitou, mesmo eu continuando a trabalhar a partir de sentimentos, emoções e imaginação, aproveitar melhor o *feedback* que recebo da expressividade da pintura, sem me perder no processo criativo, ou seja, conquistei maior domínio do processo.

Acrescenta-se, ainda, que o estudo abre portas para outras pesquisas dos aspectos sensoriais do trabalho pictórico, dado pelo contato artesanal com os materiais envolvidos, experiência bastante agradável, lúdica e terapêutica.

Considero importante o aspecto lúdico, pois, brincar é coisa séria, como ensinam os grandes pedagogos, inclusive para os adultos e profissionais em arte, além do que, há a relação entre expressão, realização do potencial e prazer pelo crescimento e suas conquistas.

A postura experimental e dinâmica diante da obra, a observação dessa postura, o discurso sobre a obra e sua análise e compreensão são uma tentativa de ajudar a aprofundar caminhos significativos e criativos de experimentações através da vivência prática das lições de outros artistas e teóricos da arte.

O trabalho também apresentou os persistentes preconceitos ainda vigentes sobre o uso das cores, o que auxilia no seu desaparecimento.

Enfim, essa foi uma experiência que colaborou comigo em vários aspectos e, dessa forma, talvez possa também contribuir com outros artistas, no sentido do desenvolvimento de seu ato pictórico a partir da conscientização sobre as relações em jogo, alcançando maior domínio sobre a própria produção e maior capacidade de produzir a expressividade da obra de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. Pioneira: Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986, p. 161-164.

BATCHELOR, David. **Cromofobia**. Editora Senac São Paulo, 2007.

CARIJÓ, Maria Clara de A.; KASTRUP, Virgínia. **Expressividade como qualidade dinâmica: uma discussão sobre percepção na arte**. Rev. Polis e Psique, 2014; 4(3): p. 234-255.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura – Vol. 9: O desenho e a cor**. Organização de Jacqueline Lichtenstein; coordenação da tradução de Magnólia Costa. Ed. 34, São Paulo, 2006, p. 126-132.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 1ª ed., Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1977, p. .

<https://www.youtube.com/watch?v=J5JeFAsRiHI> (Vídeo 5º Prêmio CNI SESI SENAI do Prêmio Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas, em homenagem ao trabalho de Amélia Toledo, acessado em 03/11/2017)

FOTOGRAFIAS E REPRODUÇÕES DE IMAGENS

Figura 1: Reprodução da obra “Fuga”, Kandinsky, 1914
https://pt.wikipedia.org/wiki/Wassily_Kandinsky
 (acessado em 08/11/2018)

Figuras 2, 3 e 4: Fotos de própria autoria das obras em comento, “Forças Vivas e Dinâmicas”, respectivamente, II, I e III, 2018.

Figura 5: Reprodução da obra “S. Campos de Cor – Amarelo”, Amélia Toledo, 2003
<http://ameliatoledo.com/>
 (acessado em 08/11/2018)

Figura 6: Reprodução da obra “Untitled V”, Willem de Kooning, 1975, *in*
<http://www.willem-de-kooning.org/untitled-v.jsp>
 (acessado em 08/11/2018)

Figura 7: Reprodução da obra “Quattro Stagioni: Autunno”, Cy Twombly, 1993, *in*
<https://www.tate.org.uk/art/artists/cy-twombly-2079>
 (acessado em 08/11/2018)