

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO – UNESP  
INSTITUTO DE ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
THAIS STOKLOS KIGNEL**

**CRIAÇÃO E DESVIOS:  
A ERRÂNCIA NA TRAJETÓRIA CRIATIVA DO ARTISTA E DE  
ARTE/EDUCADORES**

**São Paulo**

**2024**

**THAIS STOKLOS KIGNEL**

**CRIAÇÃO E DESVIOS:  
A ERRÂNCIA NA TRAJETÓRIA CRIATIVA DO ARTISTA E DE  
ARTE/EDUCADORES**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes / Instituto de Artes da UNESP para obtenção do título de mestre em Artes.  
Área de concentração: Arte e Educação

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Luíza Helena da Silva Christov

Linha de Pesquisa: Processos artísticos, experiências educacionais e mediação cultural

**São Paulo**

**2024**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca  
e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados  
fornecidos pelo autor.

---

K47c Kignel, Thais Stoklos, 1978-

Criação e desvios : a errância na trajetória criativa do artista e  
de arte/educadores / Thais Stoklos Kignel. -- São Paulo, 2024.  
146 f. : il. color.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luíza Helena da Silva Christov.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de  
Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Criatividade. 4.  
Aprendizagem. 5. Erro. I. Christov, Luíza Helena da Silva. II. Universidade  
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 701.15

---

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes – CRB/8 10531

**THAIS STOKLOS KIGNEL**

**CRIAÇÃO E DESVIOS:  
A ERRÂNCIA NA TRAJETÓRIA CRIATIVA DO ARTISTA E DE  
ARTE/EDUCADORES**

Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Estadual de São Paulo como parte da exigência para a obtenção do título de mestre em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais.

São Paulo, 16 de agosto de 2024.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dra Luiza Helena Christov  
UNESP IA

---

Prof. Dra Natalia Tazinazzo  
UNESP IA

---

Prof. Laurizete Ferragut Passos  
PUC SP

“O presente trabalho foi realizado com apoio da C Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”

"This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001"

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos que são parceiros, aos que unem fragilidade a vigor, renovando o desejo de tentar ainda mais uma vez.

Às minhas filhas, Tina e Lia, pelo genuíno afeto, permitindo que as constantes provocações sejam interessantes.

Aos meus pais ,Denise e Rubens, e irmãos Piatã e Giulia, e madastra, Carina, que, de braços abertos, seguem acompanhando todos os meus desafios.

Ao Mauricio, não só pelo apoio técnico na realização dos registros, como também por conceder os necessários silêncios e sorrisos de cada etapa.

Aos meus colegas educadores, pelo compartilhamento de momentos insubstituíveis que tanto me ensinaram sobre parcerias e me emocionaram com seus comprometimentos.

Aos artistas, pela perseverança em despertar a surpresa pela poesia, pelas risadas amigas, e a generosidade em participar da conversa.

Aos meus professores que, com seu olhar dedicado, me fizeram descobrir a simplicidade e o caos do mundo.

À CAPES, pelo apoio necessário à pesquisa, ,Programa de Artes, é 33004013063P4. O presente trabalho foi realizado com apoio da C Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

A Laurizete e Natalia, por serem fortes e delicadas, tornando a banca da qualificação, um encontro deliciosamente sensível, que surpreendeu com novas conexões mantendo o ânimo e rigor na investigação.

E, finalmente, a minha querida orientadora Luiza, que nunca soltou minha mão e, com alegria, faz todos seus alunos apreciarem o trabalhoso processo de pesquisa.

Seu sorriso é parceria que arrebatava os obstáculos e ilumina a voz e expande o espírito.

## RESUMO

Essa pesquisa explora a lida com a errância no trajeto da criação artística e suas relações com o processo de aprendizagem, através da investigação do caminho ao desconhecido. Expõe o manejo com conflitos como oportunidades de conhecimento, iluminando o envolvimento exigente com a surpresa do erro. Através da escuta-entrevistas com arte educadores e artistas sobre suas experiências, reflete sobre a importância de um caminho que aprende, permitindo as incertezas, enfatizando as habilidades das emoções estimuladas e a qualidade da atenção no percurso das errâncias. Evidencia o caráter caótico e vital da criatividade pelo olhar das principais referências, como Jorge Larrosa, Cecilia Salles, John Dewey, Fayga Ostrower, Virginia Kastrup e Stephen Nachmanovitch. Fundamenta o próprio processo artístico, através de conceitos filosóficos sobre intuição e improviso. Por fim, traça características similares da experiência de quem cria e de quem aprende, colocando a situação de indeterminação que a errância traz como motor para o desenvolvimento do pensamento autônomo, curioso e criativo. Oferece uma criação audiovisual documental que explora a potência dos riscos ao se relacionar com a espontaneidade e a poesia do desequilíbrio que só o rigor do processo permite.

**Palavras-chave:** erro; errância; arte; educação; criatividade.

## ABSTRACT

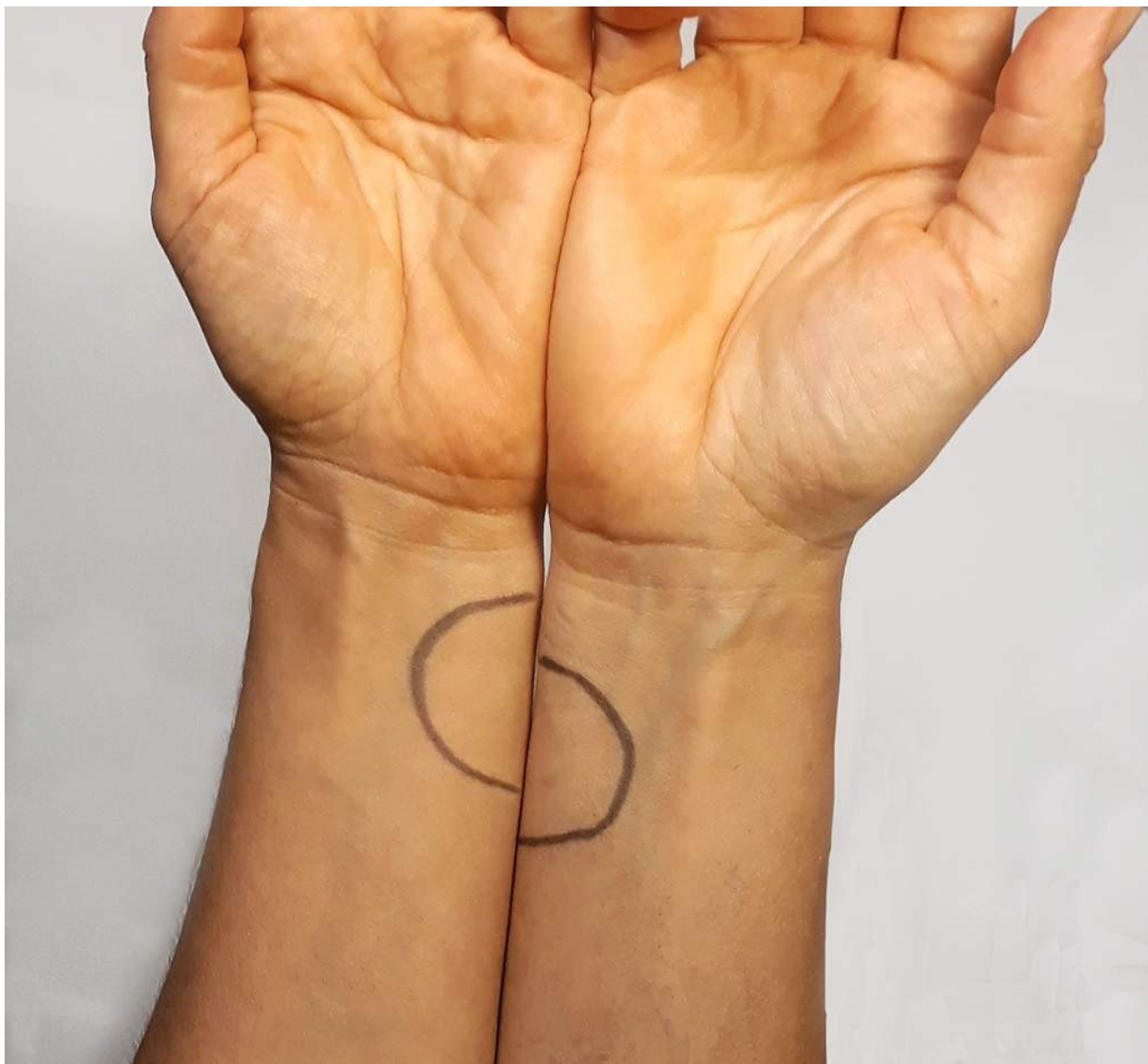
This research explores dealing with errors in the path of artistic creation and its relationships with the learning process by investigating the path to the unknown. It exposes conflict management as opportunities for knowledge, illuminating the demanding involvement with the surprise of error. Through listening-interviews carried out with art educators and artists about their experiences, it reflects on the importance of a path that learns while allowing for uncertainty, emphasizing the skills of stimulated emotions and the quality of attention during the journey of wanderings. It highlights the chaotic and vital character of creativity through the eyes of main references, such as Jorge Larrosa, Cecilia Salles, John Dewey, Fayga Ostrower, Virginia Kastrup and Stephen Nachmanovitch. It bases the artistic process itself, through philosophical concepts about intuition and improvisation. Finally, it outlines similar characteristics of the experience of those who create and those who learn, placing the situation of indeterminacy that error brings as a driver for the development of autonomous, curious and creative thinking. It offers a documentary audiovisual creation that explores the power of risks when relating to the spontaneity and poetry of imbalance that only the rigor of the process allows.

**Keywords:** error; errancy; art; education; creativity.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Déficit .....	11
<b>Figura 2:</b> Em meu primeiro ateliê .....	13
<b>Figura 3:</b> Exposição Faces.....	16
<b>Figura 4:</b> Frame de hiperpoesia.....	21
<b>Figura 5:</b> Sem título.....	27
<b>Figura 6:</b> Monumento.....	30
<b>Figura 7:</b> Caroços .....	31
<b>Figura 8:</b> Letras .....	33
<b>Figura 9:</b> Espada.....	34
<b>Figura 10:</b> Chuva.....	35
<b>Figura 11:</b> Sombra.....	36
<b>Figura 12:</b> Janelas.....	37
<b>Figura 13:</b> Fresta.....	38
<b>Figura 14:</b> Foto da Montanha.....	39
<b>Figura 15:</b> Bandeira.....	40
<b>Figura 16:</b> Graminha .....	41
<b>Figura 17:</b> Buraco.....	42
<b>Figura 18:</b> Xafariz .....	43
<b>Figura 19:</b> Sem título.....	44
<b>Figura 20:</b> Tarot.....	45
<b>Figura 21:</b> Sem título.....	46
<b>Figura 22:</b> Medidas.....	46
<b>Figura 23:</b> Escultura ordinária.....	47
<b>Figura 24:</b> Sem título.....	48
<b>Figura 25:</b> Uma semana.....	48
<b>Figura 26:</b> Sem título.....	49
<b>Figura 27:</b> Déficit .....	50
<b>Figura 28:</b> Um mais um.....	50
<b>Figura 29:</b> Déficit II.....	51
<b>Figura 30:</b> Futuro planejado .....	51
<b>Figura 31:</b> Aritmética .....	51
<b>Figura 32:</b> Namorados.....	52
<b>Figura 33:</b> Mar.....	53
<b>Figura 34:</b> Erro .....	53
<b>Figura 35:</b> Matrimônio .....	54
<b>Figura 36:</b> Sem título.....	54
<b>Figura 37:</b> Sem título.....	125
<b>Figura 38:</b> Sem título.....	131
<b>Figura 39:</b> Ateliê em casa, pandemia .....	132

**Figura 1: Déficit**



Fonte: A autora (2019). Impressão em papel algodão, 40 cm x 40 cm.

## Sumário

<b>1 QUEM SOU EU .....</b>	<b>13</b>
<b>2 MINHA EXPERIÊNCIA .....</b>	<b>28</b>
<b>2.1 Meu processo de trabalho x Bergson.....</b>	<b>28</b>
<b>3 OUVINDO OUTROS .....</b>	<b>58</b>
<b>3.1 Pesquisas correlatas.....</b>	<b>58</b>
<b>4 ENCONTROS COM ARTE EDUCADORES .....</b>	<b>63</b>
<b>4.1 Roda Língua/Grupo de Pesquisa Arte e Formação de Educadores .....</b>	<b>63</b>
<b>4.2 Frases usadas no encontro com educadores – Roda Língua/Grupo de Pesquisa Arte e Formação de Educadores .....</b>	<b>75</b>
<b>4.3 Escuta com artistas .....</b>	<b>78</b>
<b>5 RELAÇÕES E REFERÊNCIAS DAS ESCUTAS DOS ARTISTAS COM OS ARTE EDUCADORES.....</b>	<b>93</b>
<b>6 PROCESSOS CRIATIVOS X PROCESSOS COGNITIVOS ERRÂNCIAS NA ARTE X ERRÂNCIAS NA APRENDIZAGEM.....</b>	<b>114</b>
<b>7 IMAGENS DO PROCESSO APRENDIZADOS .....</b>	<b>126</b>
<b>8 CARTA AOS LEITORES.....</b>	<b>128</b>
<b>APÊNDICE A- VÍDEO COMPLEMENTAR À PESQUISA ESCRITA .....</b>	<b>137</b>
<b>APÊNDICE B- LINK PARA PORTFÓLIO COMPLETO DOS TRABALHOS VISUAIS.....</b>	<b>139</b>

## 1 QUEM SOU EU

“A coisa mais linda que podemos vivenciar é o mistério”, Albert Einstein.

A arte tem para mim, antes de tudo, um caráter de curiosidade. Meus pais – minha mãe trabalhando com teatro, meu pai com psicologia – me revelaram o ritmo instável e intenso do lugar da arte. Desde criança, houve tempo disponível para o silêncio e pelo esquisito vazio consequente. Nesse espaço de tempo aparentemente silencioso, na minha memória de infância, os adultos que me rodeavam insistiam em atividades que sempre incluíam corpo, voz, gesto, pensamento. As anotações no papel, sempre muito, pareciam harmonicamente desordenadas. A dedicação com vontade, fluida e compartilhada de cada um ao trabalho me gerou empatia àquelas atividades. Havia uma rotina fixa das atividades, orientada por um olhar generoso dos meus pais, o que me ajudou a me adaptar para os fluxos frequentes de ausências e celebrações conjuntas.

**Figura 2:** Em meu primeiro ateliê



Fonte: A autora (1982)

Desde criança, eu tive uma mesa em meu quarto. Pelas fotos, eu nem sempre parecia estar me divertindo, mas tinha conforto em estar ali. Nem sempre tinha tudo o que eu queria, mas tudo o que tinha eu precisava. Nas fotos meu semblante é concentrado, corpo dominando o pequeno espaço. O rosto pintado, sem aparente personagem reconhecido, com os materiais que ali estavam. O quarto era iluminado, tinha poucos móveis e objetos. Os espaços dedicados à criatividade artística sempre estiveram presentes em minha casa e na minha trajetória. Eram lugares confortáveis, em que se podia experimentar, mas nem sempre com uma atmosfera despreziosa. Não era arrumado, mas era organizado. Os materiais eram variados; uma mesa grande, iluminação e espaço livre. E assim são até hoje meus ateliês. A vivência ali requer tempo prolongado, nem sempre diário, mas sim frequente, ritmado. Existe vontade de estar, mas nem sempre há realização de algo. O tempo passa de uma forma diferente, por não obedecer à rotina caseira de afazeres, se

estabelece quase que suspenso. Um tempo não cronológico entre intensidades e descansos. Nesse ambiente acolhedor e familiar, tive o apoio para experimentar linguagens artísticas variadas.

Fui me tornando jovem, e a consciência da organização da sociedade foi ganhando destaque. Interessava-me as maneiras de pensar dos indivíduos, sobretudo em relação às crianças. Como se faz uma sociedade mais justa, era o tipo de questão que me movia. Cultivava uma relação de curiosidade com a infância, na espontaneidade de fazer relações fora do normal, o que me fascinava. Gostava de cuidar, proporcionar brincadeiras, me dispunha com facilidade a entrar no jogo da fantasia. Naquela juventude, com os sentidos éticos e morais à tona, imaginava que se elas fossem escutadas com paciência e parceria, sua trajetória de vida seria mais criativa. Tinha uma percepção de que contribuir carinhosamente com a infância faria uma sociedade mais justa. Quando escolhi prestar faculdade de pedagogia, entendia que a educação de qualidade na infância contribuiria para a maioria das minhas questões. Entrei satisfeita com meu desejo um tanto político de pesquisar qual e como a educação potencializava as forças criativas das crianças.

Comecei a faculdade de pedagogia na PUC ao mesmo tempo em que frequentava oficinas de linguagens artísticas em outro período. As disciplinas com as quais mais me conectei eram ministradas por professores alegres, amigáveis, que abriam para debates frequentes e que tinham como método sugerir mais de uma leitura para as propostas de aula. Esse método em que os alunos podiam ter alguma autonomia de escolha, por oferecer confiança e diversidade de debates, me gerava empatia pelo processo educativo. Ao longo do percurso, entre estudos sobre métodos educativos, a teoria do filósofo e educador Matthew Lipman se destacou pela possibilidade de realização de um método filosófico para crianças. Em 1960, Lipman desenvolveu sua proposta de formação do pensamento reflexivo das crianças mediante uma metodologia de perguntas e respostas sobre uma situação. O programa de ensino se baseia em uma *Comunidade de investigação*, na qual a sala se transforma em um debate sobre uma narrativa de pequenos problemas do dia a dia. Ao convidar as crianças ao manejo de ideias, a escuta de cada um e a fala própria, tenta--se dar sentido às experiências discutidas, encarando novos posicionamentos.

O ensino da filosofia requer que estejamos abertos ao novo, à experiência vivida por outros. Segundo Walter Kohan (2007), seu exercício impede de continuar pensando da forma em que se pensava. A filosofia é em si o não conformismo diante dos fatos. Durante essa prática de filosofia se oportuniza as crianças a terem consciência da forma como pensamos e de termos disposição a modificá-la se necessário. O método de Lipman enfatiza, assim, que os erros constituem etapas

importantes para o desenvolvimento do raciocínio. Ao exercitar tentativas, a tendência é que as crianças se tornem mais críticas e criativas ao contexto em que vivem, pois nesse trajeto, numa maneira errante de pensar, são exigidas diversas habilidades que irão constituir um indivíduo ciente do seu contexto. Concentrei-me nessa pesquisa durante o ano final da graduação e desenvolvi uma tese de conclusão de curso relacionando a teoria do pensador com as ideias de Paulo Freire.

Relacionar a proposta do americano com a proposta de Paulo Freire foi revelador ao entender que a questão do diálogo é central em ambas as teorias. Os educadores reconhecem a comunicação como compromisso do indivíduo com o mundo, valorizando a pergunta, o ato de saber perguntar, como ponto de partida para o processo educativo. A curiosidade, o espanto, o estranhamento, o desconforto, são componentes fundamentais e primordiais para haver a dinâmica da pergunta. Lipman e Freire, através do encorajamento de falar e ouvir, legitimam as dúvidas, uma vez que representam os pontos de vista pessoais, e dessa forma mobilizam a autocorreção como medida de libertação do que oprime, fundamentando a autonomia do pensar. Diálogo e amor se confundem na pedagogia freiriana; um é apoiado pelo outro. Trata-se de identificar o que está fora de concordância e buscar suas razões. Esse amor-diálogo não manipula nem oprime, mas liberta e cria o que, na concepção de Freire, deve ser o principal papel da educação. Estimulando o pensar bem, ou seja, um pensar crítico, criativo, ético e político, ambos pensadores acreditam que dessa forma os alunos adquirem segurança própria e gosto pelo aprendizado. Com essa pesquisa, aprendi também a importância de um professor-mediador atento às oportunidades dos fluxos das investigações vivenciadas pelo grupo, dando o devido lugar de movimento a essa criatividade e sensibilidade.

Após a formação acadêmica, continuei minhas pesquisas artísticas. Comecei pela fotografia, em um curso de média duração que incluía todo o processo desde captar a imagem até a revelação no papel. Foquei em um projeto individual baseado em fotografias do rosto da minha mãe em atividade cênica. Não eram registros de uma cena de palco, nem obedecia a regras da fotografia que havia aprendido no curso intensivo.

Entendi que a fotografia possibilitava um recorte plástico novo daquele rosto tão conhecido já por mim; não um registro, mas um diagrama das linhas de expressão do rosto. Esse recorte alinhava-se à minha pesquisa na linguagem artística, uma vez que se tratava de um manejo deslocado da técnica. Usei um material, filme no caso, indicado para outro tipo de exposição de luz que não aquela em que a usava, e, dessa maneira, pude experimentar outra textura na imagem, est

trabalhada também durante a revelação, produzindo imagens extremamente texturizadas em preto e branco, o que não foi bem aceito espontaneamente pelos professores. As imagens se tornaram quase abstratas de tão próximas e recortadas. E, assim, cenas cômicas encaravam o espectador com vivacidade. Devido a essa característica da imagem muito aproximada, revelando os poros tanto do material quanto da pele retratada se sobrepondo ao limite físico de tamanho do papel, decidi imprimi-las, ampliando-as ainda mais. Essa ampliação do papel deixava a imagem ainda mais estranha. Ao invés de instalar as fotografias na parede, instalei-as no espaço, deslocando também seu suporte tradicional, de modo que surpreendesse o visitante. Na porta do elevador, no piso, no teto, nos vidros, provocando assim uma sensação de interatividade. Com essa exposição, desenvolvida no Sesc Ipiranga, São Paulo, e também de forma reduzida no Teatro de Sicília, na Itália, percebi ainda mais o meu interesse no processo criativo artístico, e não somente no produto final.

**Figura 3:** Exposição Faces



Fonte: A autora (1999)

Depois tive a oportunidade de fazer outros cursos, de cinema, de artes gráficas, de edição de imagem e som, de animação interativa, dentro e fora do Brasil. Não obtive técnica aprofundada de nenhuma expressão específica, e essa maneira de pesquisa me estimulou a então olhar entre as linguagens e a pesquisar livre de categorias fechadas de expressões.

Inscrevi-me em um curso de *clown* com o ator Fernando Vieira, e essa experiência cênica, e não das artes visuais, foi fundamental para aprofundar meu interesse nos processos criativos. O foco central do trabalho cênico do *clown* é sua relação com as situações inesperadas. As oficinas partiam de propostas dadas pelo professor em que, ora em grupo, ora individuais, tínhamos que elaborar a partir essencialmente da fisicalidade e plasticidade do corpo. Propostas como interpretar um objeto específico ou de dramatizar situações de confronto eram frequentes, como, por exemplo, Fernando Vieira iniciava pedindo para sermos uma *cadeira* e logo após a proposta ser explicada, o

professor pedia que já tomássemos o espaço do palco para iniciar de imediato o exercício. Recordo-me da grande dificuldade. Era extremamente doloroso planejar uma sequência cênica para tal proposta. Mas o ritmo proposto forçava a uma tentativa, sem direito a muita escolha, de acertos e erros. O estado de observador e de atuante, por ser ágil, fez com que percebêssemos um certo desapego ao juízo, à timidez, ao corpo truncado. Íamos ao palco, sabendo nosso objetivo, e sem saber a maneira, começávamos um movimento espontâneo. Muitas vezes esse movimento era limitado, controlado demais, vicioso, pré-concebido ou muito desajustado, instável, desequilibrado. Um desconforto enorme em sentir outra amplitude de presença; o corpo empurrado em áreas novas causava um estranhamento profundo. Durante o tempo da prática (longo e suado), o gesto, a voz e o pensamento iam sendo alinhados, e os movimentos iam ganhando um certo domínio e sentido.

Quando eles ganhavam um equilíbrio, sem avisar, o professor complementava a proposta inicial e dizia, olhando em nossos olhos, *nessa cadeira agora se sentou uma criança energética!* E nos desequilibrava imensamente de novo. Começava com uma risada geral nervosa que ia se acalmando – não tínhamos escapatória, tínhamos que entrar em conexão novamente com nossa autonomia. De novo um deslocamento esquisito, desconfortável, que puxava para a desistência, de novo um encorajamento nesse mergulho revelador de encontrar na prática a essência das formas dos objetos. A postura corporal era de busca da autonomia; tínhamos objetivo, público, espaço limitado e um prazo. Encontrei um caminho na tentativa persistente de olhar o objeto de forma fresca, sem preconceitos, e assim relacionar a minha presença cênica em coerência com a proposta. Estar vulnerável a deslocamentos, provocando dificuldades emocionais e estimulando a atenção total durante a criação, só foi possível porque o grupo se permitiu essa postura descontraída típica do trabalho do *clown*. As experiências eram novas (e por isso exigentes), todavia começamos a entender a vantagem de investirmos em uma parceria íntima colaborativa. Dessa forma os encontros quase sempre eram divertidos. A vivência tinha um roteiro baseado na surpresa, o que nos exigia nos readaptar a novos recomeços e focar em oportunidades nesse deslocamento. O grupo vivenciou períodos de muito desconforto emocional e criativo ao lidar com o atípico, porém foi capacitado para fazer novas conexões. As angústias perante o vazio da realização eram frequentes e compartilhadas, e a coesão carinhosa do grupo impulsionava a criação. Durante a execução, o tempo não parecia linear, variando de intensidade, e era experimentado. O sorriso do professor e os olhares

atentos do grupo são inesquecíveis, e serviram como o grande encorajador dessa travessia. Eu aprendi muito nessa oficina.

Em 2000, comecei uma vivência importante e radical que contribuiu como base para meu pensamento sobre as artes: realizada no Museu da Escultura de São Paulo (MuBe), uma oficina ministrada pelos designers Fernando e Humberto Campana intitulada “A Construção do Objeto”. Nos longos encontros semanais, que se alternavam entre idas ao centro da cidade em busca de novos contextos e imersões no ateliê do Museu, partíamos de uma regra de usar minimamente o lápis como objeto de uso para registro, para dessa forma entrarmos mais em contato com a manipulação do material. Éramos estimulados a olhar o material-objeto de forma não comum, atentando-se ao formato desvinculado de seu uso, ao uso desvinculado de sua função, ao seu contexto atual e deslocado. Perceber a admiração dos professores pelos processos individuais nos colocava em ação, em ritmo, em movimento. Construimos, ao longo de um ano, um grupo coeso, com vivacidade e animado com as propostas. O olhar com menos artificialidade, com menos uso da técnica, com a tentativa de simplificar ao máximo as linhas do material, de deslocamentos de contextos, me esclareceram a relação similar entre o processo criativo artístico e o processo educativo. Em ambos os processos, parte-se da experiência da curiosidade. O ânimo é necessário para estar em um processo educativo. Uma nova experiência requer disposição para se relacionar com a novidade. Eram exigentes aqueles encontros, pediam uma concentração regida pela vontade e orientada pelo grupo e pelos professores. O esforço de olhar sem vício para os objetos cotidianos me alertou para o conceito dessa atitude. Deslocar o hábito, experimentado na nossa rotina, de manter o olhar ao que já nos é conhecido não era uma tarefa confortável. Havia uma força insubstituível para engrenar esse processo tão incerto, tão cheio de dúvidas, dificuldades, desânimos e expectativas. Mas ver aquele objeto tão simples e ordinário ganhando uma forma abstrata, era muito interessante, era como se a sensibilidade para outras experiências também se alargasse, e ver como ricas oportunidades as situações já conhecidas era muito satisfatório.

Esses encontros duraram 2 anos e no fim da parceria com o MuBe, nós (alunos) montamos um grupo independente, mantendo a orientação dos professores Fernando e Humberto Campana. Nesses 2 anos seguintes, fizemos oficinas para outros grupos, criamos objetos, montamos 3 exposições, participamos de feiras e publicações especializadas. Em todas as atividades, o processo criativo com o uso de materiais cotidiano era o grande enfoque. Essa experiência foi um grande marco revelador em minha trajetória. Mesmo depois do grupo se separar, mantive uma relação

próxima com os irmãos. Fizemos alguns trabalhos de vídeo depois disso, um dos quais eu destaco aqui. Era um trabalho de vídeo para uma exposição individual na Alemanha. O vídeo consistia em um registro de um passeio informal e atento a partir do ateliê dos artistas (na Barra Funda) até o centro da cidade. Nessa caminhada, eu, com a câmera na mão, e os artistas observávamos as situações casuais pelas quais passávamos e comentávamos sobre suas plasticidades. Entramos em lojas de comércio popular, e muitos aspectos eram atentos por eles. A forma do acúmulo de produtos no espaço, essa nova forma que obtinham estando em conjunto, ganhava potência no olhar dos artistas, provocando o nosso olhar truncado. Eles descreviam e admiravam a maneira com a qual ambulantes expunham seus produtos, a maneira que os sapateiros da praça decoravam suas poltronas, o estilo com o qual os vendedores de rua chamavam os compradores, a grafia dos toldos dos comércios, a maneira organizada que os moradores de rua levavam seus objetos e também os traços arquitetônicos improvisados tanto das barracas populares e de prédios de arquitetos renomados. O modo curioso em que olhavam era contagiante. Descobrir o que estava imperceptível tinha um sabor divertido. Detalhes se sobrepunham aos conceitos, fluxos às resistências, possibilidades ao estagnado, humor ao bruto. Relaciono-me com Fernando e Humberto até hoje com enorme admiração pela maneira com que se atentam às experiências, tornando-as criativas. É uma imensa honra ter vivido com eles.

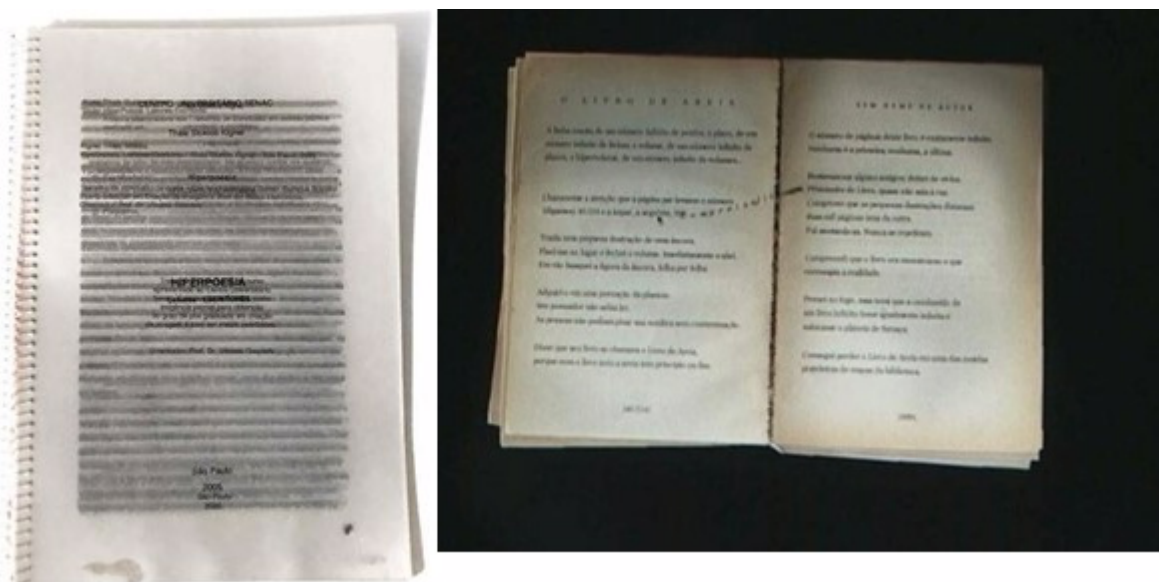
Em 2005, pela influência cultural das mídias eletrônicas, fiquei interessada em pesquisar as possibilidades da criação artística nessa linguagem aparentemente controlada e comecei uma pós-graduação lato sensu chamada *Criação de imagem e som em meios eletrônicos* no Senac-SP. Foram dois anos pesquisando o universo digital interativo com professores artistas ativos na cena contemporânea, o que me estimulou ainda mais a participar dessa rede. Caminhamos pelo cinema interativo, por web links, pelo universo 3D, com pensadores e filósofos que ampliaram minha visão de arte. O conceito de obra aberta de Umberto Eco (1976) me pareceu a melhor síntese do que estava buscando; sobre a abertura de possibilidades que a lida com a arte provoca. A citação do pensador de que toda e qualquer obra de arte tem em si a abertura de infinitas interpretações como característica fundamental me estimulou a aprofundar a ideia da arte como gatilho para construções de pensamento autônomo criativo. “A poética da obra aberta” tem o espectador como ser ativo fundamental para a condição da obra de arte. Sendo assim, autor e espectador acabam se confundindo de tal maneira que já não se pode falar de uma obra de arte, mas de várias “obras“, e o espectador ganha a autonomia de dar sentido próprio. Esse conceito me convidou a aprofundar

a pesquisa sobre a responsabilidade da relação entre quem propõe (artista-mediador) e quem “recebe” esse estímulo, no caso da obra de arte. Umberto Eco convidando o intérprete a participar ativamente da construção do objeto artístico me revela assuntos como descentralização de objetivos fechados e pluralidade do processo criativo. Embasada nessa maneira ativa de conhecer uma obra, produzi como reflexão final dessa especialização uma pesquisa acadêmica escrita chamada *Hiper Poesia-leitores escritores*, um trabalho artístico interativo discutindo os conceitos através da poesia visual, na época em CD-ROM, e um objeto artístico. A pesquisa, por meio de estímulos visuais, trata das possibilidades de leituras variadas que a arte provoca nos indivíduos ao redor. Baseei-me sobretudo nos pensadores Umberto Eco, Maturana, Roland Barthes e Pierre Levy para pensar a ampliação dos horizontes imagináveis na concepção da realidade ao interagir com obras de arte. Foquei na natureza da arte digital, a qual, através dos seus hiperlinks, é constituída de camadas de entendimentos. O conflito de contextos gerado por essa pluralidade é a base para a arte digital. Foram conceitos que se alinharam com minha trajetória até aqui, uma vez que enxerga a produção de arte como processo incerto, conflituoso e colaborativo. Essas ideias, lembrando a potência da arte enquanto mobilizadora de sentidos diversos, têm relação com o processo educativo. Pensando nessa agregação de sentidos, produzi, além da pesquisa, o conceito da própria reflexão, em uma linguagem plástica ao imprimir a pesquisa em folhas transparentes, evidenciando, assim, as camadas invisíveis constituintes de qualquer produção artística. O objeto artístico em formato de caderno ganha forma de escultura, e as páginas refletidas umas nas outras dão a dimensão de conflito. Só é possível ler através da ação do leitor de colocar uma folha em branco atrás da folha da leitura. O leitor é ativo.

O trabalho interativo digital se chama *Hiperpoesia do Livro de Areia*. Através do conto do escritor argentino Jorge Luis Borges, desenvolvi uma interface interativa do conto. O espectador, ao ler, passando o dedo (ou mouse) na tela *touchscreen* nas palavras do conto na tela, as palavras ganham movimento e um conteúdo aparece para complementar sua leitura. As frases ganham movimento, letras se animam, folhas se incendiam, frases desaparecem, imagens surgem, sons misteriosos, e diversos outros elementos nos lembram de nossa vivacidade mesmo enquanto leitores aparentemente passivos. Ao contrapor nossas memórias, fazemos uma leitura mais contextualizada, tendo, assim, mais sentido. Complementamos a escrita externa com nossas individualidades, e assim produzimos absorvendo o presente momento. Constituído através do manuseio com o objeto, com as tentativas e com a intuição, ambos os lados (criador e criatura) são

modificados e remodelados a cada instante. O espectador é convidado a se arriscar em uma dinâmica colaborativa, possibilitando releituras entre as partes.

**Figura 4:** Frame de hiperpoesia



Fonte: A autora (2006)

Nessa trajetória das artes eletrônicas, trabalhando no Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas (FILE), conheci o artista e filósofo Ricardo Barreto, que me orientou em reflexões inovadoras acerca da arte interativa. Ricardo olha com irreverência para a arte contemporânea e nos revela os vícios a que estamos submetidos. Encontrava-me com ele quase todas as semanas, ao longo de dois anos, e através de leituras de temas variados, passando por ciência, bioquímica, matemática, física, discutíamos os conceitos constituintes da arte, mais especificamente da arte eletrônica. Sua vivacidade e energia sempre atenta nos provocava a estar em movimento, alargando sempre os limites entre as linguagens. O sentimento de surpresa ao ver a conexão possível entre arte e física era fascinante. Criamos diversas performances, uma delas com carros. Coreografamos os movimentos dos carros juntamente com os seus sons, da buzina e motor, e das luzes, de farol, de milha, pisca-pisca. Apresentamos em um festival de arte eletrônica nossa cena teatral com personagens robôs automobilísticos. Com esse professor, aprendi a afrouxar o olhar repetitivo, e fazendo conexões mais autênticas, autorais e autônomas, pude criar e pesquisar arte com mais profundidade.

A partir de 2008, me tornei mãe, e assim aprendi sobre a qualidade do afeto; no exercício da prática da convivência afetuosa que orienta situações. Quando se cuida de uma criança, todo um

complexo sistema de preconceitos se reorganiza. Foram as situações ao redor da maternidade que me despertaram para a valiosa importância da relação com o outro para nosso desenvolvimento. Conforme o crescimento delas, minha vaidade individual se tornou menor e foi se tornando uma forma mais colaborativa. Percebi a necessidade indispensável de uma rede de apoio para que fosse possível o ato de cuidar de uma criança. Era necessário estar presente em cada momento – a passagem do tempo não parecia mais cronológica e sim constituída de intensidades. Um ritmo variado e marcado por eventos cotidianos orientava os dias. As relações exigiam uma conexão verdadeira, atenta na energia vital das crianças. A disponibilidade para se relacionar com a intensidade nova era primordial para se construir uma relação íntima. Era preciso um manejo delicado, baseado na conexão carinhosa, para que os confrontos não se tornassem destrutivos. Com as crianças treinei a habilidade para lidar com as frequentes interrupções (tempo não cronológico) e manter as concentrações necessárias para a realização das tarefas. Esse ritmo próprio permitindo exercitar a fluência entre concentração e descontração constitui a qualidade da relação de afeto. O afeto, habilitando a potência construtiva da relação, é base da relação que respeita as individualidades. A espontaneidade, típica da infância, desconstrói tempos e espaços fixos e destaca as sutilezas do escondido. Ao (des)mobilizar o curso previsível, nuances surgem, e camadas de realidades são sobrepostas. Essas situações surpresas provocam um deslocamento do nosso equilíbrio, alterando nosso humor. O esforço de sair do prumo exige reorganização, o que o afeto, com sua natureza acolhedora, sustenta.

Tempo orientado por intensidades. Na contração da atenção e na descontração, na alternância entre movimento solto e amplo do corpo, com movimentos controlados, finos e delicados. Não há esboços e ensaios – todas as sensações são construídas a partir do manuseio, das tentativas de realização. Primordialmente, o tempo se organiza durante a prática. A criança descentraliza a expectativa, o certo, e brinca com o poder da hereditariedade. Na fantasia, reorganiza os limites da linguagem e se arrisca a experimentar o desconhecido. Mergulhadas em uma concentração, tentam caminhos espontâneos para experimentar as realidades. Completamente tomada pela curiosidade pelo desenvolvimento daquela relação profunda com as crianças, recebia constantemente outras. Nessas tardes, organizava o espaço com alguns poucos elementos básicos (madeira, água, corda, recipientes, etc.) e observava como as crianças interagiam entre si e com os elementos sugeridos.

Desde 2016, participo do grupo de acompanhamento de projetos Hermes Artes Visuais, com os artistas Marcelo Amorim, Carla Chaim e Nino Cais. Com encontros semanais, cada participante apresenta suas pesquisas e o grupo discute caminhos, plasticidades, montagem e diversos assuntos envolvendo o artista contemporâneo. O olhar dos orientadores foram fundamentais para minha percepção do que é arte. Nino Cais tem um humor ácido, despertando o corpo e a mente para o ritmo de criar. Diz que o artista precisa treinar, exercitar, repetir, cansar, no espaço do ateliê. O processo exige acúmulo de gestos, de tentativa, de prática. Ele pedia que, para os encontros, levássemos não só o que gostamos, mas principalmente o que não gostamos. E com os trabalhos expostos na mesa, Cais fazia conexões novas entre os trabalhos, categorizava de forma distinta as sequências e elaborava diálogos entre eles. Sua facilidade e leveza ao manusear e fazer novos sentidos formou meu olhar.

Esses encontros são sempre imprevisíveis. A expectativa sempre é modificada, e seu humor nos tranquiliza para continuarmos produzindo. Seu olhar amplo e sem preconceitos nos permite fluir com mais vontade nas nossas pesquisas individuais. Somos estimulados sempre a produzir em movimento, em ritmo, em quantidade, e nessa trajetória com muitos erros cometidos, muitas vezes percebemos que eles marcavam um caminho novo. Com um conjunto de trabalhos para refletir, percebemos como os erros são importantes para o andamento da pesquisa. Nem sempre o erro era incorporado na plasticidade, mas ele servia sempre como descoberta de algo. Os erros também tinham uma conotação pessoal, nem sempre sendo percebidos como tal para alguns. As discussões conceituais são amplas e variadas, e nem sempre partiam de intelectuais e de referências da área. Essa maneira de conduzir dos artistas, Nino Cais, Marcelo Amorim e Carla Chaim, amplia nossa produção, ganhando mais intenção e potência. Participar durante 6 anos desse grupo interdisciplinar e informal refinou meu pensamento e o treinou diariamente a elaborar plasticidades cada vez com mais propriedade e autenticidade, conectado ao pensamento.

Já em 2020, durante a pandemia, através de pedidos de amigos, mães e pais, organizei pequenos grupos on-line de crianças, sugerindo propostas que disparassem um pensamento criativo. Nos encontramos durante meses, e usando apenas os objetos cotidianos que tinham em casa, sugeria narrativas que provocavam um olhar atípico para aquelas coisas tão conhecidas. Nesses encontros curtos e dinâmicos, regados com muito afeto e sorrisos, conseguimos ver a cadeira transformada em mesa, a meia como flor, a caneta como ponte de insetos, o espaço entre os livros um palco, a roupa fazendo par com o sofá e inúmeras composições feitas a partir do

deslocamento do objeto no espaço, descobrindo assim a forma do objeto não atrelado ao seu uso comum. As crianças sentiam alegria em começar e nem sempre diziam que conseguiram terminar. E enquanto mostravam seu espaço para as outras, se empolgavam, conectando mais ideias. O inusitado encanta, provocando e ampliando nossa capacidade de pensar. Um jogo se revela. Há uma emoção na experiência de criar que dilui o raciocínio lógico, fazendo a curiosidade dominar. Dessa forma, os pontos de vista se ampliam, as leituras se compartilham, as ambiguidades podem ser mais toleradas e a persistência pode ser tornar mais ritmada. A partir dessa experiência, senti a potência que a arte incide sobre a educação e a influência sobre a vontade de aprender. Tive a enorme vontade de pesquisar academicamente (com mais referências teóricas) o processo de criação, esse tão perturbador quanto encantador que faz parte de todos os indivíduos. Foi nessa experiência, durante o angustiante incômodo que a pandemia nos provocou a partir do isolamento, que o gatilho gerado pelo pensamento criativo no desenvolvimento dos indivíduos revelou-se como centro de meu interesse.

Durante a pandemia ainda, deslocando o ateliê para dentro de casa, e sem recurso de materiais variados, desenvolvi trabalhos com os três materiais básicos de uso escolar das minhas filhas. Lápis grafite, borracha e papel. Pelas circunstâncias em que vivíamos, parti da ideia da falta. Naquele momento, tudo de conhecido faltava: comunicação, afeto, expectativas, planos, segurança. Com o lápis, risquei no papel riscos fortes, ocupando toda a folha. Depois apaguei com a borracha quase o desenho inteiro, criando uma forma que representasse a falta. Formas que deixavam uma marca do rastro que passou por ali. Em uma relação de complementaridade, os opostos (cheio e vazio) evidenciam a falta, abalando uma expectativa, como também surpreendendo. Relacionando o conceito de falta com o ato de apagar da borracha, que esconde, deixo um vazio à mostra. Com desejo de aprimorar, continuo a pesquisa até hoje, desenvolvendo trabalhos em outras linguagens, como fotografia, vídeo e instalações, e agora também na pesquisa acadêmica de mestrado, mantendo o conceito do erro na elaboração das artes visuais.

Em 2021, partindo do desejo de conhecer, com mais fundamentação teórica, o processo criativo, comecei a buscar na internet professores que tinham, em sua trajetória, experiências similares. Cruzei com a professora doutora Luiza Christov e me encantei com suas realizações. Enviei um e-mail para ela contando rapidamente a minha história e disse que queria participar de qualquer grupo em que ela estivesse. Rapidamente, para minha surpresa, recebi uma resposta dela dizendo para nos conhecermos. Comoveu-me sua atenção ao meu pedido e sua abertura em me

conhecer. Seu olhar carinhoso, e sobretudo alegre, me fez aceitar e não duvidar de nenhuma de suas propostas. Ela me sugeriu escrever um projeto para mestrado com sua orientação, pesquisando enfim o que descobri ser a grande questão que permeia toda a minha trajetória nas linguagens artísticas; o erro no processo criativo. Foi, ao mesmo tempo, uma alegria, como um exercício de responsabilidade, iniciar o mestrado com orientação de uma professora que tanto admiro.

Nesse período, comecei a participar de grupos de estudos orientados pela Luiza, que se reúnem quinzenalmente para conversar sobre diversas questões que abrangem a arte educação. Das reuniões do grupo de pesquisa *Arte e Formação de Educadores*, coordenado pela Profa. Dra. Luza Christov, participam estudantes de mestrado, doutorado e outros profissionais da área. Ocorrem uma vez por mês, com um cronograma organizado a cada começo de ano. Nesses encontros, além de podermos compartilhar as próprias pesquisas, conversamos sobre diversas outras experiências entre arte e educação, projetos em andamento, discutimos leituras e trocamos feedbacks de defesas de pesquisas. São discussões extremamente valiosas, nas quais pudemos fortalecer o sentido da nossa parceria e refinar nossas escolhas enquanto pesquisadores. A participação nesses grupos me exercita e estimula a troca de experiências e a formulação da pesquisa com ênfase e comprometimento.

Dentre as muitas trocas, destaco a experiência de poder compartilhar minha pesquisa de mestrado com interessados de outras áreas. Foi desafiador estruturar meus pensamentos ainda tão iniciantes sobre o tema em uma ordem clara, simples e direta, através de referências intelectuais e pessoais. A professora Luiza Christov me impacta intensamente em sua postura frente à produção de trabalho. É uma professora orientadora que busca sempre a curiosidade, a alegria e o comprometimento com os aliados. Seu olhar carinhoso com o grupo, sempre buscando a crítica positiva, qualidade e inovação, ressoa na qualidade da produção de seus alunos. Característica essa que me envolve como pesquisadora e artista, e sobretudo como ser humano sensível e intelectual participante de um mundo que eu possa transformar.

Sigo então, aqui na academia, com essa trajetória, animada em ser afetada pelos meus parceiros, no debate sobre a criatividade. Venho me envolvendo com reflexões dos pensadores Thierry Duve, Stephen Nachmanovitch, Henri Bergson, John Dewey, Edgar Morin, Paulo Freire, Rubem Alves, Piaget, Juan Delval, Humberto Maturana, Henry Wallon, Cecicila Salles, Jorge Larrosa, Fayga Ostrower, entre tantos que pesquisaram sobre o ser humano criativo. São autores que encaram a criatividade como potencial próprio da condição humana e veem as incertezas como

constituintes dos processos criativos. O esforço para se livrar do que atrofia nossa capacidade de pensar pode encontrar na arte uma ferramenta. O erro nesse processo criativo poderia então ser pensado como uma gramática? O erro poderia ser uma caligrafia do processo criativo?

Edgar Morin (2000, p. 91) reflete que:

a estratégia, assim como o conhecimento, continua sendo a navegação em um oceano de incertezas entre arquipélagos de certezas. [...] Tudo o que inclui oportunidade inclui risco, e o pensamento deve reconhecer as oportunidades dos riscos como os riscos das oportunidades.

Há um risco existente entre o conhecido e o não conhecido. Em uma experiência desconhecida, os limites se afrouxam e o erro é inevitável. O erro, então, é uma pré-condição de trabalho criativo? As incertezas e o desequilíbrio são inevitáveis. “Deve ousar-se ao risco, deve provocar-se o risco, como única forma de avançar no conhecimento, de aprender e ensinar verdadeiramente. Julgo importante essa pedagogia do risco, que está ligada à pedagogia do erro” (Freire, 1985, p. 52).

“Não tenha medo dos erros, eles não existem”, disse Miles Davis. Dou uma mão para esses pensadores, outra para Luiza Christov, e percorro com as pedras no caminho do erro à suas errâncias.

**Figura 5:** Sem título



Fonte: A autora (2020). Impressão em papel algodão, 50 cm x 40 cm.

## 2 MINHA EXPERIÊNCIA

### 2.1 Meu processo de trabalho x Bergson

Com o intuito de fundamentar minha atuação como artista visual com conceitos que envolvem o processo criativo, percorri diversas leituras e fiquei tomada pelos conceitos sobre intuição do filósofo Henri Bergson. Partindo dessa exploração, investigo os dinamismos internos da criatividade como um percurso que considera o erro como parte fundante do conceito. Neste capítulo, escolho relacionar algumas de suas ideias com o meu próprio exercício de artista e educadora. Aproximo a arte da filosofia, através da dinâmica de autoconhecimento, sensibilidade e persistência vindos da compreensão do movimento criador. Pretendo, desse modo, me conectar com o processo de criação das minhas obras que impulsionaram essa pesquisa, baseado nos conceitos filosóficos relativos à lida com o erro do processo.

Meu ateliê, agora, é entendido como abrigo das travessias dos desejos. Onde se instiga a renovação, é por si, então, movimentado. Tem como princípio as situações reais e caminha em direção a perguntas bem colocadas. Onde encontro o melhor e o pior de mim. Como disse Hegel em seu livro *A ciência da lógica* (1812), sobre a história, “a luz, afirmam, é ausência de trevas, mas na pura luz se vê tão pouco quanto na pura escuridão”. Enquanto na sombra, na dobra, na textura, e nos rastros conseguimos ver, porque projeta, modela, os corpos e seus volumes.

Nesse ambiente rugoso, a partir de 2020, começo uma série de trabalhos visuais com base em uma questão conceitual relativa à noção de *falta*. A pesquisa contava com limites, que eu mesma construí, acerca do material e do tema. No início, por uma questão de incapacidade de adquirir outros materiais, limitei-me aos mais acessíveis e baratos que tinha. Depois entendi que, por serem os mais simples e universais, eram os materiais que queria usar para essa pesquisa. O limite que me impus me deu a chance de elaborar meu alfabeto. Lápis grafite, borracha e papel. Nele, então, pude inventar minhas palavras. O que me interessava era elaborar plasticamente a questão da falta. Intitulei a série de *Déficit* porque me interessava provocar o conceito e, portanto, discutir também o que seria então, o completo, erro, acerto. Com a folha branca, não sabia como começar. Tinha receio de ficar diferente do que tanto esperava e desejava em minha imaginação. O receio também era de, além de perder o material, perder tempo. Não sei quantas horas demorei, mas passou rápido em comparação às ideias que estagnaram em minha cabeça. “O problema é enfrentar essa nebulosa que traz uma imagem profundamente carregada de algo, que não se sabe o que é, mas é diferente de qualquer outra e se fixa mais do que outra” (Salles, 2004, p. 54). Todas em revoada, ora tensionando

ora liberando. Ideias que foram tomando grande parte do meu dia, foi preciso um encontro com meu professor. Ele disse que precisava começar na prática porque oralmente não conseguia entender sobre o que eu estava falando. Umberto Eco (1976) fala da necessidade de se criar obstáculos para poder inventar livremente. Sentindo a intuição que Bergson (2001) diz, sem ter certeza, esbocei um plano para meu objetivo e previ um certo objetivo futuro. A falta de certeza absoluta desse trajeto me provocou a começar a traçar. Um impulso gerou a evolução do meu problema. “A contemplação é um luxo, a ação uma necessidade” (Bergson, 1907, p. 48).

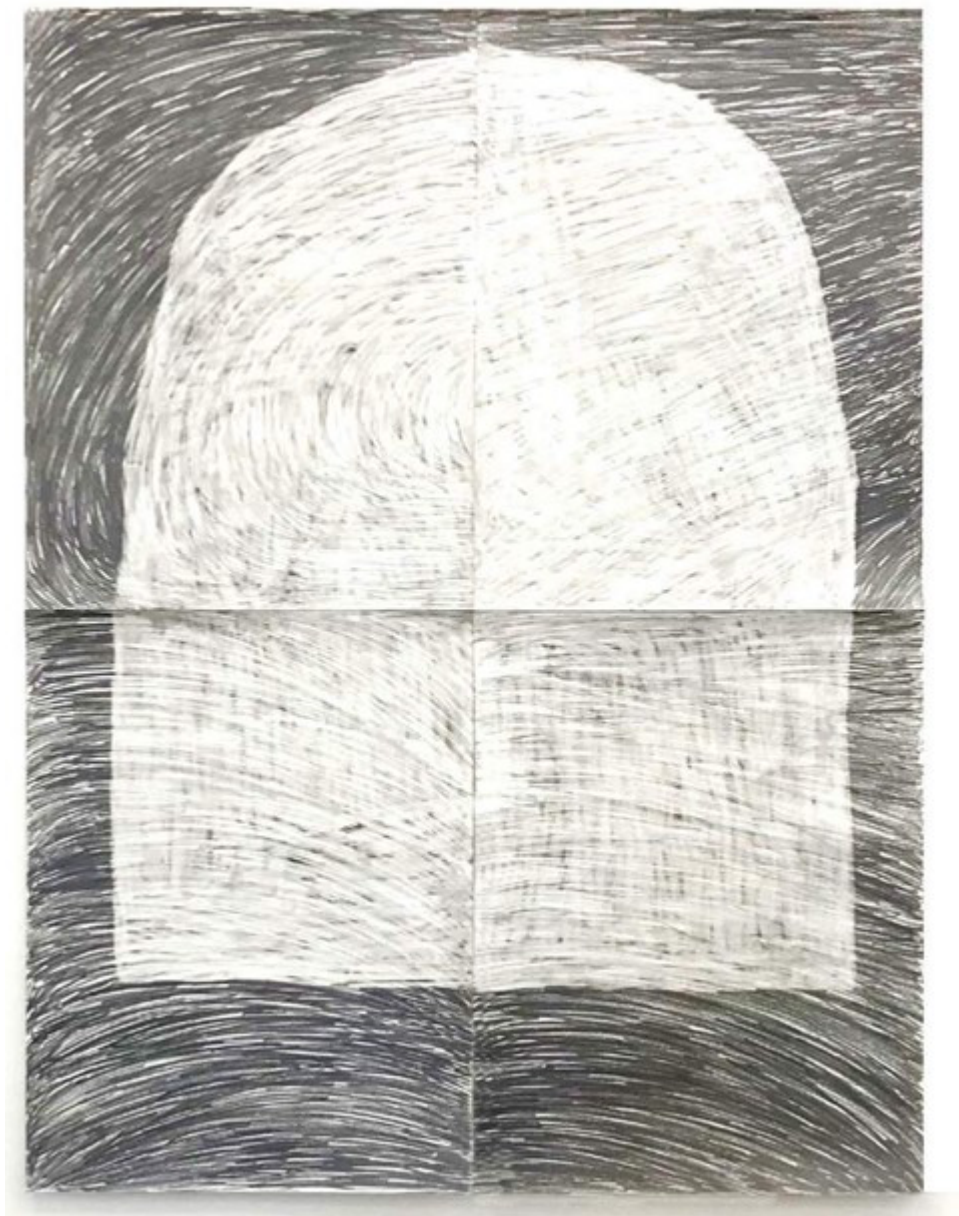
Comecei com gestos frenéticos, repetidos, insistentes, descontrolados, fazendo linhas no papel. Imprimi com fervor, no qual fica aparente a intensidade e o entusiasmo, sobretudo o caos, as bifurcações e a amplitude. Os traços preenchiam todo o espaço. Certo, esse era o meu argumento, o que quero comunicar. As questões mais controversas da minha intimidade (as linhas sobrepostas) e o pensamento caótico que embaralha as experiências do passado, do presente e do futuro. Como Bergson (2001) declara, estava em sintonia com a atitude dinâmica individual do meu ser. Continuei com minha intuição imediata e ancorada na experiência, sem a intervenção de mediadores, e segui. Apaguei com borracha, relacionando com a experiência de erro, quase todos os riscos, subtraindo a matéria, o grafite, até ser uma forma de uma janela<sup>1</sup>.

A iluminação veio com o apagado, com que foi errado. O que se tornou aparente era justamente o que foi anulado, eliminado. Mostrei o demolido (o apagado), como que querendo dizer – a intimidade que tentamos esconder por acreditar que está inadequada. Nessa composição, ao invés de um muro, abriu-se uma janela de respiro, uma possibilidade de encontro marcada pelo registro da experiência anterior e o anseio pelas futuras. As marcas dos riscos revelam trajetos passados, e com a impossibilidade de eliminá-los por completo são incorporados, trazendo a sintonia com a realidade. Em uma relação de complementaridade, os opostos (cheio e vazio) são interdependentes. O erro, aqui codificado como o apagado, é o centro, cuja presença se torna em possibilidade de horizonte, de mobilidade, de luz.

---

<sup>1</sup> Janela, abertura ou vão na parede externa de uma edificação ou corpo, que se destina a proporcionar iluminação e ventilação ao seu interior.

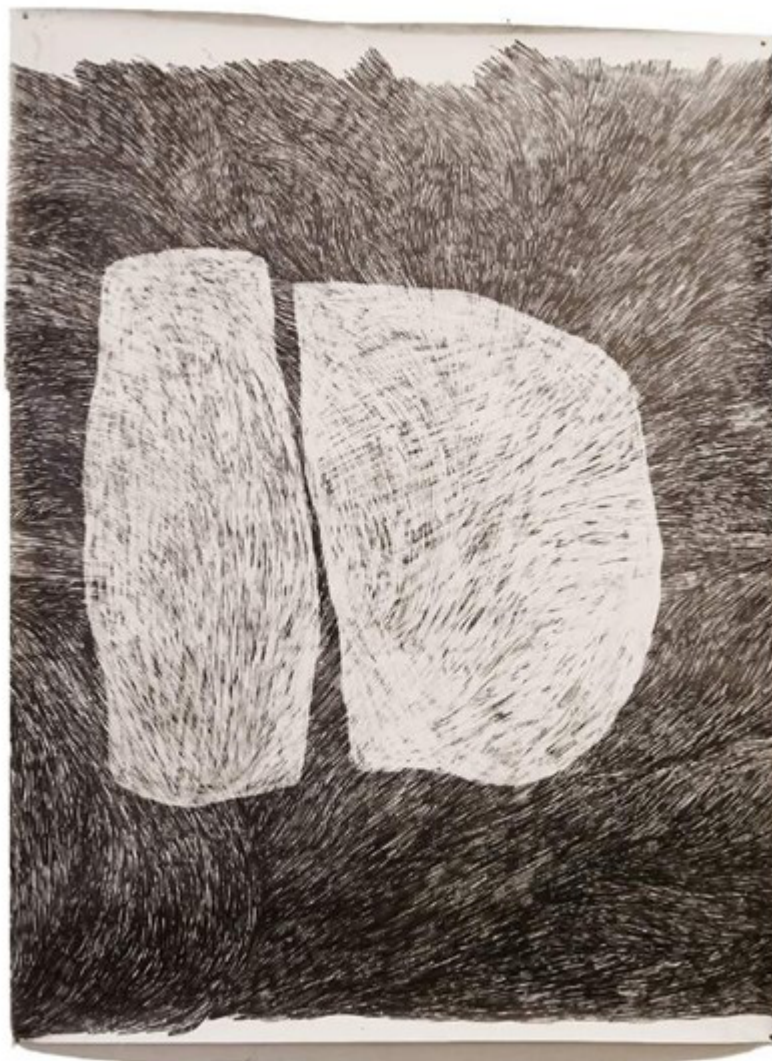
**Figura 6:** Monumento



Fonte: A autora (2020). Grafite sobre papel, 120 cm x 84 cm.

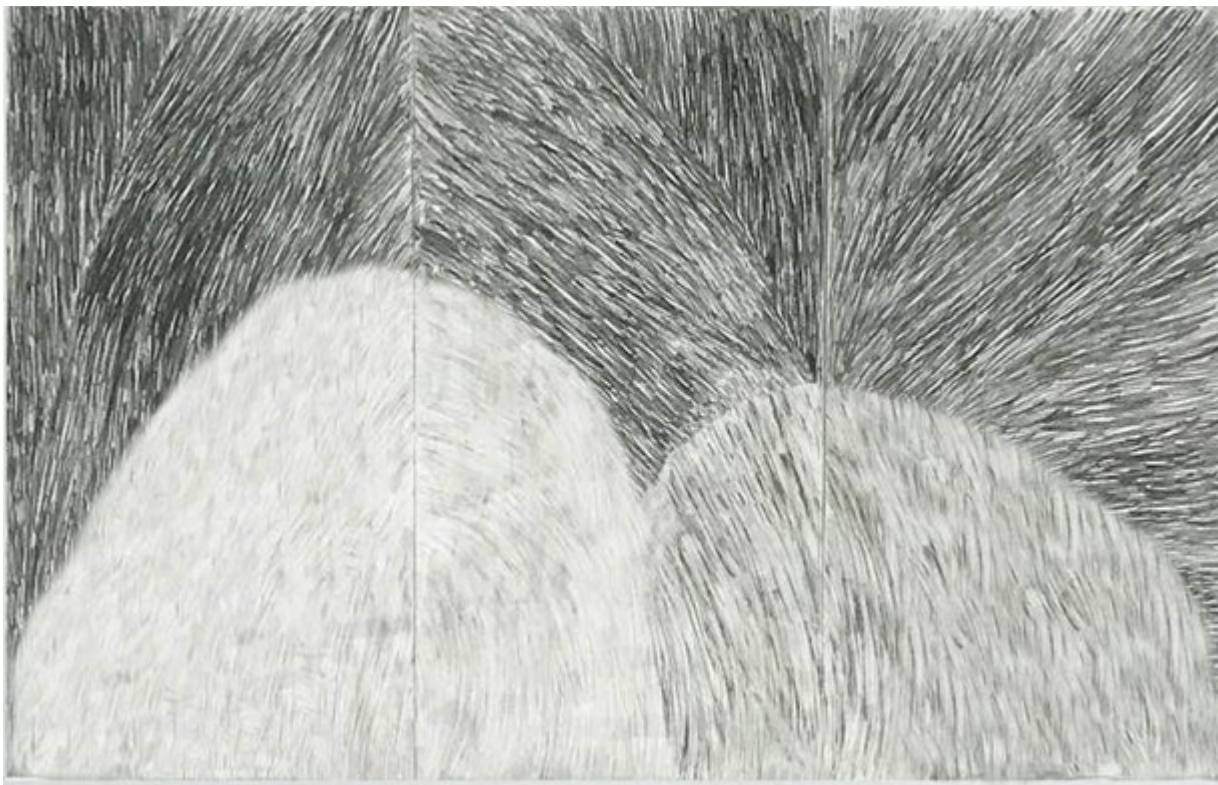
Continuo com o impulso, encarando mais uma folha branca, com o mesmo medo, porém agora com um ardor em explorar ainda mais esse trajeto. Limitei-me à mesma metodologia, riscar pretendendo mostrar a comunicação que também falha, a que também é trêmula e atravessada por marcas. Dois volumes em relação, extremamente próximos, mas que não se tocam. Há uma tensão entre os dois seres que revelam timidamente suas experiências expostas em caos. Invento certamente o desenho para agir sobre a realidade, propondo um assunto frágil para melhor me apresentar. “Pois é pela fragilidade que a revolução opera” (Preciado, 2023, n.p.).

**Figura 7:** Caroços



Fonte: A autora (2021). Grafite sobre papel, 240 cm x 150 cm.

Com o conceito de linha de evolução de Bergson, na qual tudo é movimento, sigo diariamente na minha pesquisa, desconfortável porque é um movimento sem garantia, esforçado. No limite que me propus, os objetivos não são claros, muito menos os trajetos. Dizer da falta, e, assim, do erro, do acerto, e do completo é a regra. Percebo que minha atitude fica mais ágil cada vez que eu mais tento. Meu problema mobiliza cada vez mais variantes e me arrisco a tentar com algumas mudanças. “A vida é um caminho de sombras e luzes. O importante é que se saiba vitalizar as sombras e aproveitar a luz”, declara Bergson (1859-1941). Entrego-me com intuição ao que esse impulso novo pode me trazer e atravesso o medo do desconhecido. Uso cores, mudo tamanhos, crio formas reconhecidas, intuindo, além do treino das possibilidades, elaborações distintas sobre a questão envolvendo o ato de apagar. Atento-me à diversidade dentro do ato. Existe uma multiplicidade de maneiras do erro aparecer, expressões que se diferenciam por sua intensidade, suas formas, seu vigor. Investindo nessa variedade, vou abrindo indeterminação sobre soluções para minha questão. O leque de possibilidades se multiplica, e uma tentativa vai levando a outra. Corpos que agora se conectam, como que se apoiam. Com diferentes nitidezes das marcas do passado, eles travam uma relação. Parece que emanam trajetórias, com suas linhas que vibram e fornecem caminhos bifurcados, com ondas ágeis e ardorosas. Também, por sua forma que remete a pedras, podem ser lidos como obstáculos. Obstáculos que existem em nossa paisagem, que chamam a atenção pelo seu tamanho e peso. Apesar da sua presença de peso, estão fora de foco, tensionando a relação entre a eliminação das texturas e suas reverberações.

**Figura 8: Letras**

Fonte: A autora (2021). Grafite sobre papel, 60 cm x 80 cm.

Espalhando movimentos em todas as direções, as linhas se dispersam, sempre se dividindo novamente. No ateliê, minha resistência ao material e assunto era constante, forçando minha atenção aos desvios e às novas direções. Não conseguia determinar os movimentos, o que gerava angústia muitas vezes, outras me divertia nos deslocamentos espontâneos, com as mudanças de formas. Agora escolho uma forma que nos permite reconhecer, e pelo seu deslocamento de contexto, provoco atualizar e ampliar sua lembrança. “A vida é tendência e a essência de uma tendência é desenvolver-se em forma de feixe, criando, pelo simples fato de seu crescimento, direções divergentes entre as quais seu eã irá dividir-se” (Bergson, 1907, p. 109).

**Figura 9:** Espada

Fonte: A autora (2021). Grafite sobre papel, 120 cm x 84 cm.

O feixe crescido disparou a necessidade de imprimir em volume e sombra. Tentando incluir as dobras do suporte, tento evidenciar as particularidades do contexto. Mobilidades e reações dos riscos que vão e voltam, criam circuitos com suas texturas e trajetos. Fluindo em material leve, incluo seu movimento natural, produzindo ainda mais sombras de camadas.

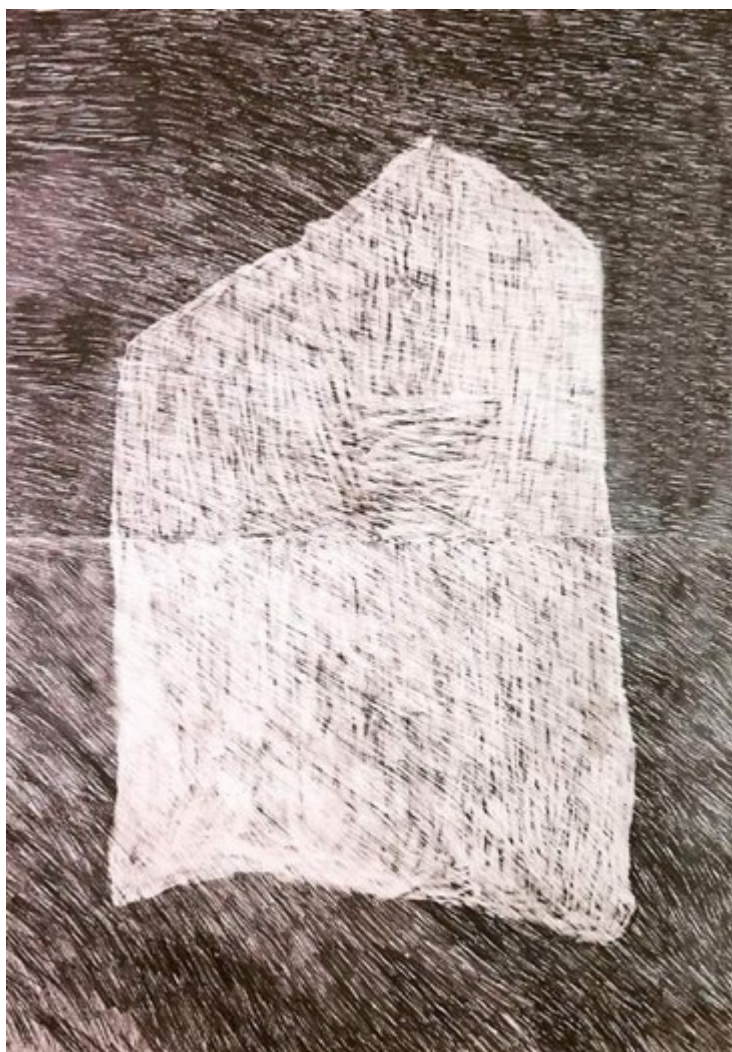
**Figura 10:** Chuva



Fonte: A autora (2021). Grafite sobre lycra, 110 cm x 90 cm.

Volto ao papel, desafiando o tempo cronológico, fazendo círculos no processo. Levo o acúmulo das experiências, materializando as novas concepções do percurso vivido. As bifurcações se tornam cada vez maiores, e tento novamente olhar o volume apagado, como um erro precioso. Voltando ao processo plástico de relacionar o erro com a borracha, delimito uma grande forma, quase monstruosa, bem definida, bem aparente. Destaco com nitidez sua forma esquisita, não reconhecida, rara, que talvez remeta a cristal. De especial, permito o prestígio, a atenção ao estranho, a enormidade e proporção de sua existência, entregando para a arte uma não compreensão racional, uma exigência da intuição e subjetividade.

**Figura 11: Sombra**



Fonte: A autora (2021). Grafite sobre papel, 98 cm x 70 cm.

Sigo desenvolvendo formas que provocam lapsos de reconhecimentos, despertam a percepção imediata que se volta para si, proporcionando conexão, o reconhecimento atento. Pequenos formatos com formas mais reconhecíveis, emanando figuras, situações que emanam ressonâncias, forças e tensões. “O nosso espírito tem uma irresistível tendência para considerar como mais clara a ideia que mais frequentemente lhe serve”, uma citação célebre de Henri Bergson. (1859-1941).

**Figura 12: Janelas**



Fonte: A autora (2021). Grafite sobre papel, 33 cm x 28 cm cada.

Dialogando com os pequenos formatos, em tecido aveludado, com texturas, recorto o que seria uma sombra. Uma parte de um todo. E, nessa parte, imprimo outra camada de outra parte. Objetos esses que exibem sua incompletude, como sendo a errância a maneira que contornamos a realidade. Contraindo sua existência, controlando seu caráter, conhecendo as intensidades.

**Figura 13:** Fresta



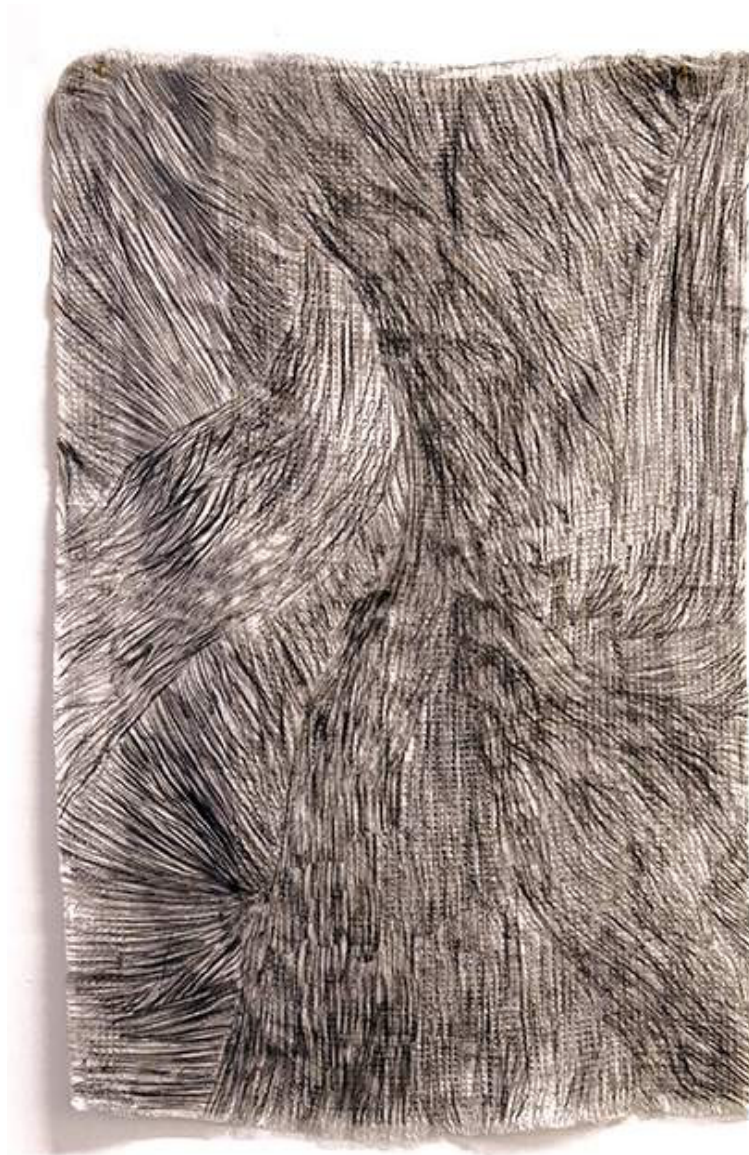
Fonte: A autora (2021). Grafite sobre lona, 41cm x 36 cm.

**Figura 14:** Foto da Montanha



Fonte: A autora (2021). Grafite sobre plush, 75 cm x 40 cm.

**Figura 15:** Bandeira



Fonte: A autora (2021). Grafite sobre tecido 105 cm x 70 cm.

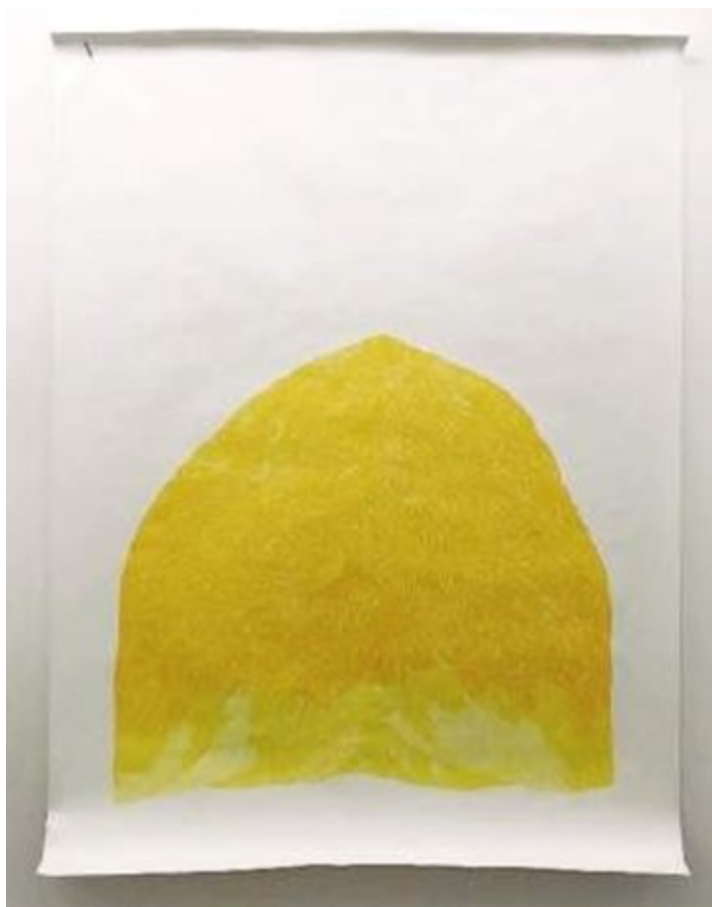
Volto à escala grande, somando a experiência das cores, procuro tonalidades, arrisco a relação com o equilíbrio das formas, como se dissesse que o movimento vital supera as resistências da matéria, confrontando tendências, nuances de cores e intensidades. Apresento uma forma volumosa e densa, em um suporte curvo, deixando o tempo mostrar sua gravidade e imperfeição, onde nada é apagado. Uma forma amarela com contornos definidos que remete à chama. Outra, intensões como chispas de fogo aparecem e desaparecem em meio a um ambiente caótico. A outra, em diálogo, amarela e densa também, porém de forma monumental, remetendo à fonte. Linhas de apagamento parecem escorregar, indo a favor da gravidade, escorrendo como inércia. As linhas que remetem a trajetos têm forma de vibração, parecendo haver transporte de energia de um ponto a outro ou do espaço vazio para dentro do material. Pulsando em formas ordenadas, reconhecidas, levam a um ritmo, a uma continuidade.

**Figura 16:** Graminha



Fonte: A autora (2021). Grafite sobre papel, 98 cm x 70 cm.

**Figura 17: Buraco**



Fonte: A autora (2021). Grafite sobre papel, 120 cm x 100 cm.

**Figura 18: Xafariz**



Fonte: A autora (2021). Grafite sobre papel, 125 cm x 100 cm.

Apreciando a experiência, insistindo na entrega ao tempo em si, experimento mais e mais. Inúmeros desenhos foram feitos, alargando os limites das ferramentas. Crio a regra de que o rastro é protagonista e a insistência o mecanismo de existência. A série intitulada *Déficit* provoca para a questão da inadequação, provoca a convenção geométrica, abalando o limite entre o esperado, o que é certo e errado. A comunicação é fundamentada na lida com o erro. Dialogando com as dinâmicas das expectativas e deslocando o conhecido para o estranhamento, amplio a produção para outras linguagens. Na fotografia, o hábito se desequilibra e nos provoca a duvidar do nosso íntimo cenário. O que era previsível se torna lúdico, e as apropriações tradicionais se afrouxam. “O riso é a mecânica aplicada no ser vivo” (Bergson, 1899, p. 22). Através do humor, a atenção carrega uma intuição de compreender, acompanhando esses deslocamentos. Há uma insistência de ocupação pelos nossos rastros, que brincam com os limites da linguagem.

**Figura 19:** Sem título



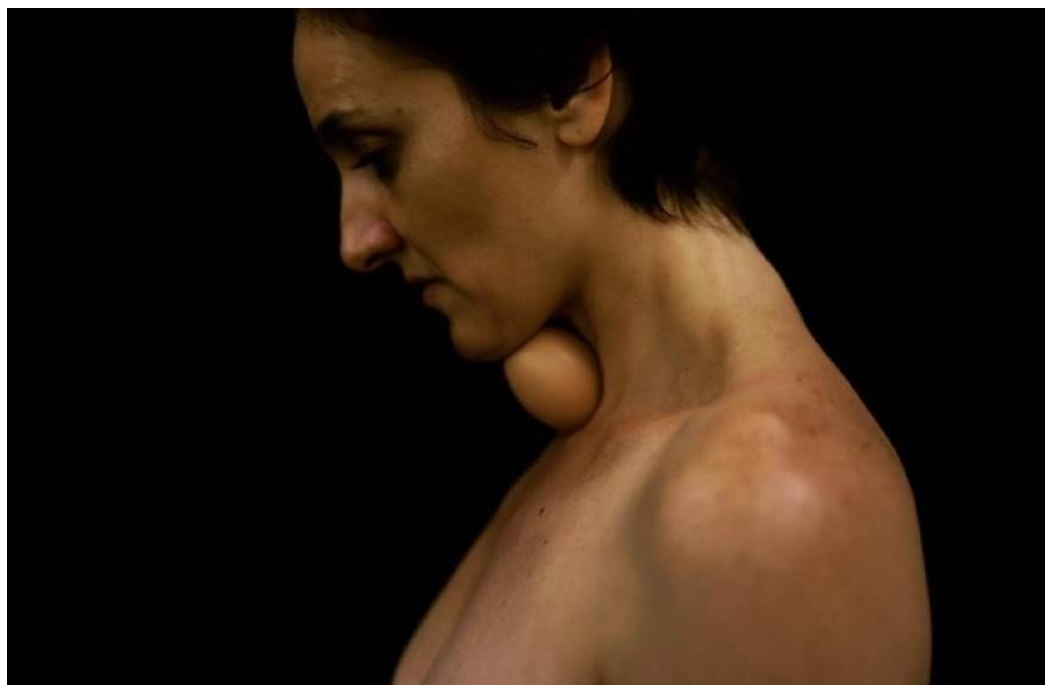
Fonte: A autora (2020). Impressão fotográfica, 50 cm x 30 cm.

**Figura 20:** Tarot



Fonte: A autora (2022). Impressão fotográfica, 45 cm x 45 cm.

**Figura 21: Sem título**



Fonte: A autora (2019). Impressão fotográfica, 66 cm x 100 cm.

**Figura 22: Medidas**



Fonte: A autora (2019). Impressão fotográfica, 70 cm x 40 cm.

**Figura 23:** Escultura ordinária



Fonte: A autora (2020). Impressão fotográfica, 50 cm x 30 cm.

**Figura 24:** Sem título



Fonte: A autora (2020). Impressão fotográfica, 30 cm x 50 cm.

**Figura 25:** Uma semana

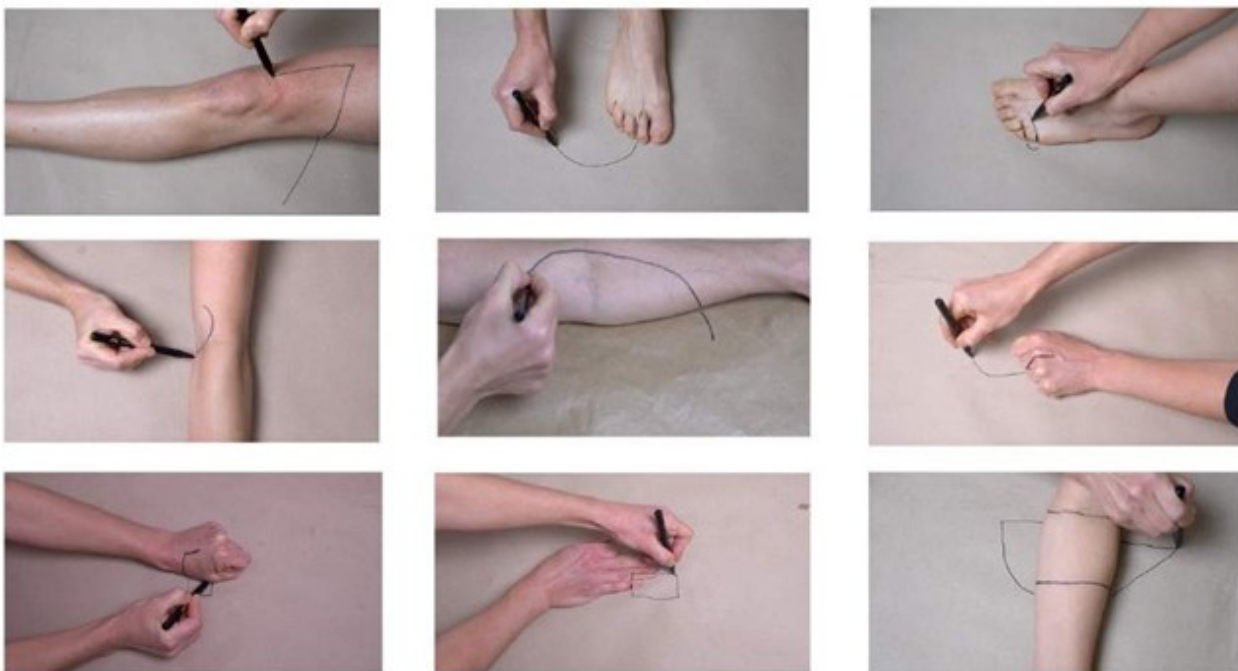


Fonte: A autora (2019). Impressão fotográfica, 40 cm x 70 cm.

**Figura 26:** Sem título

Fonte: A autora (2021). Impressão fotográfica, 53 cm x 80 cm.

Nos trabalhos de vídeo, imprimo no corpo o afeto da circunstância e intenciono sua complexidade. Portanto, despretensiosamente, é desconfortável. Pelo reconhecimento do hábito exposto, aproxima o observador ao mesmo tempo que força um desencaixe, uma atenção. Há algo errado, não previsto, que surpreende, mas que mantém a continuidade do fluxo incluindo o obstáculo. Assumindo como fundamental na caminhada afetiva o gesto deixado por nós, evidencio esse esforço na manutenção de sua continuidade. A variedade do devir é a própria gramática, deixando para o observador sua participação de compreensão. Ao reler a situação com persistência, a memória traz lembranças que enriquecem a percepção do objeto, como se fosse pela primeira vez, como questiona Bergson em seu livro *A evolução criadora*. (2001).

**Figura 27: Déficit**

Fonte: A autora (2020). Vídeo cor, 4m.. <https://youtu.be/cWdpEuJ9aug>

**Figura 28: Um mais um**

Fonte: A autora (2020). Vídeo cor, 4m 30s. <https://youtu.be/IFfvP6psgPk>

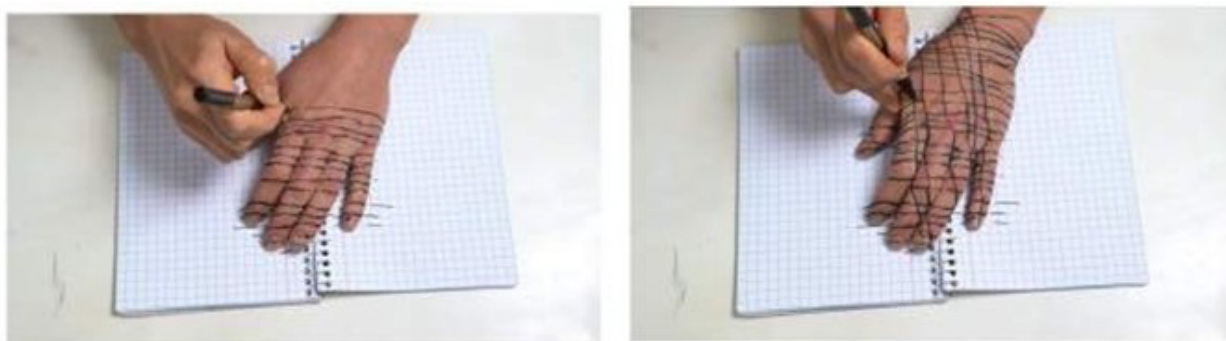


**Figura 29: Déficit II**

Fonte: A autora (2020). Vídeo cor, 3m. <https://youtu.be/euyDcT61sHs>

**Figura 30: Futuro planejado**

Fonte: A autora (2021). Vídeo cor, 3m. <https://youtu.be/ggNweY-177A>

**Figura 31: Aritmética**

Fonte: A autora (2021). Vídeo cor, 3m. <https://youtu.be/n8-6DvFzfQ8>

Na linguagem das instalações, o erro e a falta sendo o assunto para promover questionamentos da realidade imposta estimula a atenção e, por consequência, o pensamento autônomo. Construo objetos que parecem lógicos, o que, contudo, se prova impossível. Um terceiro corpo, diferente dos dois de base, é gerado. Algo como a aprendizagem cognitiva, que para ser processada é necessária a amplitude do reconhecimento. Forçando novas composições, nas quais antes não seria prevista, proponho um movimento que evidencia a vulnerabilidade, assim como Bergson discute em seu livro (2001) sobre o movimento criativo como um fenômeno primordial na nossa experiência de vida consciente.

**Figura 32:** Namorados



Fonte: A autora (2022). Cama de casal, 2 colchões de solteiro.50cm x 150 cm x 180 cm

**Figura 33: Mar**



Fonte: A autora (2018). Espumas cortadas, 40 cm x 214 cm x 235 cm

**Figura 34: Erro**



Fonte: A autora (2021). Grama, 40 cm x 100 cm

**Figura 35: Matrimônio**



Fonte: A autora (2019). Fitas adesivas, 10 cm x 10cm x 12 cm

**Figura 36: Sem título**



Fonte: A autora (2016). Galhos, linha de costura, 120 cm x 60 cm x 63 cm

Na linguagem escrita, cito um exemplo em que elabora a pesquisa sobre a errância nessa produção.

*Eu escrevi uma carta para meu amigo João, a lápis. Quando reli, não gostei, apaguei e escrevi no mesmo papel, por cima do apagado, outra redação. O João recebeu a carta, leu, mas me pediu licença para ler o que eu tinha apagado. Eu, com vergonha, ri e fiquei surpresa com a descoberta dele. Claro, não autorizei. Ele insistiu, me devolveu a carta pedindo para eu passar o lápis por cima das palavras apagadas. Eu passei, mas apaguei de novo.*

*Mandei a carta em branco. Ele recebeu, agradeceu e me respondeu dando continuidade no assunto que compartilhava. Ele leu como quis a carta que achei que estava em branco.*

*O João é meu amigo. Eu escrevo para ele sobre coisas que conheço, mas ele ri, com deboche.*

*O João me deixou desconfortável. Eu fingi que aceitei o pedido. Eu reescrevi, alterando o texto apagado. Enquanto elaborava, eu fazia mais uma camada de traços no papel e, para disfarçar, tomava cuidado para não sair daquela impressão original. Fiquei com medo dele descobrir tanto meu devaneio como minha autonomia de desobedecer. No papel, tinha um acúmulo de ideias combinadas. Eu reescrevia sentindo a angústia daquele primeiro texto não entregue. Não fui cronológica, escrevi distraída, e as letras foram parecendo desenhos encaixados nos outros. Tinha uma gagueira de palavras, uns rabiscos em forma de letra e uma garatuja ao final de cada frase. As manchas da toalha da mesa sobre a qual apoiei a carta passaram para o papel. O João descobriu que eu tomei café.*

*Quando reescrevia, percebi quantas vezes já tinha feito esse caminho com o lápis na mão. A cada vez, eu conduzia diferente, sem querer. O tempo a mais naquela atividade fez surgir mais manchas e texturas no papel. Ia entendendo, só agora, o que eu queria compartilhar com João. A minha estupidez naquela falta de entendimento do pedido muito esquisito do João foi o que me ajudou a fazer essa descoberta. Eu entreguei a carta a ele. Era nova, não era passada a limpo, mas toda amassada. João me responde “ufa, que perigoso”.*

*Começo o novo texto. João, (João Gravador, diz de verdade), você não acha que a coisa mais difícil da vida é desistir?*

Acompanhando essas criações, elaboro encontros com crianças no meu ateliê. Com o fundamento de que o obstáculo do desvio, experimentando uma errância, é o mote para que haja o esforço da investigação. Os encontros se processam. Nesses encontros, raramente se usa materiais especiais, com a proposta de aguçar o olhar ao cotidiano. Como um jogo ao reverso, sugiro uma frase conhecida do grupo, algo que alguém disse ou algum trecho extraído de um conto ou uma placa de sinalização, algo que comunique ou forneça alguma informação. O reconhecimento daquele assunto, aliado a um ambiente democrático que acolhe as diversidades e incômodos, impulsiona o desafio proposto, detonando o movimento de investigação. Encorajo-as a escolherem objetos do espaço e desconfigurarem sua utilidade. Há um exercício de treino de olhar atento, de concentração focada e ao mesmo tempo frouxa para errâncias. É necessário alargar esse reconhecimento usual do objeto ou situação, desapegar desse hábito automático, para que se abra alguma outra possibilidade. Um engajamento que inclui as experiências anteriores, mas que, sobretudo, se pratique, na ação. A memória e a imaginação devem ser transformadas em ação, relacionando-se com a realidade. Deve se ter o encantamento, a curiosidade, a ludicidade com aquele processo. Lidar com as surpresas exige certa *malandragem*. Agindo com essa esperteza e astúcia, sendo inconscientemente irresponsável com os resultados.

O grupo de crianças passa pela etapa de delinear objetivos, imaginar etapas, organizar ambientes e ferramentas. Depois manipulam os objetos, desafiam suas utilidades, se atentam a cores e pesos. Há momentos de silêncio e de conversas. Os materiais, aos poucos, vão virando formas, volumes, densidade de cores. Acompanho suas trajetórias, oscilando entre o desejo de construir e a desistência. Na ação, a relação entre o planejado e a prática cria um abismo. Um espaço que não se esperava depois de tantos planejamentos, e isso causa um estranhamento. Forçar a ter que se relacionar com o que não estava esperando, fundamental para o exercício proposto, desajusta nosso pensamento automático. A vontade de desistência só cessa quando se desperta a sensibilidade da novidade do devir. Não se abstendo de firmeza no processo, o grupo se envolve na atividade. São inventados objetos, histórias, ambientes, figurinos, esculturas, cenários.

Os encontros, portanto, se fundamentam em uma zona de indeterminação. Através de uma provocação, passa-se por um trajeto de justaposição de conhecimentos, para se chegar na incerteza. Com humor e parcerias, tenta-se respostas, e cada dúvida torna a resposta temporária ou insuficiente. Os encontros, assim como meu processo de criação, intencionam o espanto para desvendar o mundo. Sendo esse só possível através da transcendência da obviedade que o erro

permite enxergar. O trabalho com a superação do medo é similar ao medo da criação. Um processo de tempo alargado para desobedecer ao automático e assim enriquecer a percepção do objeto. Querendo fabricar coisas, com o que tiver, articula e combina onde antes estava separado. Os estímulos são recebidos e se autoalimentam em harmonia. É preciso que as propostas se torçam para nos levar a pensar ativamente, tornando a razão insuficiente. Situações que, pela estranheza (a qual é inerente à existência), abrem espaço para algo que não sabemos ao certo.

Acredito que, durante esse meu trajeto, intenciono questionar a adequação. Usando as ferramentas da criação artística, provoco a recusa da resposta pronta. O pretense saber é colocado em questão, não por revolta, mas porque é preciso dar passagem a um desconforto próprio à condição de quem cria. Quando nos deparamos com as inconstâncias (o erro no trajeto, o conhecimento que não entendo, o material que não era como imaginava, o prazo que não tenho, o significado marcado que não me deixa distrair, o medo do fracasso, a parceria que não estimula...), os problemas começam. Os erros são armadilhas que propiciam retornos diferentes. Os erros nos levam ao caráter da juventude, uma vez que precisamos incorporar a vivacidade para olhar o inédito. É desafiador ver o mundo se abrir infinitamente em possibilidades, justo a partir do erro, esse muito conhecido como desencontrado e decompositor.

Convido a não ter medo do erro. Como diria o poeta Don Antônio Machado (em seu livro *Cantares*, 1912), “ao caminhante não há caminho, o caminho se faz ao caminhar” (Machado, 1912, p. 5), convido a essa gramática pela razão do amor. Sendo amar um verbo, ele indica ação. Amar nos leva a se envolver com um mundo infinito de possibilidades. Sentir amor envolve a capacidade de diferenciar a atenção. Transformamos o bizarro em familiar, dando nova pintura para o estranho equívoco. Incluímos esse erro sem o destruir, conectando o medo com a coragem de ser responsável pela construção de nós mesmos. Desejo que as dúvidas e os erros sejam bem colocados, tornando-os belos caminhos para a autenticidade.

Assumindo a ética, o rigor e o prazer do processo.

Apesar de todo esforço, vale a pena.

### 3 OUVINDO OUTROS

#### 3.1 Pesquisas correlatas

A fim de contextualizar com as produções acadêmicas já feitas que se aproximam da pesquisa sobre a criação e os desvios nas trajetórias dos artistas e arte educadores, pesquisei na plataforma de periódicos da Capes os termos *erro*, *educação*, *arte*. Três pesquisas e três artigos fazem algumas conexões com a minha proposta de pesquisa. Relato brevemente cada uma e traço algumas semelhanças e diferenças com meu caminho.

Nesse sentido, a tese de mestrado *O erro como processo criativo*, de Ângela Filipa Alves Moreira (2018), diz respeito à reflexão sobre um processo de estágio na disciplina de Desenho com as turmas de Artes Visuais do 12º ano. A tese começa conceitualizando etimologicamente a ideia de erro e depois explora o erro na esfera do ensino e aprendizagem, precisamente no curso das apropriações da técnica do desenho. A pesquisa se baseia no exercício do desenho para fundamentar a importância da valorização qualitativa do erro enquanto processo criativo e exploratório. Em sala de aula, faz-se exercícios práticos com os estudantes nos quais se confronta algum tipo de limite, deslocando hábitos e assim provocando percepções de erros. Uma atividade elaborada com regras, a qual evidenciou que o processo de desenhar tem como característica ser solitário, livre e autoral. Por meio de gráficos sobre os estudantes se autoavaliaram nas atividades dirigidas conforme questões de expectativas e objetivos. A pesquisa pretende mostrar aos alunos que conviver com o erro de forma cordial pode ajudá-los inclusive a perceber novas ideias e hipóteses. A pesquisa também se dedica a formular melhores estratégias de ensino que consideram o descontrole dentro do processo criativo.

Foi importante conhecer essa pesquisa e esclarecer as semelhanças e diferenças com minha pesquisa. Ambas exploram o significado do conceito de erro e incluem-no no processo criativo. Desenvolvem-se qualificando as nuances do processo. As diferenças se encontram no instrumento de análise; no meu caso amplio o foco da atividade de desenho para o pensamento artístico. Minha proposta é decifrar as qualidades de um processo criativo e relacioná-los com as emoções envolvidas. Baseando-me não na prática de sala de aula, mas na escuta de profissionais da educação e articuladores da arte, pretendo evidenciar as semelhanças entre a arte e a aprendizagem, através do erro.

A outra pesquisa que traça interessantes conexões é *Quatro Ensaio sobre uma Tese: entre o circo e o butô, erro e errância em processos de criação e ensino aprendizagem nas artes da cena*, de Cecília de Almeida Borges (2021). Essa tese de doutorado pesquisa o ensaio como método da linguagem teatral de investigar, criar, escolher e conhecer processos estéticos. Através da experiência da sala de aula como professora de artes cênicas, a autora fundamenta as contribuições que os erros e errância podem proporcionar à atuação. Dividindo em quatro focos, erros com a comicidade, erros no contexto do butô, erros para processos de ensino aprendizagem e erros atravessados na esfera pessoal, a pesquisa tem como bibliografia predominantemente reflexões sobre a arte cênica cômica, além de poesia, pedagogia e filosofia. Fundamentando sua prática de professora, a autora promove improvisações e exercícios a partir do lugar do humor que subverte ordens e hierarquias, permitindo uma reflexão sobre seus próprios desequilíbrios. Dessa forma, contempla-se com afeto a importância da incompletude e falha humana. A ideia de experiência como algo que nos afeta é atravessada em toda a pesquisa como base das propostas pedagógicas que acolhem os devaneios essenciais para a significação de conceitos.

Apesar de termos muitos pontos de semelhanças entre as escolhas de abordagens, seleção de referências, apuração de conceitos, composições de relações, nossas pesquisas se diferem no instrumento de análise, interferindo, portanto, nos objetivos finais. Enquanto Cecília busca as bases no corpo presente das artes cênicas, eu me baseio na produção de arte contemporânea como pensamento estratégico de envolvimento com o processo cognitivo. Cecília nos traz informações da sua prática, e escuta alunos, fundamenta vivências conceitualmente experimentadas e as relaciona com seu processo de ensino-aprendizagem. Na minha pesquisa, pretendo escutar, além de profissionais da educação, artistas contemporâneos de diversas linguagens sobre como sentem que estão criando, quais são as habilidades que diferenciam um processo que não seja criativo. Meu interesse é me aproximar desses conceitos através da própria prática de seus agentes e conseguir fazer a relação entre essa maneira de experimentar com a maneira de aprender. Também como resultado, pretendo elaborar uma peça audiovisual com esses registros e assim me aproximar mais da minha própria linguagem de artista.

A pesquisa de doutorado *Erro e errância na educação em arte*, de Fernando Chui De Menezes (2014), partindo do pensamento filosófico a respeito do termo e das correntes ideológicas variadas ao longo da história do ensino da arte, coloca o erro como tema relevante à educação em arte. Com base em uma variedade de concepções do erro, traz como elemento conceitual importante

ao aprendizado das linguagens artísticas. Fundamenta a pesquisa através dos conceitos dos pensadores Thierry Duve e Jean Piaget. Entrevista educadores e observa suas propostas didáticas em salas de ensino médio. Muitas vezes partindo de sua prática como professor de desenho, evidencia a singularidade da forma de construção de conhecimento, colaborando para a discussão sobre a avaliação na educação em arte.

Apesar de abordar o mesmo assunto e objetivar relações muito similares, essa pesquisa se diferencia da minha proposta em sua metodologia. Fernando parte de questões filosóficas e históricas sobre a ideia de erro em si, mapeando e contextualizando diferentes significados para o termo erro. Constrói, a partir de Jean Piaget, uma alternativa que contemple o erro como construtivo no ensino das artes. Tendo o desenho como linguagem principal, dialoga com professores-artistas sobre as impressões desse tema e aborda a proximidade com o ensino da ciência e seus possíveis elos. A seguir, analisando propostas desenvolvidas em sala estrategicamente elaboradas para a pesquisa, observa como o erro pode ser deslocado para a questão estrutural do ensino ao invés de pertencer só à esfera do aluno. Diferentemente, em minha proposta metodológica, partirei de pensadores que refletem sobre o que se denomina processos criativos e como se processa essas habilidades e exigências em artistas e educandos. Em seguida, dialogando e provocando, com perguntas, educadores e artistas, proponho traçar vínculos entre a qualidade do aprender com a qualidade do criar, tendo como objetivo evidenciar que a experiência criativa artística instrumentaliza e promove o educando a lidar com mais fluidez em seus processos cognitivos. Concluo com uma peça audiovisual retratando essas conversas.

*Para uma estética da errância: o corpo, a dança e a arte*, artigo de João Flávio de Almeida e Dantielli Assumpção Garcia (2017), tem por objetivo investigar alguns questionamentos do campo da Estética da Arte no interior da Teoria da Linguagem de Michel Pêcheux, propondo, assim, uma Estética Pecheutiana. Elabora embasamentos para uma nova estética, chamada de Estética da Errância. Toma como ponto de discussão a dança para refletir sobre deslocamentos e suspensões.

Apesar do tema central se basear na estética do erro, nas suas derivações de sentido, no caráter polissêmico e ambíguo, assemelhando-se às minhas escolhas, seu embasamento se difere do meu. A pesquisa referida tem como ponto central o filósofo Michel Pêcheux e a dança, traçando particularidades e vieses de reflexões específicas. Traz materialidade e possibilidade discursiva para o corpo, abrangendo sua ideologia da errância. Discute a manifestação da linguagem errante

através das possibilidades de comunicação envolvidas pela dança. Em minha investigação, opto por centralizar no pensamento artístico em geral a discussão sobre a qualidade da incerteza e das ambiguidades, relacionando esse caráter instável ao processo de aprendizagem. As pesquisas se diferem, portanto, nos embasamentos da investigação. Esta se exemplifica na linguagem da dança e, aqui, direciona-se para a relação das emoções envolvidas aplicadas na aprendizagem.

No artigo *Destinos que no tienen pruebas: pedagogías conjeturales, gestos invaluables, errâncias incorregibles, arte de la (actitud) crítica*, de Facundo Giuliano (2020), a discussão convida filósofos e educadores a refletir sobre a maneira que se avalia resultados educacionais. Estão presentes questões éticas, políticas e metodológicas que moldam o sistema de avaliação praticado hoje. Chama a atenção para novas construções de pedagogias e gestualidades que podem ser experimentadas a partir da visão positiva que o erro envolve.

Desse modo, a investigação se difere em seu percurso, visto que optei por não me basear na avaliação, e sim na escuta de artistas e educadores, para me aproximar de como seria uma pedagogia que incluísse o erro em sua prática. Os pensadores que fundamentam também se diferenciam, desviando, portanto, rotas de investigação. Uma mais filosófica e diretamente política, e a minha relacionando-se diretamente com a arte.

Já o artigo *A errância: para além de um sintoma patológico*, de Ana Cláudia Soares e Angélica Bastos (2016), discute a onipresente questão da errância nas diferentes estruturas clínicas e verifica sua positividade: a possibilidade de, a partir do errar, construir-se algo novo. Com base na conexão entre psicanálise e arte, o trabalho recorre à escrita de James Joyce para investigar a errância e analisar o percurso realizado pelo escritor, inicialmente na posição de vagabundo, errante, até sua arte inventar um lugar para si no mundo.

Esse artigo tem como base o pensamento da poesia de James Joyce e suas relações com a clínica psicológica e a arte. Ao tratar da investigação da articulação entre errância e invenção, traçamos alguns paralelos com minha pesquisa. As semelhanças estão na presença da escuta, como também na inclusão do próprio trabalho artístico como instrumento de análise do erro como constituinte de processos criativos, bem como na relação direta com a qualidade do processo de aprendizagem.

O encontro com as pesquisas correlatas me despertou para a abrangência de assuntos que ao mesmo tempo permite as individualidades de viés e reflexão de que erros nos processos criativos evidenciam a riqueza que o assunto nos provoca. Os conhecimentos dessas pesquisas e de outras

que não se ligam com tanta proximidade complementam a minha pesquisa, além de me apresentarem a pensadores ainda não conhecidos, colocando a minha investigação em um confronto com a atualidade de pensamentos e pesquisadores da América Latina.

## 4 ENCONTROS COM ARTE EDUCADORES

### 4.1 Roda Língua/Grupo de Pesquisa Arte e Formação de Educadores

Nos dias 31 de maio e 28 de junho de 2023, aceitando a sugestão da minha orientadora Luiza, realizei dois encontros com o grupo de estudo Roda Língua na Unesp, para aprofundar a pesquisa com a escuta de educadores e pesquisadores sobre as nuances exercidas pelo processo criativo no universo da educação. Com o auxílio de frases de pensadores de diversas áreas, lemos aleatoriamente e trocamos experiências sobre como é a vida com o envolvimento criativo na rotina educacional. As frases provocavam uma elaboração conjunta do grupo para um entendimento mais completo de cada frase. Dessa maneira, tivemos dois encontros nos quais pudemos ampliar conceitos e pensar sobre a relação entre o intelecto e as emoções em processos de criação.

Começamos com a frase sorteada “Só posso amar aqueles que possuem uma linguagem insegura, e quero tornar insegura a linguagem dos que me agradam” do escritor Peter Handke. O conceito de vulnerabilidade veio aos questionamentos, e conversamos sobre as consequências em acessar esse estado nos indivíduos. Interagir com sua fragilidade e com a dos outros significa expor sua intimidade, incluindo seus limites e falhas. Admitir uma posição que aceita a vulnerabilidade como parte do ser humano exige lidar com o risco da inadequação social. Uma postura que implica articular com sua autodefesa e permitir um olhar do outro sobre suas particularidades. Se desarmar e aceitar ser visto indefeso, se acolhida for, permite uma aproximação entre os indivíduos através da conexão entre as fragilidades próprias do ser humano. Uma relação, desse modo, gera desenvolvimento do autoconhecimento e, portanto, se torna inteira e madura. Nesse sentido, a comunicação feita por indivíduos que admitem sua vulnerabilidade aceita sua possibilidade das incertezas. O escritor, com essa frase, provoca para o raciocínio de que se a comunicação permitir também as incertezas, se evidencia que o pensamento é ativo e mutável, que não se finda. A comunicação ganha, portanto, um caráter íntimo e indefeso, que permite inseguranças, e, desse modo, se enriquece e se autoalimenta.

Uma colega complementou dizendo que agir com coração é um ato de vulnerabilidade, pois você insere o fluxo incerto dos sentimentos no universo racional de fazer escolhas e decisões. Logo, como essa ação exige um certo desprendimento da adequação do social, demanda uma coragem para lidar com a aceitação da sua exposição autoral. Nesse percurso encaramos que as vulnerabilidades, parte da natureza do ser humano, podem ser consideradas erros. Esse processo de acolher a instabilidade se fundamenta em questões ligadas ao conceito de certeza dos fatos.

No desenvolver da discussão, engatamos com a citação “Vem aquela angústia, aquela necessidade compulsiva que me leva a um estado de infelicidade, a um descontentamento comigo mesmo insuportável”, do escritor Dias Gomes (Gomes, 1982: 42, apud Salles, 2011, p. 41) Circulamos sobre a ideia da angústia que atravessa a postura ativa na navegação por conhecimentos. Uma certa perturbação emocional que pode nos levar a caminhos muito variados. Um deles, o mais comum e imediato, é a desistência do movimento, impedindo a realização da proposta. Uma das participantes relatou essa sensação diante da vontade de implementar um projeto novo na escola em que ela trabalha. Com frequentes ataques sutis que duvidavam de sua eficiência, a realização da tarefa foi perdendo força para o medo e insegurança a tal ponto que ela paralisou a tarefa. Um sofrimento interior vinculado às expectativas sociais invadiu o que antes era energia de realização. Discutimos sobre essas expectativas que nos invadem e acabam por formatar certos comportamentos e ideias, fazendo com que projetos autorais sejam eliminados. Conversamos então sobre a habilidade indispensável para a experiência da criação: a coragem da travessia da angústia.

Outra educadora salientou então a importância de enfrentar o incômodo da travessia e seguir em movimento de realização da proposta. O grupo citou a coragem como fundamento dessa ação, e então discutimos com mais afinco o que seria a coragem para enfrentar as dificuldades. Um colega alertou para as definições de *coragem* e deu como exemplo a ideia do filósofo Paul Preciado. Ele distingue a coragem de entusiasmo e aproxima o conceito de coragem com o teor panfletário, superficial e romantizado. Inverte e diz que corajoso é quem violenta seu direito e reproduz as normas sociais ditas aceitáveis. Prestar seus corpos a algo imposto e aceitar em silêncio, em repetição, nos avisa Preciado (2023), é um comportamento que exige coragem, porque é violento com suas próprias escolhas. Manter a norma externa empobrece a fabricação das identidades pessoais, e, portanto, o filósofo defende que sejamos frágeis para assim permitir que inventemos nosso próprio modo de se comportar. “E uma vez perdida toda a sua coragem, frouxos de alegria, eu desejo que vocês inventem um modo de usar para seus corpos. Porque eu os amo, desejo-os fracos e desprezíveis. Pois é pela fragilidade que a revolução opera” (Preciado, 2023, n.p.).

Aprofundada a multiplicidade que a palavra coragem carrega, tentamos descartar o aspecto romântico e glorioso e se referir à necessidade de agir com autonomia e respeito às individualidades. Através da frase da escritora Clarice Lispector, “Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir”, evidenciamos que o processo de elaborar sentidos através da experiência de conhecer exige que aconteça uma certa

perturbação. Conhecer exige um nível de comprometimento, pois atua no desequilíbrio do conhecido, na amplitude do confortável. Portanto, devido à recombinação do que já é conhecido, implica em um sofrimento. Sair da zona de conforto e se relacionar com uma nova linguagem abala nossa estrutura habitual e força um deslocamento. As imagens que construímos da maneira que o conhecimento é considerado correto muitas vezes é desequilibrada, e isso nos perturba. É, pois, dever do educador “dar as mãos para o educando” em seu processo de deslocar os paradigmas já instalados, portanto, de conhecer. Identificar essa angústia é um passo fundamental para acolher esse padecimento que constitui nossa natureza.

Constar os níveis de abalo que vivemos é importante para destacarmos as diferenças entre o que é de nossa natureza e o que é imposto pela sociedade. Citando fatos, o grupo conversou sobre as camadas de sofrimento que nos envolve socialmente. Estar atento à cultura que inventa dores através do que é imposto como certo e aceitável pode prevenir certos danos a nossa autonomia. Discutimos sobre estarmos atentos também a projetos educacionais que tem uma estrutura fechada, nos quais se prevê justamente uma repetição de comportamentos. Estruturas que não se abrem para acontecimentos não esperados podem não estar oportunizando experiências significativas com o grupo. Há a necessidade de olhar para o que escapou da expectativa e promover seu confronto significativo.

“Quanto mais você falhar, mais você terá sucesso. É somente quando tudo é perdido e – em vez de desistir – você continua, você experimenta a perspectiva momentânea de algum leve progresso. De repente você tem o sentimento – seja uma ilusão ou não – que algo novo abriu” do artista Alberto Giacometti. Com essa frase, uma colega lembrou de uma situação cotidiana vivida por ela. Depois de pintar a casa, ela ficou decepcionada porque percebeu que não tinha gostado da cor. Em um processo íntimo que levou um tempo alargado, ela reinventou outras cores e encaminhou seu “erro” para um caminho de inovação. A frustração foi atravessada, gerando movimento de produção. Foi um relato importante porque contextualizou uma situação prática cotidiana e assim pudemos associá-la com a noção de produção do novo. Interessante notar o artigo de sobre sucesso empreendedor de Juliana Amarante (2014). Nele se diz que o sucesso se mostrou estar estritamente associado a gostar muito do que se faz, e a manutenção de bons relacionamentos sociais. Quando há um processo de novidade, estamos navegando em uma gramática que permite a fluência entre o conhecido e o não conhecido. Nesse sentido, lidamos com uma linguagem que não só conecta a intuição (do coração) com a racionalidade, como também permite e valoriza a

experiência por si, sem necessariamente defini-la e nomeá-la. Com essa certa distração da certeza, nosso medo se afrouxa e nos faz revelar as potencialidades dos acasos, entrando, desse modo, em um caminho errante.

Com a citação “Enganarmo-nos é o preço de pensarmos [...] a humanidade reina graças à ousadia dos seus erros [...] O erro é o instrumento do pioneirismo” de Émile-Auguste Chartier, falamos sobre a potência múltipla que é a natureza do pensamento. “Pensar é lidar com muitas possibilidades”, disse uma educadora. Pensando nos permitimos construir múltiplas hipóteses, e através da mediação de nosso julgamento que analisa e reflete, reconhecemos os caminhos enganados. Portanto, aqui os erros estão vinculados ao conceito da ética. Há um limite para um erro aceitável? Quais são os variados tipos de erros que envolvem a matemática? O erro de um pode envolver o direito de outro? Questionamos limites negociáveis do que pode ser considerado erro.

Interessada nessa questão, procurei no Dicionário de Filosofia, traduzido por Alfredo Bosi (1970), a tradução da palavra “erro”, de origem latim “error”, estruturando-se como um juízo de valores pertinentes às atitudes; “o erro [...] não pertence à esfera das proposições (ou dos enunciados), mas à do juízo (v.), isto é, das atitudes avaliadoras”. Portanto, o que argumenta Bosi (1970) é que considerar algo um erro já supõe que seja aplicável um critério de juízo; “sem a condição do ajuizamento, não haveria a possibilidade de distinguir o erro do que não é erro. E sem a condição de ser infalível, o erro seria impossível por princípio” (Bosi, 1970, p. 322). Importante abordagem que complementa a condição de que o erro deve ser percebido para ser considerado erro. Demarcar sua falha é exigência de quem erra, dessa forma é estritamente vinculado a sua individualidade. Se a falha de um não necessariamente é falha para outro, evidencia-se que errar depende de uma construção que percebe as próprias fragilidades.

A partir da citação do pensador Paulo Freire (1985, p. 52), “deve ousar-se ao risco, deve provocar-se o risco, como única forma de avançar no conhecimento, de aprender e ensinar verdadeiramente. Julgo importante essa pedagogia do risco, que está ligada à pedagogia do erro”, continuamos conversando sobre as possibilidades de derivações geradas pelo pensamento. Ter habilidade para improvisar e acolher o erro com mais fluidez. Estar apto para se abrir a possibilidades variadas amplia nossos pontos de vista e exercita nossa lida com os enganos. Sobre lidar com improvisação, lembramos o discurso fundamentado na certeza característica da ciência. Distinguímos o discurso da ciência e da arte, fundamentado na certeza dos fatos. A comprovação das experimentações, que fundamentam a ciência, exige um roteiro menos flexível aos acasos. Na

arte, parece que nos permitimos agregar acasos no processo dito determinado. Prever a possibilidade de mudanças no percurso, lembra Luiza Christov (2024), faz parte da personalidade militante. Na roda de escuta, Christov aponta que acolher o caos como um caminho, e não rejeitar o caos, é indispensável para que haja críticas evolutivas no discurso. Transitar nos projetos estando atentos às ações automáticas e repetitivas estimulam nosso pensamento a estar coerente com nossas ações.

Outra colega salientou a elasticidade que a arte permite ao pensamento. Lidar com o caos exige experimentar um alongamento do tempo divergente do cronológico. Um tempo sensível às vivências que suspende as medições e que mantém o passado, presente e futuro em constante relação. As ações se autoalimentam, renovando seu significado e gerando novos impulsos. Tempo similar ao da fabulação, que é elástico, e afirma a fluidez, a simultaneidade. As experiências são prolongáveis e irreversíveis, nas quais a força e a intensidade são agitadas. A rigidez se descomprime, os contornos se esfumam e a curiosidade ilumina os devires.

Com a frase “O que eu estou procurando não é felicidade. Eu trabalho apenas porque é impossível para eu fazer qualquer outra coisa” do escultor Alberto Giacometti pudemos discutir sobre a energia visceral que o processo criativo envolve. Há uma força no próprio desejo que se imprime na continuidade da ação. A própria motivação da realização de um projeto gera o próximo impulso construtivo. Mesmo com riscos e sem garantias de sucesso, somos envolvidos pelo entusiasmo da experimentação. Como na prática do artista Giacometti, um movimento impulsiona o outro, que impulsiona o outro. A obra torna-se o próprio gesto entre a destruição e a reconstrução, e o artista enfrenta a necessária e contínua angústia de concluir a obra que capta o “desconhecido absoluto” da natureza. Giacometti foi um artista sempre insatisfeito e isso o fez desejante em produzir. Com um processo quase obsessivo, parecido com uma brincadeira infantil sem regras, ele em constância criava com a mutação da realidade. Giacometti, com essa maneira de transitar entre o fazer e o refazer, nos ensina que o processo criativo é pendular e dessa maneira oscilações nos planos são constantes e são naturalmente catalisadoras para outros movimentos construtivos.

Relacionando essa dinâmica do artista à conduta da educação escolar, articulamos com a ideia de erro em que Jean Piaget (1896-1980) articulou em suas discussões. Na teoria do psicólogo e biólogo, o indivíduo se desenvolve a partir da ação sobre o meio em que está inserido, apontando os erros como necessários para que se aprenda. Para ele, se relacionar com o erro é uma exigência da cognição que ainda não foi suficientemente atingida pelo indivíduo, a chamada autorregulação: a correção de uma ação tendo em vista um resultado a alcançar. A ação de reconhecer o elemento

perturbador (erro) ajuda a identificar a maneira que o pensamento está sendo elaborado. Portanto, para Piaget, identificar e considerar o erro gera um sentido de melhoramento, de renovação do conhecimento. Mas para que essa metodologia funcione, Piaget diz ser necessário um espírito aberto a novos conhecimentos e a sucessivos processos de retificações. Promover o diálogo, debates e questionamentos dos educandos, em que se permita interpretações variadas e pessoais, são ações fundamentais para a construção de uma aprendizagem realmente significativa. Um caminho que percorre através das construções de hipóteses, debates, interação com outros pontos de vistas se torna fundamental pois, além de estimular a autonomia de pensamento, estimula também a curiosidade, capacidade essencial para superar os obstáculos. Se arriscar a buscar soluções novas, deslocar conceitos fixos, reorganizar esquemas rígidos, exige um ser que se desloca com os erros, se relacionando de forma colaborativa com os elementos divergentes. A aprendizagem é uma atividade, então, que necessita de tempo e atenção aos detalhes experimentados durante o processo.

Entramos na questão do planejamento escolar através da frase do pensador Edgar Morin, “O maior erro seria subestimar os erros”. Como diz Morin (2000, p. 19), considerar o erro é explorar a natureza do pensamento, um processo que transita entre as multiplicidades, que se forma com as diversas possibilidades de elaborar a realidade. Com sua teoria sobre o pensamento complexo, em que defende as relações intrínsecas entre saberes, da combinação entre os conhecimentos, os erros do pensamento se tornam parte do processo de cognição. Visto que “o conhecimento nunca é um reflexo ou espelho da realidade. O conhecimento é sempre uma tradução, seguida de uma reconstrução” (Morin, 2000, p. 20) as construções são individuais e flexíveis. A multidimensionalidade das questões que nos cercam exige um olhar de inter-relação entre os setores de conhecimentos. Estar ciente de que fazemos parte de um todo da sociedade, que somos interdependentes, nos ajuda, portanto, a também elaborar com mais integridade um planejamento escolar.

Desse entendimento, o conhecimento se faz no diálogo contínuo entre as partes, o qual estimula o espírito crítico e a autonomia de reflexão. Uma vez sabido que o conhecimento é construção individual baseada nas nossas estruturas perceptivas, o erro e a ilusão são inseparáveis da construção do conhecimento. Ter consciência de que as comunicações são entendidas de formas variadas nos ajudam a entender que o inesperado acontece. Morin em seu livro *Os 7 saberes necessários a educação*, no capítulo V, cita o filósofo Eurípedes “é necessário mostrar em todos os domínios, sobretudo na história, o surgimento do inesperado”, portanto, interferências nos

processos fazem parte da implementação de um planejamento escolar. Assim, ao elaborar um planejamento escolar, devemos nos preparar para um curso de acontecimentos não lineares. A tarefa de lidar com a incerteza e o inesperado fortalece nossa estrutura, o que faz nossa proposta estar mais integrada com o contexto e por isso aceita as adaptações necessárias, permitindo com mais habilidade as mudanças de expectativas e estratégias. Estar atentos e incluir o que nos desafia e incomoda é uma maneira de aprender a lidar com o inesperado. Portanto, é fundamental um planejamento que tenha como perspectiva a mutação como oportunidades de conhecimento.

Observamos que no ensino infantil, e menos nos superiores, por suas características de ensino menos dividido por setores, os conhecimentos vivenciados pelas crianças estão mais inter-relacionados, as categorias de saberes se fundem com mais fluidez. As experiências de tentativas e erros têm mais chance de ser experimentadas em comparação ao ensino superior. As crianças, ao brincar, testam hipóteses provisórias que, por sua vez, estimulam competências necessárias para lidar com a descoberta e suas perturbações. O ambiente físico circular, próprio para a idade, também favorece o convívio do grupo ao partilhar diversos tipos de enfrentamentos. Percebemos, portanto, que à medida que as séries educacionais aumentam, os saberes vão se desintegrando aos outros e se organizando em categorias fechadas. Os conhecimentos agora setorizados dificultam, logo, um pensamento mais complexo, que dê sentido às questões vivenciadas.

Continuamos com a leitura de Paulo Freire; “só há erro quando o sujeito que erra pode saber que errou porque sabe que sabe e que não sabe, processo em que, afinal, o erro é uma forma provisória de saber” (Freire, 1995, p. 123). Freire nos evidencia que a evolução de processos depende da consciência dos nossos próprios limites. Quando o pensador se refere ao erro como uma forma provisória de saber, estamos nos cercando da ideia de que o erro é a individualidade sendo exposta e, portanto, deve ser respeitada e envolvida. Ao errar entramos em um estado de incômodo, pois exige modificar esquemas concebidos. Um desequilíbrio, pois, íntimo e profundo, que revela nossa incompletude e limitações. Se todo encontro é um risco (porque se permite transformações), em todo encontro temos a chance de errar e sentir medo da reação dos outros. Quando o sujeito erra e tem consciência do tal erro, é gerada uma perturbação emocional que, se não for bem acolhida, pode gerar uma fuga e paralisia no processo. Fundamental, então, um espaço de convivência em que se respeite as individualidades e as veja como fontes de experimentação e oportunidades de superação. Amparar e destacar os erros como pensamentos divergentes estrutura um espaço de confiança essencial para que o conhecimento ocorra. Sob uma perspectiva

coletiva da sociedade, você é fortalecido e se torna mais seguro quando participa de uma dinâmica em que a curiosidade de aprender é estimulada.

Notamos, através de relatos de experiências pessoais do grupo, que a dimensão emocional participa integralmente do processo de construção das certezas e das incertezas. Edgar Morin (2000) diz que a afetividade pode contribuir para esse processo de conhecimento, como também pode paralisá-lo. Em todos os processos de racionalidade usamos as emoções, pois estas são parte da condição humana. Assim, torna-se necessário aprender a lidar e reconhecer as emoções de modo que os questionamentos atravessados sejam aceitáveis e oportunos. Aprender a lidar com o deslocamento do erro exige uma série de habilidades; uma delas é a estratégia. Uma atitude que permita que modifiquemos nossas propostas, de esperar o inesperado e flexibilize objetivos. Atualizar, interligar e contextualizar as informações racionais também com nossas emoções é uma competência fundamental na implementação de propostas e planejamentos educacionais. Logo, um espaço educacional acolhedor é aquele que tem a habilidade de considerar as nuances emocionais intrínsecas aos processos.

Uma educadora nos lembrou sobre o medo que sentimos ao errar e nos chamou para questionar se criamos um certo controle sobre onde e como podemos errar. Escolhemos o que podemos errar? O que envolve essa escolha: sofrimento, ética, julgamento? Quais são os erros que são atravessados pelas perspectivas ética, ilegais? Sabemos que quando agimos, sobretudo com e com ênfase na razão, as experiências parecem ficar limitadas dentro de espectro controlado. As experiências ganham um contorno com base no racionalismo e se afastam da subjetividade. Dessa forma, nos aprisionamos em uma intenção e silenciemos os riscos e os acasos. Se dar conta que controlamos nosso percurso a tal ponto de escolhermos o que errar, podemos entrar em uma armadilha de inibir qualquer oportunidade alheia a nossa intenção.

Continuamos com essa questão dos espaços acolhedores, ou seja, que se importam em conviver com a diversidade dos pensamentos e que, portanto, tem como valor a democracia. Participar de um grupo democrático, desse modo, é ter a responsabilidade primordial ao respeito e à voz aos argumentos dissidentes, nem sempre comprometidos com o consenso. Estabelecer como imprescindível a convivência de opostos, por serem complementares, estrutura uma base que se ampara no diálogo e se apoia na interdependência dos saberes. Indispensável, pois, pensar o que construímos enquanto grupo, para se analisar com a devida responsabilidade coletiva os possíveis erros éticos capazes de surgir.

Enquanto intervimos no encontro, como procedemos com a liberdade de errar dos participantes? É necessária a compreensão do coletivo de que qualquer intervenção influencia gestos, ações, radicalidades e omissões manifestadas na sociedade. Portanto, cuidar das relações interpessoais é cuidar da maneira que as éticas, os valores e a cultura se manifestam socialmente.

Reforçamos a interrelação dos efeitos que as intervenções exercem integralmente na sociedade e evidenciamos que são questões coletivas e não somente individuais. Participar de alianças gera fortalecimento para agir com inovação, pois as responsabilidades não se tornam só pessoais e sim interdependentes de um coletivo. Agir em acordo com parcerias faz desenvolver soluções mais robustas e amparadas para que erros no percurso sejam lidados de forma mais colaborativa. A experiência de correr riscos é mais permitida, acolhida e catalisada para mudanças significativas quando estamos agindo junto de alianças. Para se permitir ter uma experiência de correr riscos e, portanto, garantir experiências com sentido, temos que ter, logo, a capacidade de formar alianças. Dessa forma, nossas responsabilidades se amparam e se constroem em grupo. Grupos que estimulam o diálogo e se distanciam de certezas viciadas e das expectativas fechadas nos fortalecem a encarar o ineditismo do mundo. Ter consciência, enquanto grupo, de que experiências per si é devir alimenta de integralidade nossas intervenções. E fechamos essa ideia com a frase do pensador Charles Watson, de uma palestra em 2018, no Parque Lage, RJ, “o mundo se revela na medida que você o questiona”.

Recordamos a ideia de “inédito-viável” que Paulo Freire desenvolveu, toda proposta inicia com um rascunho ideal e isolado de contexto, envolvendo uma abstração da realidade à qual o pensador chama de “inédito-viável”. É uma elaboração de uma ideia nova e que ainda não se realizou. Uma proposta controlada e garantida. No seu percurso imprescindível de concretização, se torna um “percebido destacado”. Através da quebra do isolamento da realidade, se torna uma ideia que necessita ser encarada mesmo considerando seus desafios. Quando percebemos os enfrentamentos intrínsecos a sua realização prática e nos sentimos mobilizados a agir, entramos em um processo de descobrimento das incertezas da sua viabilidade. Durante esse desempenho, novas percepções da realidade são conscientizadas e, portanto, soluções diversas e mais eficazes e interligadas se desenvolvem.

O “inédito-viável” parte do princípio de que conhecer a realidade se articula no campo das possibilidades, atua na projeção de ações correndo riscos de criar novas percepções da realidade. Seu fundamento é a impulsão para a ação prática, criando coerências que antes não foram

contempladas entre os rascunhos ideais com o contexto real. Freire (1960) nos evidencia que a implementação de projetos deve considerar as nuances relacionais para que seja um projeto robusto, flexível e único.

Durante o questionamento desse percurso, falamos sobre as diferenças entre erros e errância. Errar se refere à percepção do desvio, da necessidade de existir um certo. Errância é a ação que vagueia de maneira incerta, sem destino, fadado ao acaso. Quem erra tem um projeto, enquanto o ser errante, pela sua atitude vaga e imprevisível, invalida o significado de erro em sua ação, pois não existe objetivo. Ao errante não se pode atribuir a noção de erro, sendo que não há de fato objetivos claros em seu caminho. A ausência de expectativa de seus resultados invalida a noção da possibilidade de um erro. Ao errante não se oferece um mapa, mas o diálogo com o mundo, se cultiva a construção, a sua maneira, de sua trilha desconhecida. Se o artista percorre caminhos desconhecidos, ele é um errante, nem um mapa vai fazê-lo acertar um caminho, pois sua natureza é feita dos caminhos por acasos. A errância pressupõe um campo de buscas particulares, escolhas aleatórias, sem fim premeditado, diferente do erro, que através da busca pessoal e autônoma se projeta algo, mas se depara com desvios não calculados. Quem erra necessariamente concebia um certo. Há uma surpresa, um estranhamento, ao enfrentar esse erro. O errante não percebe que erra e, portanto, não é de sua natureza estranhar, e sim vaguear. O erro, por ser inevitável no trilhar do desconhecido, é parte da criação que projeta. Ou seja, a concepção de um objetivo é fundamental para a construção de regras de processos.

Um colega nos trouxe a fala do lavrador e pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo, na palestra *Presenças orgânicas, invisibilidades sintéticas*, do Seminário Culturas em Pensamento, no 52º Festival de Inverno UFMG, em 2020. “falo tagarelado, escrevo mal ortografado, canto desafinando, danço descompassado, só sei pintar borrando, meus desenhos são enviesados. Esse é o meu jeito. Não me mandem fazer direito. Eu não sou colonizado. Vivas” . Com essa provocação, o grupo discutiu sobre a pluralidade das individualidades. Da história de colonialismo que vivemos, em que vozes contrárias foram anuladas, é urgente se conscientizar de que não só existem maneiras de se orientar com argumentos divergentes, como também de que são complementares. Ter ciência dos argumentos contrários evidencia que o mundo é feito de variadas concepções culturais. O pensador estimulou a reflexão sobre a postura colonizadora que, através da lógica capitalista, define o que é aceitável e o que não é. Somos próximos e aceitamos o que nos é conhecido, e nos afastamos do que não temos controle e que diverge de nossos hábitos, construindo

um conceito não aceitável. Assim, nós, seres sociais, ao invés de complementar nossa leitura, acabamos segregando valores e setorizando a sociedade em aceitáveis e não aceitáveis por meio do que nos é conhecido e confortável. Dessa forma, ignoramos a multiplicidade da vida.

Pensando em práticas de articulação, engatilhamos para o filósofo Luis Rufino, cujo pensamento gira em torno da cultura brasileira e espiritualidade, que começa seu livro *Flecha no Tempo* (2019), com a sentença “o contrário da vida não é a morte e sim o desencantamento” (Rufino, 2019, p. 1). Com ele pudemos pensar sobre a política da afirmação da vida diversa através das conexões entre indivíduos e suas naturezas. Pensar que nossos atos pessoais são um reflexo de como conhecemos o mundo nos ajuda a compreender que existem diversas maneiras de existir. Rufino (2019) nos lembra que ter um comportamento que contemple as diversidades deveria ser a política da vida, uma política cotidiana de defesa das e respeito às culturas diversas, assim nos norteando para sermos mais íntegros.

A próxima frase discutida foi “*A capacidade de estabelecer limites é a maior prova de liberdade*”, da pesquisadora Cecília Salles. Desdobramos o sentido de liberdade sob uma perspectiva democrática e entendemos que a noção de estar conforme os limites impostos na sociedade é o princípio de poder agir com liberdade. Se comportar em um espectro combinado permite que atuemos em igualdade e com responsabilidades iguais. Desse combinado que preserva os valores democráticos a todos, os indivíduos têm permissão para explorar à sua maneira suas escolhas. Nesse entendimento, como os limites garantem a liberdade a todos, eles servem de aproximação de parcerias e não de exclusão. Nesse sentido, pensar em limites é se relacionar mais com amplitudes do que em redução, visto que são múltiplas as maneiras de organizações. Portanto, Salles relaciona liberdade com permissão de fazer escolhas em uma única organização. Dentro da questão da criatividade, a pensadora diz “o artista é um criador de leis, um livre criador de leis infinitas” (Salles, 2004, p. 70). Nesse sentido, os limites estimulam uma tensão que gera movimento. O artista articula com o limite criado e, nessa dinâmica, os controles se auto-organizam. Encontrar o limite leva a querer o redefinir. Se amadurece, baseado na responsabilidade e comprometimento com as tarefas, um senso de precisão importante que mantém a avaliação das relações produzidas. O ato de criar é, portanto, a criação dos limites, articulando todas as tensões, que nem sempre caminham juntas, e as quais podem, inclusive, exercer forças contrárias, essenciais para exercer a liberdade de produzir novos significados.

Por meio do relato de experiências ligadas a movimentos de minorias dentro de instituições, nós alertamos ao modo em que manejamos nossos argumentos. Deparamos-nos com uma tendência a imprimir no outro a culpa dos próprios fracassos. Em uma situação assim, o diálogo ganha uma forma de acusatório, impedindo um fluxo de troca característico do diálogo. Praticar a dinâmica de atribuir ao outro nossas projeções nos fazem deslocar da relação, impedindo a escuta múltipla. Ao acreditar que o outro não pode contribuir com as reflexões, caímos em uma cultura do *panfleto*, na qual reproduzimos argumentos sem conexão com a circunstância, gerando afastamento de uma relação de igualdade entre os indivíduos. Dessa forma, ignorando a potencialidade do argumento diverso do outro, as partes se desunem, e a reflexão se paralisa. Tendo consciência de que todo encontro é ineditismo, o outro exerce colaboração. Acusar o outro da responsabilidade do ato pressupõe que uma das presenças seja neutra e passiva, e a outra dominante, o que causa, conseqüentemente, uma conexão dominante. Essa maneira de se relacionar gera, então, soluções não integradas que prejudicam o fluxo das potencialidades individuais. Dar voz aos pensamentos divergentes é uma experiência que desenvolve a produção de conhecimento coletivo e responsabiliza as partes por sua elaboração. Soluções criativas, nesse sentido, brotam do confronto entre as partes, relacionando experiência, desconstruindo sentidos inflexíveis, aproximando divergências e elaborando, de forma complementar, as situações. Quando a relação é baseada na agregação, nos sentimos mais representados, e, assim, nos aproximamos da ação responsável conjunta. A consciência da sua parte no todo, através do reconhecimento, suscita iniciativa, confiança e autonomia de pensamento, habilidades fundamentais para o raciocínio criativo.

A última frase do nosso encontro foi:

ter um inimigo é importante não somente para definir a nossa identidade, mas também para encontrar o obstáculo em relação ao qual medir nosso sistema de valores e mostrar, no confronto, o nosso próprio valor. Portanto, quando o inimigo não existe, é preciso construí-lo (Umberto Eco, 2011, p. 12).

A partir dessa reflexão, conversamos sobre os contornos que valores de vida criam. Nossos princípios morais e éticos nos conduzem a fazer escolhas, e assim nos relacionamos com a sociedade. Valores esses que são construídos socialmente e garantem a integridade do caráter das pessoas. Ter clareza dos nossos princípios facilita a compreensão de nossas experiências e afetos. Portanto, se referindo à frase do pensador, distinguir um inimigo é distinguir e destacar a diferença de identidade, estruturando a nossa com mais precisão. Com a presença do inimigo, conseguimos medir nossos contornos e, dessa forma, nos reconhecendo, ficamos fortalecidos. A ameaça do

diferente (inimigo) resulta em conformar estruturas, permitindo olhar as divergências com um sentido menos ameaçador.

Esses dois encontros de escuta aos profissionais da educação foram enriquecedores. Através das inúmeras práticas educacionais, percebi a multiplicidade de caminhos possíveis para cada questionamento. Perceber que pesquiso a capacidade de seres humanos, os quais, com seus sentimentos íntimos e frágeis, são potências de desejos, me fortalece a certeza de seguir. Entendo agora que a troca de experiências, evidenciando encontro com trajetórias diversas, é um dever no percurso dessa pesquisa. Reconheço que fazer alianças robustas nos ajudam a desenvolver a essencial habilidade de ampliar conceitos com responsabilidade. Afirmo, depois desse relatório, meu desejo e comprometimento com meu assunto de pesquisa do mestrado, a seguir com a sensibilidade indispensável ao cuidado acadêmico.

#### **4.2 Frases usadas no encontro com educadores – Roda Língua/Grupo de Pesquisa Arte e Formação de Educadores**

<i>“Tudo o que realmente amamos, foi um dia impossível”, Yves Klein.</i>
<i>“Tomemos um objeto usual: não é seu estado de novo, virgem, que melhor traduz sua essência; é mais bem seu estado de resíduo, um pouco desgastado, um pouco abandonado: é no resíduo que se lê a verdade das coisas”, Roland Barthes.</i>
<i>“Quem inventa não pode ter medo de errar, pois vai se meter em terras desconhecidas, ainda não mapeadas”, Rubem Alves.</i>
<i>“Deve ousar-se ao risco, deve provocar-se o risco, como única forma de avançar no conhecimento, de aprender e ensinar verdadeiramente. Julgo importante essa pedagogia do risco, que está ligada à pedagogia do erro”, Paulo Freire.</i>
<i>“Quem nunca errou nunca experimentou nada novo”, Albert Einstein.</i>
<i>“O mundo se revela na medida que você o questiona”, Charles Watson.</i>
<i>“Enganarmo-nos é o preço de pensarmos... A humanidade reina graças à ousadia dos seus erros. O erro é o instrumento do pioneirismo”, Émile-Auguste Chartier.</i>
<i>“Não há vida sem correção, sem retificação”, Paulo Freire.</i>
<i>“O maior erro seria subestimar o erro”, Edgar Morin.</i>

<i>“Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir”</i> , Clarice Lispector.
<i>“Nós só pensamos quando nos defrontamos com um problema”</i> , John Dewey.
<i>“Não temam os erros, eles não existem”</i> , Miles Davis
<i>“Criatividade é permitir a si mesmo cometer erros. Arte é saber quais erros manter”</i> , Scott Adams.
<i>“A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever. E em total lucidez”</i> , Marguerite Duras.
<i>“Quanto mais você falhar, mais você terá sucesso. É somente quando tudo é perdido e – em vez de desistir – você continua, você experimenta a perspectiva momentânea de algum leve progresso. De repente você tem o sentimento – seja uma ilusão ou não – que algo novo abriu”</i> , Alberto Giacometti.
<i>“O que eu estou procurando não é felicidade. Eu trabalho apenas porque é impossível para mim fazer qualquer outra coisa”</i> , Alberto Giacometti.
<i>“Estímulo de escritório”</i> , Leminski.
<i>“O problema é enfrentar essa nebulosa que traz uma imagem profundamente carregada de algo, que não se sabe o que é, mas é diferente de qualquer outra e se fixa mais do que outra”</i> , Cecilia Salles
<i>“Vem aquela angústia, aquela necessidade compulsiva que me leva a um estado de infelicidade, a um descontentamento comigo mesmo insuportável”</i> , Dias Gomes.
<i>“O nascimento de telas vem no ato corriqueiro de limpar pincéis”</i> , Miró.
<i>“É impossível escrever um texto sem le-lo simultaneamente”</i> , JL Borges.
<i>“Ter um inimigo é importante não somente para definir nossa identidade, mas também para encontrar obstáculos em relação ao qual medir nosso sistema de valores e mostrar, no confronto, o nosso próprio valor. Portanto, quando o inimigo não existe, é preciso construí-lo”</i> , Umberto Eco
<i>“A capacidade de estabelecer limites é a maior prova de liberdade”</i> , Cecilia Salles.
<i>“Nunca recusei a minha fecunda e elástica imaginação os mais rigorosos procedimentos de pesquisa. Eles conseguiram dar rigidez a minha maluquice congênita”</i> , Salvador Dalí.

*“Um artista não só deve ser valorado pelo que é capaz de criar como também pelo que é capaz de sacrificar”, Ernesto Sábato.*

*“Só posso amar aqueles que possuem uma linguagem insegura, e quero tornar insegura a linguagem dos que me agradam”, Peter Handke.*

*“O valor de um artista é medido pelo número de vezes que ele joga coisas fora”, Brahms.*

*“Só, na verdade, quem pensa certo, mesmo que, às vezes, pense errado, é quem pode ensinar a pensar certo”, Paulo Freire.*

*“Me movo como educador, porque, primeiro, me movo como gente”, Paulo Freire.*

*“É uma das condições necessárias a pensar certo é não estarmos demasiado certos de nossas certezas”, Paulo Freire.*

### 4.3 Escuta com artistas

Para dar continuidade ao intuito desta pesquisa, o encontro com artistas in loco se torna fundamental. Através de um roteiro de perguntas e provocações, pretendo conhecer as emoções envolvidas no percurso da criação e me aproximar do que envolve o erro nesse universo. Complementando, dessa forma, a reflexão construída após a escuta dos educadores. Desse modo, posso traçar com mais profundidade o que é o processo criativo e os conceitos envolvidos. Escolho 11 artistas, de linguagens variadas, aos quais admiro por sua notória produção experimental e autoral e que se dispuseram a se encontrar comigo e termos essa conversa exploratória acerca da lida com os erros em suas trajetórias. São eles:

- Cida Moreira – pianista e cantora
- Maria Noujaim – artista
- Nino Cais – artista visual
- Mano Penalva – artista visual
- Diego Rboh – escritor
- Osiel Ozi – ceramista e visual
- Rafael de Barros – palhaço
- Marcelo Amorim – artista visual
- Jana Calciolari – escritora
- Marcelo Brasiliense – artista visual
- André Gravatá – poeta e artista

Em encontros individuais, entre dezembro e março de 2024, começo investigando as definições individuais sobre a criatividade. Sugiro: “*Se apresente dizendo qual é o seu processo criativo*”. As respostas tiveram diversos olhares sobre o que era considerado criativo em suas atividades. Marcelo Brasiliense, artista visual, percebe que sua criatividade acontece a partir da imposição das próprias tarefas cotidianas. A inevitável repetição das tarefas caseiras traz ao artista a possibilidade de reelaborar as mesmas atividades. Praticando o conhecido, o artista abre um espaço, subvertendo os sentidos na rotina imposta. Ao persistir, as occasionalidades ganham

destaque. Marcelo identifica a criatividade ao ter esse olhar não convencional ao conhecido. No movimento que surge ao subverter o costumeiro. Cida Moreira, pianista, diz que sua criatividade está na reprodução com a voz do seu entendimento do mundo. Seu alicerce é a literatura, e nesse persistente movimento de elaboração do mundo, ela construiu *um mundo só meu, pequeno, mas só meu*. Compreendo essa reflexão, identificando uma maneira individual e solitária de transformar as vivências para a linguagem da música. Cida relata que a persistência é a chave para que haja desenvolvimento da criação. Somente em um processo longo de prática ela percebe os sinais que considera avanços criativos. Nele está avançar no desconhecido e incluir nesse território os sentimentos, as inteligências e as éticas que constituem as suas produções criativas. Cida diz que a criatividade acontece no exercício de praticar a imaginação, na tentativa de manipular o material existente da realidade e esculpir uma nova forma para ela (a música). Nesse mesmo raciocínio, Mano Penalva, artista plástico, diz “*que a palavra criatividade tem a ver com mão na massa, trabalho, sobretudo de estar aberto ao outro*”. Criatividade, no seu ponto de vista, é estar atento aos agrupamentos vivenciados e estar em sintonia com as convivências, para que você desenvolva sua maneira individual de se comunicar com os desconhecidos. Mano considera criatividade o processo de construção de um próprio alfabeto. Um processo que se desenvolve pelas tentativas e erros, no qual a curiosidade te leva ao processo de produção de seus próprios princípios. Maria Noujaim, dançarina, diz que ao olhar a natureza, uma atenção ao que é universal é provocado. As formas simples naturais atraem e estimulam um pensamento criativo que envolve o tempo e as formas universais. Maria também se delimita em um alfabeto e parte dessa base para se relacionar com as novidades. “*Um jogo livre dentro de algumas premissas*”. E quando ela encontra sua própria voz, ela se sente criativa. Uma voz que une sua individualidade ao universal da natureza, um elo que está entre as coisas, que, segundo a artista, costuma ser simples. Diego Rbor, escritor, tem como alicerce também o tempo da natureza e assim se conecta ao que é universal. Diz que é criativo quando olha atentamente para seu dia a dia. Quando as tarefas saem de um modo automático de realizar, ele sente prazer, e define isso como sendo criativo. “*O cotidiano me fornece os assuntos. Fico no equilíbrio entre a arte e a vida*”. Uma atenção focada, mas dispersa também. O escritor relata a importância em não se cobrar com controle excessivo por estar sendo criativo, pois dessa maneira consegue exercer sua atividade com mais individualidade. Diz que quanto mais exerce sua escrita, mais se reconhece, pois o treino vai ampliando sua individualidade. Rafael, palhaço, começa questionando o desgaste que a palavra criatividade tem e sugere usar a

palavra processo, pois vê sua qualidade de fluxo. Rafael percebe que seu processo criativo depende do exercício de um olhar em que tudo pode ser revisitado. *“Trabalho com repetição, ensaios”*. O olhar deve ser atento a todo momento, colocando tudo em questão sempre. Não existe um planejamento fixado, mas sim uma garantia de espaço e tempo dedicado a rever e a criar. Rafael diz que o olhar atento faz desconsiderar que finaliza trabalhos, exigindo, portanto, um ritmo frequente de encontros.

Nino Cais, artista visual, entende que sua criatividade acontece a partir do ritmo constante de ida ao ateliê. Nesse ambiente dedicado a isso, através do manuseio intuitivo com os materiais, as atenções se focam em alguma questão atravessada da prática. A permanente e diária ida ao ateliê abre espaço para a produção abundante, e, com esse movimento, caminhos criativos se consolidam. *“Meu processo é acidental. Não planejo, acontece esporadicamente e acidentalmente”*. Com essa qualidade, o trabalho de Nino tem um caráter lúdico, em que uma certa ingenuidade governa a manipulação dos materiais, retirando da conduta os pré-conceitos e se permitindo alterações, alargando os espaços de sentido. Marcelo Amorim, pintor, relata que sua criação exige insistência e que mesmo com esse tempo dedicado à atividade, muitas vezes não fica satisfeito com o resultado. *“Quando o homem chegou à lua, não tinha nada, mas no processo ele aprendeu a fazer relógio, bússola”*. Com essa citação, Marcelo considera que as decepções fazem parte de um processo repleto de ganhos. *“Vivemos num mundo voltado pro sucesso, para o resultado. O processo fica enigmático”*.

Osiel, ceramista, define que sua prática criativa é movida pela curiosidade. Sua prática consiste em olhar a propriedade do material e transitar entre a execução e o devaneio. Trabalha por projetos, porém processa com um certo descontrole, incluindo as particularidades da argila, a qual, por ser um material sensível, demanda um esforço de manuseio. *“A organização do ambiente me ancora”*. Osiel relata que sua produção criativa depende de um ambiente estável, bem disposto e conhecido para que assim seu processo permeie o desconhecido.

André Gravatá, poeta, define seu olhar criativo ao encontrar sentidos íntimos e universais sobre assuntos da humanidade pelas entrelinhas das palavras, mais do que nas linhas. *“A poesia está nos rastros e não nas palavras”*. André diz que manipula as palavras, assim como os artistas manipulam materiais, para se comunicar com as pessoas, ressoando sentimentos e emoções através da junção de palavras na leitura. Jana Calciolari, similar a André, se utiliza da linguagem escrita para interagir com as pessoas, transformando relatos verbais para a escrita. Ao transformar relatos

personais em literatura, Jana também considera ser criativa através das palavras. Como *ghost-writer*, Jana pesquisa fatos e maneiras de se comunicar verbalmente do biografado e elabora para a forma literária. Atuando nessa adaptação do modo de se comunicar verbal para a escrita, Jana desenvolve sua criação.

Minha próxima pergunta diz respeito à orientação no processo. Indago: “*O que um orientador-referência precisa ter para ser sua referência?*” Marcelo Brasiliense conta que senso de humor e ironia são essenciais para que um orientador se conecte com seu processo. Um orientador que exerça um certo desdém às normatividades e aos conceitos rígidos dos mecanismos da arte. Cida Moreira especifica que é a admiração o sentimento mais importante de se ter a um orientador. O ato de contemplar alguém, ter respeito e veneração, estimula a cantora a criar da sua maneira e com mais afinco e prazer. Já Diego Rhbor, admirando pessoas que se comunicam com segurança, faz sua comunicação ficar mais livre do medo. “*Quando preciso falar em público meus poemas, abraço minha timidez, assim parece que flui melhor*”. Rafael cria com seu parceiro e diz que a confiança é a principal qualidade capaz de permitir o desenvolvimento acontecer. Praticando coletivamente, faz uso da técnica para realizar cenas teatrais e repete até que elas ganhem autonomia. O vínculo afetivo com seu parceiro lhe dá a garantia de um espaço acolhedor para as sensibilidades e intimidades. Também comenta que ideias panfletárias e jargões publicitários não ajudam a desenvolver o artista, pois criam certas expectativas e modelos de sucesso a serem cumpridos, além de não considerarem as dificuldades e angústias do processo. Um bom orientador, para Rafael, é carinhoso e parceiro das individualidades do seu aprendente. Nino Cais relata que o movimento é seu grande orientador. Ele necessita da regularidade de estar no ateliê e estar em trânsito entre a expansão da vida cotidiana e social e a concentrada do manuseio dos materiais no ateliê. Ele relaciona como uma educação de crianças – mesmo quando se tem muita proteção, quando a orientação é muito acolhedora e controladora, os acidentes são inevitáveis. Posturas que permitem esse desequilíbrio são fundamentais e funcionam como guia para o artista Nino. André admira quem estimula a atenção ao presente. O poeta cita uma anedota de quando ele viu um peixe pulando em sua frente, em uma rua que frequenta. “*Esse acontecimento é tão forte como banal, um salto vivo, que me aguçou a atenção mesmo num lugar que já conheço*”. Assim, André, como diz, tem inspiração em gestos, posturas, pessoas que fazem repensar sobre conhecimentos já adquiridos, cultivando o instinto de perceber o momento e agarrá-lo em sua excentricidade própria. “*Os olhos dos peixes não se fecham mesmo depois que eles morrem*”. Jana, escritora, reconhece que seu

orientador é um escritor que ela admira pela qualidade da produção, que a partir de um tema cotidiano tornou-se intenso e potente com sua escrita. A admiração a estimula para a qualidade da produção.

Continuo agora indagando sobre o tempo. *“Existe qualidade específica do tempo criativo? Como o tempo passa ao estar imerso numa atividade criativa?”*

Marcelo coloca o tempo como aspecto central para se construir uma identidade. O tempo de prática deve ser exuberante e persistente para que aquela tarefa que parece ser insignificante ganhe um sentido e uma seriedade. *“O tempo de maturação é fundamental para construir sentido”*. Cida fala *“A música mostra a cara dela depois da prática, a imaginação não é nada”*. Dessa maneira, a cantora diz que pratica exaustivamente em seu espaço apropriado, de porta fechada e sozinha. *“O aprendizado tem tempo necessário para acontecer”*. Mano Penalva destaca que o tempo tem caráter não cronológico. *“Às vezes você leva um tempo grande, às vezes você faz em um insight, você entende muito rapidamente”*. Mano destaca que os significados daquelas criações mudam conforme o tempo passa, pois a releitura é cíclica e ritmada. A perseverança é o que sustenta, por isso a importância de uma rotina de trabalho na qual existe horário e espaço dedicado e delimitado para esse trabalho. Nesse espaço, nem sempre ele produz, mas processa se relacionando com o ambiente. Vivencio um tempo ativo, esse que é desvinculado da natureza cronológica. *“Ter tempo para observar o tempo das coisas, isso é ser artista”*, ele diz. Maria também vê a importância de abrir espaço para ver um outro tempo que não seja do cotidiano. É necessário um treino para perceber que existem outros tipos de marcadores da passagem do tempo que não esse da realidade prática. A partir da própria repetição do cotidiano, as percepções podem ser alteradas e as sensibilidades mais aguçadas. Dessa maneira, as formas naturais ganham a notoriedade necessária para Maria, e a produção criativa fica imbuída desse aspecto. Já Diego estipula um prazo não tão longo para terminar sua obra, pois relata que precisa da dinâmica de ciclos para continuar concentrado em seu eixo. Releer é parte da sua disciplina, uma vez que relendo ele encontra novos sentidos e aprimora sua criação. Para Nino, o tempo é de movimento entre linguagens, entre a expansão e introspecção, mas o que garante uma produção criativa coerente é a quantidade de produção, ou seja, é a experiência de repetição vinda do tempo dedicado a essa atividade. Um tempo constituído de ritmo constante de produção, sem objetivo definido, no qual se exercita o fazer livre e as multiplicidades de produção. Marcelo Amorim, refletindo sobre a ideia de tempo, conta que seu processo não é linear, que o desenvolvimento de uma pintura acontece de um jeito

dialético. Com idas e vindas, releituras, passadas de camadas de tinta, em que tudo fica vulnerável e se retro-alimenta. Comenta a variação que o termo *work in progress* sofreu ao longo dos últimos anos. Como o progresso tem a conotação de sempre ir para frente, de melhorar, de avançar, foi substituído por *work in process*, pois assim contempla a ideia de que trabalhos criativos tem caráter processuais e cíclicos. André, por sua vez, diz que não planeja sua vontade de criar. Há um esforço em ser uma experiência frequente, diária, ritmada e comunicativa, desenvolvendo assim um repertório, enraizando e cavando espaço com essa experiência. “*A releitura é fundamental, é um processo tumultuado, dispendioso*”, mas, segundo André, “*cada criação tem seu tempo, não existindo modelo e rigidez, às vezes é repentino, como raio, às vezes anda numa areia movediça. Nunca sei como vai ser*”. A inconstância é, portanto, uma qualidade do tempo criativo; o tempo de maturação ganha uma forma não cronológica, singular. Jana opera com regras claras e definidas enquanto se dedica à atividade criativa. “*Não consigo enxergar sucesso sem disciplina, envolve muito tempo*”. Suas balizas são o rígido período de tempo, toda manhã, 5 vezes por semana, a quantidade mínima de produção (dependendo da etapa em que se encontra) e o prazo inflexível de entrega. Jana, portanto, se instrui de limites para que sua criação se desenvolva, mas sente que quando está envolvida afetivamente, os limites tendem a se alargar, através do desejo de continuar.

No decorrer do encontro, a questão da percepção do que seria um **sucesso** da obra me provocou. Quando é considerado obra finalizada, resultado alcançado, pronta para a entrega? Reflexão essa que envolve o sentimento de satisfação e vitória, de um *problema solucionado* e avançado. O que seria então uma vitória nesse universo.

Marcelo considera o efeito da surpresa uma realização de sucesso. Se alguém se sente provocado ou surpreso ou desafiado ao ver alguma obra sua, Marcelo se anima, refletindo assim sobre a necessidade da comunicação com o outro para que a criação artística aconteça. Sua satisfação está quando consegue criar a partir de sua individualidade, em um sistema que “*não é o intelecto que controla, mas sim, vem de dentro, algo visceral*”. Dessa forma, Marcelo retrata que o processo artístico transita através de vontades e por intuições e um desejo em se comunicar. Cida Moreira, ao ser questionada sobre o que seria um sucesso em seu processo criativo, declara: “*Uma das coisas boas da arte é você nunca chegar aonde você queria. Não tem fim. A hora que você faz, você enxerga*”, diz ela, “*um bom dia é um dia que a perfeição naquele momento chega. Não existe garantia nenhuma, é só dia a dia*”. Com esse relato Cida revela a importância da prática e do treino para sentir realização com o resultado. Um processo criativo sem garantia é um processo constituído

de riscos e ameaças que podem influenciar seu desenvolvimento. Cida então descreve que o sucesso de uma obra é quando você atravessa as inseguranças e se concentra em sua própria voz. Mano Penalva tem uma percepção de que, quando ele consegue juntar coisas que cotidianamente não estariam juntas, ele chega a algum lugar interessante. A surpresa das novas formas plásticas causa uma relação de comunicação íntima com os outros, porém de forma não tradicional. *“Me satisfaço quando ensino a pensar e sentir o mundo de outras formas”*.

Conseguir expressar sentimentos através de outras narrativas, sugerindo elaborações distintas de mundos já conhecidos, causam em Mano um sentimento de ter alcançado seu objetivo. Sobre o conceito de sucesso, Maria diz que quando ela dança e percebe que sua técnica, que foi tão bem trabalhada, está promovendo uma liberdade de gestos não tão controlados e conhecidos, ela sente que o caminho está certo. O processo criativo de Maria envolve o uso da técnica, do exercício a fundo, do estudo controlado da linguagem do corpo, para que dele bifurque novas soluções de problemas enfrentados na criação artística. Então, a ideia de obra finalizada, para Maria, implica em conseguir transcender a técnica e encontrar uma expressão autêntica. Já Diego fica satisfeito quando sua obra comunica e as pessoas se identificam com aquela expressão. Quando sua atuação consegue estimular as pessoas a criarem ativamente, Diego percebe um reconhecimento do seu trabalho e essa comunicação o satisfaz. Nino diz que um trabalho muito vinculado ao discurso político, para ele, é insatisfatório, pois é limitante, mas quando elabora uma obra dentro de um lugar desconhecido, aí isso o agrada e ele sente que solucionou uma pesquisa de modo individual e abrangente. Complementa dizendo que, para chegar nesse nível de aprofundamento, existe um treinamento e um rigor com sua produção. E a curiosidade é uma capacidade fundamental para que essas conexões aconteçam – o desejo por conhecer é *sine qua non*.

Ao ser questionado o que seria um dia de sucesso, Osiel reflete sobre a qualidade de estar atento ao presente. *“Quando estou coerente com as dissonâncias do processo, eu sinto que eu produzo bem”*. O artista faz uma relação entre a característica da argila, um material simples que se transforma com o manuseio e tempo, e o próprio conhecimento. *“Ambos são vivos. Eles ativam nossa atenção”*. O ceramista, dessa maneira, comenta sobre se relacionar com organismos vivos, uma experiência que exige uma sensibilidade no manuseio, o qual demanda um certo esforço de conexão.

Aproximo-me diretamente da questão principal. **A lida com o erro**. Depois de conhecer a metodologia e as linhas de raciocínio dos artistas, a maneira com que cada um lida com os desvios

em seu processo me interessa. O abismo entre a expectativa e resultado, entre o problema e a solução, entre a certeza e a incerteza são motes do que seria a criatividade. Pergunto, “*Você trabalha com o imprevisto?*” Marcelo responde: “*O imprevisto é necessário para acontecer alguma coisa singular*”. Marcelo diz que os gatilhos para o início do trabalho são baseados no acaso, nessa maneira de fazer com um certo descontrole. O ideal é que no início do processo as expectativas de feio e bonito, certo e errado, não precisem ser definidas claramente, abrindo assim “*relações entre as pontas do conceito*”, como pontua o artista. Marcelo relembra que um certo tempo de maturação é imprescindível para que o imprevisto seja visto com algum foco de atenção, pois ele pode ser facilmente invisível. Mano Penalva também define o imprevisto como primordial para a possibilidade de encontrar novas soluções. Mano comenta que o imprevisto nos impacta porque é justo nesse momento que percebemos que não temos o controle total, pois, certas coisas, nós não conhecemos durante o processo. “*O lugar do não saber como potência para desenvolver novas ferramentas para se comunicar*”. O artista então exalta o manejo com o improviso no processo artístico, revelando que na arte, distinto de outras áreas, o objetivo não é certo, fechado, limitado, ao contrário, os objetivos são amplos, pois as elaborações individuais são evidenciadas e marcam uma linguagem específica de se comunicar. Portanto, tanto as interpretações variadas quanto as criações variadas são o próprio alimento da arte. Maria Noujaim, sobre o improviso, diz “*Delimito um alfabeto para que o improviso se sustente*”. Dessa maneira, Maria caracteriza que, se o imprevisto não estiver dentro de algum limite ou regra, ele por si só não existe. Portanto, o improviso só pode ser considerado gerador de novas conexões se estiver dentro de algum escopo. “*O improviso sempre está dentro de um sistema, de um código*”. Um jogo livre só se joga dentro de algumas premissas; são as regras, um eixo de disciplina, que o tornam não superficial.

Nino Cais tem do improviso sua base. “*Meu processo é acidental. Não planejo, acontece esporadicamente. Conceitualizar o que não é planejado é mais interessante. Eu amplio o acidente pela quantidade de produção*”. Em sua prática, Nino dá vitalidade aos imprevistos de tal maneira que estes se tornam o gatilho de sua pesquisa e, portanto, da compreensão de suas escolhas. O improviso, para o artista, traz à tona a própria essência da obra. Lidar com o acaso, com o que não foi planejado, leva a uma surpresa, que se for considerada, abre novas conexões. “*A condição de criar é viver e estar curioso*”.

Marcelo Amorim, pintor, trabalha com os desvios através da própria plasticidade da tinta. A atividade de pintura é instável por natureza, e, segundo Marcelo, não é linear, acontece de um

jeito dialético. Os ciclos alternam entre idas e vindas, entre fazer e refazer e, portanto, os imprevistos são parte da atividade e o pintor deve se relacionar com eles de maneira a chegar a algum resultado que incorpore os desvios. Osiel, assim como Marcelo, também trabalha com um material instável, e diz que o próprio material revela os imprevistos, cabe ao artista-criador escutar ou não.

André, como Osiel, diz que o mundo tem imprevisto, a diferença está em atender o desvio ou não. O poeta diz que às vezes o cansaço do prazo o impede de atender o imprevisto, pois ele demanda energia para se relacionar. A inércia do conhecido também pode atrapalhar a escuta dos desvios, ignorando detalhes dos acontecimentos rotineiros. Dessa forma, transitar com ideias fixas dos acontecimentos pode levar a restrição às mobilidades, envolvendo novas intuições. André cita a poeta Szymborska, “*A vida na hora, cena sem ensaio*”, para comentar que imprevistos fazem parte da vida.

Eis então minha indagação principal. *O que você considera um erro em seu processo criativo.* Marcelo diz “*O erro seria obedecer a persistência do sentimento de desânimo e desistir*”. Pois é depois do erro que algo extraordinário pode acontecer. Visto que é uma atividade sobretudo de pesquisa individual e sem rápido reconhecimento social e retorno financeiro, um questionamento acerca de sua utilidade e objetivo se mantém em todo o processo. “*Erro é fazer pra complementar a expectativa do outro*”. Dessa maneira, Marcelo faz uma relação de criação vinculada com o desejo do outro, uma criação que parte de um pré-julgamento do que satisfaria o outro. Em um processo marcado assim, o erro seria então uma construção semântica, construindo através da sociedade, que define conceitos de certos e errados. Portanto, os conceitos, muitas vezes, estão desassociados de sua própria experiência, e se incluídos, acabam por atrapalhar a individualidade de elaboração da obra. Marcelo chama a atenção para a necessidade de esmiuçar e esclarecer as influências que sofremos ao criar, pois são elas que podem nos tirar a intimidade e a própria maneira de construir sentido nas elaborações plásticas. O erro então, para Marcelo, é não estar atento a essas possíveis intervenções e se deixar se afetar pelas ditas verdades sociais.

A cantora e pianista Cida diz que erro é não estar atenta ao presente momento de sua criação, no qual possíveis desarmonias podem acontecer. Atenção fina e curiosa, pois, segundo ela, os erros acontecem de formas diferentes e muito frequentemente, e, portanto, exigindo uma profunda habilidade em perceber e aceitar a desarmonia, ou seja, o erro. Cida cita que a experiência com a arte ensina a ser humilde com o erro, pois nesse universo somos ininterruptamente desafiados por

expectativas e autorias. “*Na arte, o repertório de acertos é infinito, e o de erro também*”. E cabe ao artista a visão de mutualidade dessas duas partes, pois sua integração é parte do crescimento da aprendizagem. Mano Penalva tem uma ideia parecida quando diz que tentativa e erro acontecem em *looping* para haver o desenvolvimento. Então, “*erro pra mim é paralisar, tudo tem uma possibilidade*”. Dessa forma, o artista coloca o erro também como parte integrante do processo, evocando a persistência como sustentação para a sua continuidade, pois essa continuidade precisará atravessar os momentos incômodos e inesperados dos erros. “*Temos frustrações enormes ao mesmo tempo, satisfações enormes. Na arte, você vai aprender todos os dias*”. Mano conta que saber lidar com a frustração com menos julgamento é essencial para o trabalho criativo, pois, com essa ideia, não existe recomeço e, sim, possibilidades diversas. Dessa maneira, como ele mesmo pontua, “*o erro só existe se ele for criado*”. O artista então transita entre os sentimentos de admiração e o desapontamento, e nessa nuance se mantém em ação.

Já Maria, dançarina, reflete através do oposto, “*o maior inimigo do erro é o ego*”. O sentimento de orgulho te impossibilita de desenvolver uma criação autêntica, uma vez que esse reconhecimento de valor da sua própria conquista dificulta provocar um risco, pois a garantia de sucesso será abalada. Se deparar com um erro abala as estruturas construídas, exigindo, portanto, uma transformação do que antes estava satisfatório, movimentando-se para ordenar a imperfeição, o inesperado. O erro, para Maria, é o que se desajusta a ordem, e complementa “*Dedicar-se à disciplina é fundamental, para poder errar*”, afinal é apenas na regra da disciplina que o descombinado pode aparecer. “*Erro é a possibilidade de você crescer*”.

Diego Rbor se empolga quando supera um erro, pois sua experiência da lida com o erro foi vinculada ao castigo. Em sua trajetória na escola, não se podia errar, “*tinha vergonha de fazer perguntas, de me expressar e me exibir*”. Somente no decorrer de suas experiências, escrevendo sobre suas intimidades, o escritor foi percebendo o valor que essa experiência anterior lhe trouxe. Através desse foco no que lhe incomodava, o sentimento desrespeitoso com sua individualidade, Diego pode elaborar e valorizar as diversidades de expressões. Com o apoio de sua mãe, ele se tornou um escritor de temas que te provocavam. “*O erro faz parte da vida, mas o bom é quando focamos nos acertos*”. A empolgação sentida quando ele acerta, ou quando o erro é superado, equivale a um gatilho na engrenagem da vontade em produzir. Diego sente que o erro é se paralisar pelo conceito de erro, e o acerto é diluir o tremor que a experiência de erro causou e se lembrar mais das vezes em que acertou, alimentando-se de suas conquistas.

Rafael, palhaço, diz que trabalhar com o erro é central em sua questão. Para o palhaço, um erro no processo criativo é se limitar ao que está planejado e não perceber as nuances do caminho. Estar apegado às expectativas previstas de tal forma que impossibilite novas descobertas é o que Rafael considera um erro. Olhar o erro não como fim de linha faz o processo entrar em ciclo de criação, e a atenção flui para a continuidade. Ter habilidade para lidar com as emoções, nesse caso, é fundamental, pois há o constante enfrentamento com a derrota da mudança da expectativa. Para o erro, “*é necessário jogar com as emoções*”.

Para o processo de Nino Cais, o erro é circunstancial. “*Não tem acerto e erro, são contaminações, são ciclos, que se misturam*”. Nino trabalha permitindo alterações, e o erro seria então não ficar confortável com esse desequilíbrio provocado. Um processo que tem ritmo constante, que busca pela novidade, pelo desconhecido, possível somente através de muitas tentativas de acertos, exige emoções adaptativas e resilientes, e sobretudo curiosidade. Erro para Nino Cais é não se surpreender com os acasos, ser indiferente aos acidentes do percurso. Osiel, ceramista, considera os erros como uma linha de fuga. “*Venho de uma cultura que erro é ligado ao ruim, tinha um preço ruim de corrigir aquilo*”. Trabalhando com a argila, o material evidenciou que os erros são frequentes e pouco controláveis. Durante o longo convívio com essa experiência, foi percebendo que os inesperados acontecimentos que a argila sofria no processo passaram a tornar uma possibilidade. Com a impossibilidade de parar uma obra, Osiel rearticula os erros e se adapta emocionalmente para essa permissão. “*O erro custa caro, mas outros são divertidos*”. Apesar de implicar grande esforço, o ceramista comenta que a briga em não aceitar o erro não vale a pena, “*o erro é justo, e você deve aderir a ele para seguir um caminho livre de imposições inflexíveis*”. Osiel diz que trabalhar com a argila transformou sua experiência antiga de erro vinculado ao castigo, pois a própria plasticidade demonstrou que, se o erro for incorporado, não há desperdício de material nem necessidade de recomeçar do zero. Um processo, logo, mais econômico e interessante, que demanda um esforço de manuseio, de ação.

Jana diz que considera não olhar com a atenção devida um erro, pois dessa forma não será:

*um olhar livre, aberto, sem julgamento e sem expectativa. Considero um erro, também, não acreditar em sua produção, porque assim acho impossível se envolver e criar sentido em sua produção. Partindo de um contexto significativo assim, o erro fica pequeno, e você se apega aos fenômenos, ao belo mistério da vida, de poder recomeçar.*

André diz que essa palavra *erro* traz memórias de significados ruins de sua infância. Errar tinha sentido de castigo, de proibido, portanto, ter dúvidas não era bem-vindo e provocava um sentimento de medo, como um alerta para não cometê-lo novamente.

*Essa palavra carrega um problema estrutural, político, altamente grave, limitador, pois corresponde com algum ideal externo, como um dedo apontando para você, inclusive podendo ser o seu próprio. O medo de errar é uma pressão política com raízes profundas. É necessário se libertar.*

André então relata que o tempo com outras experiências foi essencial para que ele acreditasse que o olhar do outro poderia não ser destruidor e sim construtivo e parceiro. André então sugere olhar o erro como “*uma placa que aponta para um outro caminho possível*”, em que o erro é pulsação das palavras, e sobretudo constituído de possibilidades.

No decorrer dessas escutas, fiquei intrigada nos *sentimentos de empolgação e frustração*. Acreditando que seriam esses os responsáveis pela conduta e travessia do árduo processo criativo, perguntei aos entrevistados em que situação esses sentimentos tomam conta. Ou, de outro modo, o que ajuda e o que atrapalha a fluidez da criação. Estava aqui interessada em entender a qualidade de uma mediação que seja estimuladora e parceira nas dificuldades enfrentadas nesse processo.

Marcelo comenta que qualidades como ambição, sucesso, fama, atrapalham a criação própria, uma vez que o indivíduo fica retido em arquétipos construídos externamente e limita suas elaborações próprias. É necessário um certo desconstruir do ego, alargando os limites das características de sua personalidade, permitindo assim novas interpretações da realidade e concepções da memória e de sua própria personalidade. Marcelo, assim, se empolga quando consegue se conectar com sua intimidade, com suas experiências particulares, que, para ele, é “*visceral, e pouco intelectual*”. Para ele, querer o reconhecimento também atrapalha o fluxo, visto que o processo fica mediado pelo olhar do outro, pela expectativa de ser bom ou ruim, adequado ou inadequado, travando assim o fluxo da criação.

Cida Moreira relata que se empolga quando está para conhecer algo novo, da surpresa do desconhecido do início do processo. “*Eu preciso de atenção, para decifrar a linguagem com o desconhecido, mas a animação vem daí, em descobrir*”. Um tempo de afastamento é necessário para que seja elaborado e reconsiderado os conhecimentos adquiridos. Quando as memórias se entrelaçam de formas novas, trazendo oportunidades de digerir as experiências, a cantora se empolga, porque sente que está produzindo com a atenção focada e conectada com sua bagagem interna. Já Mano Penalva se empolga quando se sente curioso. Curiosidade essa que não é fora do

comum, mas sim está no próprio cotidiano, chamando a atenção para os detalhes e impedindo a automação das atividades. O artista diz que se empolga quando sua atenção se foca na composição das formas, e não na precisão, na evidência da eficiência da técnica. Dessa forma, as soluções encontradas se baseiam mais no desconhecido do que no previsto, e quando isso ocorre, o artista fica satisfeito. Sobre frustração, Mano, diz: *“Temos frustrações enormes ao mesmo tempo, satisfações enormes”*. Assim Mano confirma que as frustrações são parte do ciclo de criações, evitando que sejam elas as que impedem o caminhar.

Maria, quando perguntada sobre frustrações e empolgações, diz: *“O maior inimigo do erro é o ego, perder a ideia que você tem de você mesma é transformador”*. Maria assim reflete sobre as expectativas construídas sobre nós mesmos, sobre personalidades e sentimentos de orgulhos. Maria se empolga quando flui em um campo autêntico, livre de objetivos muito claros, e circula conectada com sua técnica e disciplina. *“Dedicação da disciplina é fundamental, para poder errar”*. Maria exalta o treino da técnica como fundamental para os imprevistos poderem ser percebidos e considerados parte do processo, e não situações superficiais e inúteis.

O escritor Diego diz que superar *“o erro gera empolgação”*. Diego revisita os erros, porém a recordação dos acertos é mais marcante em sua memória, esse sentimento de vitória é tão prazeroso que estimula uma ação em resolver situações de imprevistos. Quando convida pessoas a escreverem e lerem seus poemas, e há recusas por timidez, ele, pelo exemplo e gentileza, abre um espaço de confiança que muitas vezes provoca uma deliberada ação. Ao provocar, ele se satisfaz e isso o impulsiona a agir mais e com mais qualidade. Sua atenção é focada em sua vitória, o êxito é estimulante a tal ponto que projeta a continuidade, envolvendo o risco e o desconhecido.

Rafael, artista cênico, lembra que a imagem de grande artista divulgada social e culturalmente pode afetar profunda e negativamente o caminhar autêntico dos artistas. Rafael se frustra quando é interpelado pelos jargões e ideias preconceituosas do que seria um bom artista, pois considera difícil ignorar (visto que se propaga uma garantia de sucesso), ao mesmo tempo que percebe uma delimitação de conceitos na nuance da criação. Rafael aponta esse movimento como classificação competitiva, que o impede de criar com autonomia. Ao contrário dessa corrente, ele se anima quando consegue desapegar de uma imagem construída, do grande artista, do bom profissional. Rafael marca a importância de não temer para poder criar mesmo dentro desse universo cheio de influências e exemplos que se mostram bem sucedidos. O ator, então, se

desaponta quando o processo criativo é envolvido pelo medo, por modelos estagnados e pela desconfiança na parceria.

Nino Cais se empolga quando tem movimento para criar. A frequente circulação entre as atividades, sem ordem pré-definida, desenvolve informalidade com o manuseio dos materiais, tornando possível soluções ricas e intensas. Com a postura móvel e flexível, o que não é planejado, para o artista, é mais animador do que o que é rígido e determinado. Um processo que não se estreita, que se desenha incluindo a intuição e permitindo alterações. Nino lembra que a condição para que os imprevistos ganhem espaço de acolhimento é um treinamento rigoroso, em que a curiosidade se torna o grande motor para os enfrentamentos.

Assim como Nino, Osiel também pontua a curiosidade como a principal qualidade que a prática criativa deve ter. *“Me coloco entre a prática e os devaneios. Me empolgo quando consigo dançar no ritmo, sendo coerente com as dissonâncias do processo”*. O ceramista exercita sua atenção para que consiga ver os imprevistos como oportunidades de transformação. *“Dói encarar um erro. Mas tento me ocupar com o pensamento de que lá dentro tem uma semente de algo pra nascer”*. Demandando um esforço e treino, Osiel se lembra da necessidade de colocar alguns limites para que esse procedimento se torne um pouco mais fácil. Limites como frequência, prazo, segurança e espaço organizado são âncoras para que o artista exerça sua atividade criativa com fluidez.

Jana, *ghostwriter*, se anima quando consegue ir além de cumprir as regras pré-estabelecidas (porque sabe que dessa forma facilita a criação), se emociona com sua produção através de um certo distanciamento na releitura. *“Passo de escritora para ser leitura, quase mágica”*, diz Jana, elaborando sua produção com menos intimidade e apego. Ao apego ela relaciona o sentimento de insucesso. *“Um ego inflado impede a criação”*, diz ela, comentando sobre a influência agressiva e restritiva que expectativas a respeito de sua própria personalidade incidem sobre a arte da escrita. Quando há um forte apego ao ego, Jana, se sente confusa, porque seu reconhecimento deve estar vinculado à produção em si e não a sua personalidade social.

André Gravatá diz que suas frustrações se concentram em conceitos panfletários, nos quais se propagam ideais de lida fácil com o erro. Influências de comportamentos desejados, em que se padroniza o que é errado e certo, bem como o modelo de como deve ser consertado atrapalham o processo criativo. André afirma *“o processo é tortuoso mesmo, conviver com seu próprio processo, é singular”*. Ao contrário disso, sobre a animação, o poeta diz que *“o que me empolga é a vida, a*

*maleabilidade, porque tem a ver com errar, repetir, até ficar diferente, como dizia Manoel de Barros”.*

Termino este capítulo com a total satisfação com esses encontros que me estimularam ainda mais a compreender a potência que o envolvimento com a arte propicia nos indivíduos. Continuo a pesquisa agora comprometida em relacionar o que disseram artistas, educadores e autores de referências para que reflexões se fundamentem com mais densidade.

## **5 RELAÇÕES E REFERÊNCIAS DAS ESCUTAS DOS ARTISTAS COM OS ARTE EDUCADORES**

Neste capítulo, a partir dos relatos e da minha experiência, traço relações com pensadores, destacando entrelaçamentos entre conceitos e práticas, enfatizando os cruzamentos entre experiências que lidam com processos criativos e suas trajetórias errantes.

Podemos dizer que a experiência criativa artística é ativa e dinâmica, na qual os participantes têm a mobilidade como característica fundamental de sua metodologia. Criar, segundo Fayga Ostrower (1977), é mais do que inventar, é dar forma a um conhecimento novo, e, dando existência a essa forma, toda a realidade em volta é revista. Reprocessamos os significados de suas vivências e elaboramos, cada um na sua maneira, formas plásticas para se expressar. Não exigindo nenhum material específico, ela faz parte da vida cotidiana. Os artistas ouvimos partem do cotidiano, do que é extremamente conhecido, para iniciar suas práticas de atravessamento, nos capacitando para olhar com curiosidade a vastidão corriqueira da vida. Os arte educadores conversaram partir de seus contextos práticos. A convivência cotidiana com seus pequenos detalhes, gestos, posturas, é percebida por eles e suas construções sensibilizam a realidade. Ostrower (1977) diz que a criatividade está ligada, de modo íntimo, à realidade, aos fatos corriqueiros, durante os nossos processos significativos e intencionais. A fonte de criação está no viver e no trabalhar cotidiano, e nela estão as infinitas possibilidades. Portanto, envolve a maneira que cada indivíduo se diferencia, ordena os fatos, releva as importâncias, se comunica, integrando significados e transmitindo. “Ao criar, procuramos atingir uma realidade mais profunda do conhecimento das coisas. Ganhamos concomitantemente um sentimento de estruturação interior maior” (Ostrower, 1977, p. 145). Refere-se assim à ideia de John Dewey (1859-1952) defendeu em seu livro *Arte como experiência* (2019). ” A arte é uma variedade da experiência, e não uma entidade em si(...)a experiência é uma questão da interação do produto com o eu” (Dewey, 2010, p. 558). Em sua perspectiva filosófica, a arte é abordada como experiência estética, como forma de linguagem, situada no âmbito das práticas sociais. A arte, para Dewey, portanto, não serve a propósitos políticos, não tendo uma função direta. Ressaltando que a arte é o lugar da experiência, em que a criatura viva se envolve, recebe e sofre influências do meio.

Sobre experiências, Jorge Larrosa (2022, p. 1) declara “a experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à educação. Educamos para transformar o que sabemos”. Transita, portanto, na possibilidade de movimento a partir de um certo desequilíbrio. Um desequilíbrio que faz tremer o indivíduo, causando uma marca, uma diferença. Estabelece-se um processo autêntico, dando vazão à experiência da espontaneidade. Experiência, para Larrosa (2022), se relaciona a uma sensação pura e instantânea que um choque nos atravessa. Uma sensação de viver um momento único, em que vislumbramos uma conexão íntima com os acontecimentos. Portanto, para que algo nos toque realmente, o tempo não é marcado pela cronologia, e sim com hiatos entre fatos, os silêncios, as paradas. Há uma força direcionada para a degustação do processo.

Como diz Nino Cais, “*um trabalho muito vinculado ao discurso fechado é pouco*”, entendo que a necessidade de explorar um lugar desconhecido e dar um novo nome ao conhecido, extrapolando o sentido único e imediato. Uma experiência que se liga às ações comuns do cotidiano e não à cultura extraordinária, especial ou contemplativa. Exige do indivíduo um *gesto de interrupção* que permita uma conexão menos provável e viciada, que gere um tempo que suspenda a tradição, o olhar genérico, e ilumine as delicadezas, os detalhes, as nuances que não estão visíveis. A experiência acontece quando o indivíduo está disponível para a abertura, está *exposto* a essa gama intensa que desencaixa nossos pensamentos comuns, nossos julgamentos corriqueiros, nossas expectativas pré-determinadas, e corre-se o risco do não controlar. Nino Cais relata, “*Desfrutar do não saber é mais saboroso do que o saber*”. Ao mesmo tempo que espontaneamente nos abrimos, dessa forma, ao novo e o absorvemos, também espontaneamente o estruturamos. “*Nós abrimos sem rigidez ou preconceitos ante o futuro imprevisível*”. Indivíduos, através da experiência, são espontâneos. “Espontâneos, tornamos flexíveis” (Ostrower, 1977, p. 148) e, portanto, passam a transitar com o perigo, e buscar nele uma oportunidade de se transformar. Como Marcelo Brasiliense diz que, ao incorporar sentidos aos objetos banais, provoca uma tensão no discurso, alargando os limites. A experiência tem algo da desordem, da indecisão, da obscuridade, da individualidade, da finitude, provisória, porque mesmo que o acontecimento se repita, é impossível antecipar uma elaboração. A experiência sempre é nova. Interagindo com o meio, internalizamos as áreas, e nossa emoção mobiliza novas medidas de elaboração plástica da matéria. Assim, ao utilizar objetos de uso cotidiano e simbólicos, provocando uma recomposição, um deslocamento dos sentidos, uma troca ativa e alerta com os gestos automáticos.

Mano Penalva também exemplifica que seu o processo é sensível às coisas ao redor, transferindo para esses materiais-objetos os meios para instrumentar sua elaboração mental. Mano, ao manipular os materiais no ateliê, diz que está interessado em “*como expressar sentimentos através das coisas, da junção das coisas que cotidianamente não estariam, na sua composição*”. Ou seja, suas composições geram significados novos. “*Meu trabalho tem a ver com o entorno, com mão na massa, trabalho com o coletivo, estar aberto ao outro*” (MP). Como um “poder em ação, em jogo, que nunca se identifica por completo, nem oferece respostas às perguntas e questões que levanta” (Gompertz, 2023, p. 93).

Fayga Ostrower (1977) diz que é somente no trabalho prático que as soluções criativas são geradas. Assim como outros pensadores, a autora destaca que os entraves e limites próprios das realidades possam ser como orientadores e pulsadores de sugestões de caminhos para se trilhar, “indagando o desconhecido” (1977, p. 33). É necessário coragem para encontrar o limite e assim o definir. Mesmo desconhecidos, o indivíduo se interessa pelas múltiplas possibilidades adormecidas que certas realidades possam ter. Dessa forma, a arte torna escultura o cotidiano, entrega poesia a rotina. Sem a consciência dos limites, não há responsabilidade, e, portanto, não há liberdade. Não falamos de limites abstratos, e sim limites cotidianos, simples, palpáveis, emocionais, que devem ser compreendidos. Como a história verídica que lembra o poeta André Gravatá:

estava andando numa rua que me é muito conhecida, quando de repente, um peixe pulou na minha frente, ele tinha pulado de seu aquário de frente do prédio. O guarda responsável, disse – Hoje esse peixe está impossível!

André então comenta que essa vivência “*tão forte como banal*” o estimulou a aguçar a atenção à simplicidade do próprio dia a dia, indo contra a programação imposta politicamente de silenciar coisas estranhas e automatizar nossa direção de foco. “Embora o ato de criar signifique um ato de abandonar-se e vagar em mundos ignorados, acompanha-o, no entanto, um senso de precisão” (Ostrower, 1977, p. 162). O poeta nos recorda a necessidade de estar atento para que a poesia apareça nas entrelinhas, no dizer sem palavras, como “*o bicho peixe que quer dizer sem dizer uma palavra sequer*”.

A criação artística opera, afinal, por meio de um olhar que reconhece um potencial em fatos que nos cercam e que tensiona a matéria e a forma, produzindo em força crescente, um novo objeto, assim como Maria Noujaim diz, “*Gosto de observar o tempo das naturezas, e me imbuir disso também. Eu busco um elo entre as coisas, o elo costuma ser simples, porque o gesto está em toda*

*parte*". É necessária uma avaliação das vivências, para que a poesia apareça. Evocando emoções através de temas e ideias, o indivíduo, com energia vital, expande as qualidades da sensação, atravessa o decorativo, "vivencia o mundo comum em sua plenitude. E o faz reduzindo a matéria prima dessa experiência a matéria ordenada pela forma" (Dewey, 1934, p. 257).

O processo artístico confere, portanto, apreciação das coisas corriqueiras que nos cercam, olhando além da finalidade original de um objeto, desejando investigação de algo que pode estar sendo ignorado, dando possibilidades e novos valores. Trabalha em um processo de transcender utilidades e conceitos formais cristalizados. "Grandes artistas têm capacidade de se tornar mais amplos e, todavia, mais simples ao mesmo tempo" (Ostrower, 1977, p. 165). Simples não de forma reduzida nem condensada ao significado, mas sim perdendo o apego e entrando em um estado de transe e alerta. Os acasos se tornam parte das experiências, e a surpresa, uma gramática.

São os afetos os responsáveis pela implicação do indivíduo na relação com essas experiências, sejam positivos ou negativos. São forças movedoras de concentração. Mano diz que sua curiosidade é o motor para suas criações, revelando uma liberdade interior ainda capaz de crescer. Questionando suas certezas, a curiosidade leva-o a explorar o material com a mente ativa. Um certo impulso que leva a um conhecimento ativo mais evoluído que antes, gerando uma percepção de um instante em novas dimensões. Portanto, em um indivíduo que experimenta a curiosidade, é receptivo e mutável. Para Heidegger (1987, p. 143) então, esse indivíduo "deixa abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo". Um sujeito anestesiado, automático, sisudo, é incapaz de entrar em um processo de experiência, porque dele se exige assumir-se em ação, em uma situação nova que causa estranhamento. É necessário o tempo alargado, oposto da pressa, para atravessar esse estranhamento, no qual se cria espaço entre as conexões, permitindo o contato com o estranhamento.

Nino Cais, quando diz "*Meu processo é lúdico, infantil, jogo com a ingenuidade, não se estreita e vai desenhando e permitindo alterações*", ilustra como o ato artístico tem uma maneira impulsiva de satisfazer um desejo, como uma criança que avança partindo de um impulso espontâneo em que tudo é desconhecido. Sua postura é ousada, livre, despreziosa, ao mesmo tempo comprometida. Conforme seu crescimento, experimenta novas soluções, formas diferentes de comunicação, e sua orientação se amadurece. Desse modo, o processo criador é um processo de crescimento contínuo, no qual sua consciência se reestrutura, havendo, portanto, o aprendizado.

“Sua flexibilidade de questionamento, ou melhor, de ausência de rigidez defensiva ante o mundo, permite-lhe configurar espontaneamente tudo que o toca” (Ostrower, 2014, p. 132). Esse brincar que compõe a improvisação se torna *uma atitude*, como aquele típico comportamento de filhotes de animais que brincam incansavelmente, com disposição para o desperdício, excesso, exagero (conceito de Galumphing). “*Criando obstáculos em nosso caminho só para desfrutar o prazer de vencê-los*”. Dessa maneira, temos mais intimidade em experimentar a mesma informação de variados pontos de vista. Transitar entre e explorar essas variedades exercitam nossas formas de pensamento, tornando-os mais adaptáveis e flexíveis às mudanças da vida. A condição de ser capaz de fazer, de produzir, gera um prazer em si mesmo, se automotiva, gera ação, atividade. Uma ação desencadeia a próxima, um movimento articula o outro, uma descoberta possibilita a outra, e assim sucessivamente, em um ritmo próprio, sem recompensas ou punições. Fluxo esse que acontece em constância, como descreve Nachmanovitch (1993), similar a uma criança aprendendo a andar de bicicleta, que descobre que o segredo de pedalar sem esforço é o equilíbrio. Que se adapta continuamente às contínuas mudanças, só com seu próprio corpo. E no decorrer sabe que pode usar menos meios para controlar um poder cada vez maior, e brinca, de forma consciente, com o ritmo, o peso, o equilíbrio, a geometria e a coordenação motora. Um caminho que liberta da técnica no intelecto, dura e formal, e somos capazes e temos vontade de criar. Há um certo descarrego da energia vital experimentando a simplicidade e a segurança em se aventurar nessa terra. Somos envolvidos por emoções que alteram entre o medo, prazer, orgulho, e sobretudo uma renovação do desejo de tentar mais uma vez. Quando descobrimos que finalmente podemos repetir e fazer de diferentes maneiras a partir do mesmo assunto, um sentimento de completude se preenche; estamos criando. Como diz o artista El Anatsui (2007), no livro *Como os artistas veem o mundo* de Will Gompertz (2023, p. 112), “se a arte trata da vida, então a vida não é algo fixo. Logo, a obra de arte deve ter uma forma que seja capaz de mudar... uma ideia de olhar o mundo mentalmente. De destilar essenciais em vez de usar imagens”.

Como seres sociais e culturais, não somos isolados, somos incapazes de criar pela aleatoriedade isolada. Somos imersos por camadas de significados, que fazem com que estruturamos nossos pensamentos baseado em influências de todos os lados. Improvisamos através da orquestra do passado, com o presente e futuro, orientados por nossa lógica interna, essa tão individual, única e insubstituível. Por isso os estilos das caminhadas têm caráter único, nuances, personalidades. A criatividade abre as portas para os impulsos naturais, instintivos e originais. A

improvisação própria dos processos criativos, diferente do que se pode imaginar, tem regras, tem planejamento, tem certos limites para serem quebrados. Quando criamos, temos um tamanho de papel de referência, temos um tempo disponibilizado para a atividade, temos materiais separados, espaço próprio e algum objetivo. A atividade programada inicia com esses limites e, conforme seu andamento se transforma lentamente, ou muda bruscamente, ela interage com os contextos, fazendo novas relações, alargando alguns limites, se auto-organizando. Há um certo divertimento nesse processo. É prazeroso brincar de repetir procedimentos, de experimentar novas relações, de fazer com as mãos livremente. Fazer do nosso jeito, com nosso próprio tempo e ritmo, com nossos materiais escolhidos, nossa intimidade, pode ser divertido. Com essa leveza, o pensamento se afrouxa, abre espaço para o humor, permitindo-se ser afetado por novas percepções. “Misturamos elementos que antes estavam separados” (Nachmanovitch, 1993, p. 50). Ficamos mais à vontade para desafiar novas combinações, expandir um pouco mais do que o habitual. Nossas escolhas se ampliam, e nos tornamos mais flexíveis, nos arriscamos mais as possibilidades, ficando mais resistentes contra a rigidez.

Reorganizando nossas capacidades, podemos utilizá-las de maneiras inesperadas (Nachmanovitch, 1993). “*A condição de criar é viver estando curioso*”, como diz Nino Cais. Curiosidade gera um movimento de auto-alimentação, mantendo a vontade e combatendo a preguiça e a covardia. Gera iniciativa, invenção, sustentação para a travessia. “*Na arte você precisa querer aprender todos os dias. É o não saber que permite novas soluções*”. A curiosidade, também para Mano, permite tornar visível o invisível, sair da zona de conforto e olhar para o que não conhecemos. As possibilidades da ambiguidade envolvidos pelas obras de arte e o processo de aprendizagem permitem um treinamento do olhar atento ao que parece conhecido.

“Descobri uma liberdade que continha em si, ao mesmo tempo, estímulo e cobrança” (Nachmanovitch, 1993, p. 18). Essa frase me despertou para a semelhança com minhas experiências anteriores, relatadas na introdução desta pesquisa. Em todas as minhas atividades de formação, do *clown*, do *design*, fui posicionando também a improvisação como a *chave mestra* da criatividade. Nachmanovitch (1993), no seu universo próprio da música, diz que a improvisação é a forma mais natural e difundida de fazer música.

Atentar-se ao que se dá no intervalo de algo que não existia para algo que passa a existir exige enfrentamento da complicada circunstância de caminhar entre a intuição e a imaginação, imbuído do “indisciplinado batalhão de emoções”, como T. S. Eliot chamou. “O movimento nasce quando

transpomos o abismo, ressuscitamos a zona morta” (Nachmanovitch, 1993, p. 140). A experiência artística não é contemplação passiva; trata-se de ação e dinâmica de expectativas tornando o comum e conhecido em extraordinário. Se diferencia dos moldes construídos socialmente de sucesso e fracasso e afirma maneiras diversas de ver, expandindo, portanto, pontos de vistas individuais. Como diz o artista El Anatsui, no livro *Como os artistas veem o mundo*, de Will Gompertz (2023, p. 121) “você está no mundo, mas não conhece o mundo”. Durante esse processo, os desvios no caminho se tornam possibilidades de interesse. O pensamento artístico amplia a banalidade original de uma experiência, ou objeto, e explora os significados que ela pode conter, por mais simples que seja o objeto ou mais corriqueiro que seja o fato. “Ajuda-nos a ver as limitações da certeza e as possibilidades das ambiguidades” (Gompertz, 2023, p. 92). “*O improvisado é necessário para acontecer alguma coisa*” (Marcelo Brasiliense), pontuando, assim, o olhar desencaixado do automático, questionando a normatividade, em que o acaso pode se tornar o gatilho para o início de um processo que derruba as expectativas pré-concebidas. Um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes. Como são relacionados esses vestígios, como são transformados, é o que constitui a particularidade de cada um. A criatividade é, pois, a harmonia de todas essas tensões, que nem sempre caminham juntas, e que inclusive podem exercer forças contrárias. As frustrações, os desafios, que nos intimidam nesse processo podem, se perseverados, ser transformados em concretização de nossos desejos. Uma batalha constituída de insistentes tentativas incertas que podem causar uma profunda originalidade e alegria e prazer.

A prática, portanto, se torna o meio para que as coisas aconteçam. O esforço, a paciência e o tempo constituinte da criação concreta são essenciais para acontecer a criatividade. Se aproveitar dos riscos, desejando tentar acertar mais uma vez, exige paciência. O abismo entre o que sentimos e o que somos capazes de expressar é angustiante, um vazio, uma incompletude. Durante a insistência prática, usamos a técnica para controlar a ação, suportando, pela segurança do conhecimento da técnica, o aborrecimento do processo. Usamos a técnica, alargando-a ao invés de limitando, experimentando usar de outra forma, fresca e sem vícios. Logo, a prática se torna a própria arte. Exercício frequente de que, através da insistência, temos a possibilidade de experimentar outras tonalidades, outras ordens e ritmos. Brahms disse que “o valor de um artista é medido pelo número de vezes que ele joga coisas fora” (Nachmanovitch, 1993, p. 71). Dar espaço para outras atenções, focar em certos detalhes, valorizar alguns caprichos, confiar em maneiras diferentes de expressar o que já é conhecido, tensionar forças adormecidas, desequilibrar o que está

acomodado, são algumas das ações que acontecem no processo criativo. Estendendo as atenções às pequenas etapas, as surpresas podem ser percebidas e incorporadas ao fluxo contínuo de realização. Um certo prazer em resolver com autonomia os desafios que vão aparecendo. Sincronizar o próprio instrumento de realização, com os materiais disponíveis, tempo e espaço, requer uma prática constante, e, para tanto, é recompensador.

Todo dia faço, vou fazendo, porque é o tempo que traz a conotação. Quanto mais você se debruça, tornando aquela atividade cotidiana, na hora pode ser insignificante, mas com o tempo, vai ganhando uma identidade, O tempo que traz a seriedade. E só através da persistência.

Com esse relato, Marcelo Brasiliense descreve o ritmo da expressão, essa sempre em constante e em ordenada mudança, um dinamismo e tensão presente em todas as criações. Outro relato que exemplifica a maneira prática insistente e ritmada é o de Cida Moreira:

É no processo de fazer, que vai me revelando avanços, uma ética, um sentimento, uma compreensão do mundo, uma inteligência. Só assim a imaginação mostra a sua cara. O tempo de maturação é fundamental para construir sentido. A música mostra a cara dela depois da prática, a imaginação não é nada.

Prática essa que acontece em um tempo alargado. Um tempo esse não cronológico, que percorre em ciclos, aberto ao surpreendente, com certa desordenação e excesso de percepções. Sobre o tempo da criação, Walter Kohan (2007), filósofo, assimila esse ritmo com o tempo da infância. Um tempo que não passa, durativo, atento e sensível. Como um olhar infantil que olha o mundo com estranheza, com perguntas, com inquietudes sobre suas maneiras de ser. Os artistas escutados, ao relatarem que trabalham entre a *“prática e o devaneio, movida pela curiosidade”* (Osiel), *“com a pulsação das palavras e atento aos deslocamentos de caminhos”* (André), *“com olhar atento, livre de julgamento e expectativa”* (Jana), *“com a necessidade de movimento, com a busca pelos acidentes”* (Nino), *“com a atenção num nível que foge de mim, do meu controle”* (Diego), *“num jogo livre dentro de algumas premissas”* (Maria), *“o lugar do não saber como potência”* (Mano), *“na empolgação da surpresa em conhecer algo (Cida), trabalho entre as pontas entre o que é considerado feio-bonito, certo-errado, através do acaso e do descontrolado”* (Marcelo Brasiliense), retratam a qualidade desse tempo criativo. Um tempo que questiona o tempo mensurado, medido cronologicamente, e se transforma em um tempo que confunde o passado, com o presente e futuro, e, assim, com a espontaneidade, se autorrenova.

Quase inexplicável, é um reverdecer, um reviver, um ganhar nova força e vitalidade. É uma subjetividade em silêncio, quase calada: quase porque ainda tem palavra, só que é a palavra que fala pelo sujeito e não o sujeito que fala sua palavra. É a palavra que vem de fora, do mundo e não do interior de si. É o desvelo maior, supremo: o cuidado por silenciar a própria palavra para escutar a palavra do mundo. Assim, a reniñez é uma imaginação aberta e atenta. Supõe risco e coragem, abertura ao mundo, à infância, à infância do mundo (Kohan, 2007, p. 6).

Com esse caráter fluido sobre a atividade criativa, Kohan (2007) evoca o pensamento de Deleuze (1997) sobre os trajetos que as crianças fazem, o modo como abrem e encerram conexões com facilidade. “A criança não para de dizer o que faz ou tenta fazer: explora os meios, por trajetos dinâmicos, e traça o mapa correspondente” (Deleuze, 1997, p. 73 apud Kohan 2020, p. 6). A infância assim é recordada pelo seu caráter, e não pela sua cronologia; a infância como similar a movimento, a transformação, argumentadora de padronizações. A infância e suas relações com o tempo, como Deleuze explora, e Walter Kohan reflete, é alteração da lógica de sucessão, um passado que se vê presente, em experimentação, fabulação, que “suscita devires e afirma a fluidez contínua de um tempo que dura, indivisível e elástico: simultaneidade, contemporaneidade e coexistência, em vez de sucessão, consecutividade e irreversibilidade”. Um tempo de criação é, portanto, agitado, intenso, que emite movimento, que expande, que ramifica e borra os limites do pré-estabelecido, tornando surpreendente o familiar e se maravilhando com a simplicidade do cotidiano, evidenciando o invisível e desarmando o estagnado. Como a cantora relata, “*eu tenho um mundo lá, é pequeno, mas é só meu*” e Nino “*No meu processo, não tem acerto e erro, o que existe são contaminações, são ciclos, que se misturam*”. André, “*Cada criação tem seu tempo, não tem modelo, e rigidez, às vezes saem muito repentinas, como raio, eu nunca sei como vai ser. Às vezes anda numa areia movediça*”. São relatos que traduzem o conceito de *infanciar* de Walter Kohan (2020, p. 8) “ampliar o que se vive e o que se diz da infância, liberar dos contornos rígidos e engessores do preestabelecido, antevisto, prescrito”.

Assim sendo, a criação tem como característica um manuseio com o tempo parecido da criança que expande, incansável em sua busca, sempre mobilizada pela curiosidade. Oposto, portanto, a um desempenho que se executa através da ordenação, do controle e da utilidade, e sobretudo da solução limitada para os problemas, em que não se há riscos e ensaios.

Um tempo que, como uma conversa, flui naturalmente como uma respiração, que segue o fluir do tempo sem ser predeterminado. Articulado entre o momento de inspiração e a vontade de realizar, nos deparamos com a luta, em geral difícil, para manter o tempo de inspiração se transformar em ação. Exige-se um contínuo engajamento com a atividade, sincronizando e

afinando os planos de atuação. Ao nos comportarmos concentrados no caso presente, deixamos nossa visão com um certo descontrole, aceitando a transitoriedade do não conhecido, nutrindo-se do mistério contido em cada movimento. Segundo Gompertz (2023), Paul Cezanne encontrava a qualidade da natureza. Em 1904 escreveu para o amigo Emile Bernard, “Avanço muito devagar. A natureza me parece muito complexa, e os aperfeiçoamentos a fazer são intermináveis” (1904, p. 177). Sendo o estilo do tempo inesperado, o estado mental do indivíduo é, portanto, atento ao presente, dando espaço à renovação do mistério, da surpresa, do perpétuo movimento. Há um estado de vulnerabilidade latente que nos força a estar atentos a qualquer movimento, sobretudo os que saem do nosso controle. A mancha de tinta que caiu no papel quando não era para cair, o susto do barulho fazendo com que eu mexesse o lápis de outra forma, a frustração de não ter espaço maior para esticar o papel, a surpresa de ver o trabalho do dia anterior de outra forma, a falta de material apropriado, a cola que não funcionou, o papel que foi cortado torto, a borracha que não apagou, o projeto que não saiu como queria, a atividade planejada que não aconteceu, os acidentes de tempo que não permitiram o plano, a escuta que não foi recebida como esperava, o acolhimento que não foi como conhecia... Inúmeros acontecimentos se sobrepõem em camadas que se articulam em um frágil equilíbrio entre se apegar aos princípios norteadores ou estar aberto às mudanças, muitas vezes até estrutural. Criar estando atento ao momento presente envolve riscos, porque os moldes conhecidos tomam uma forma de estagnação e se tornam antigos, e a única saída é quebrar essas instruções e se aventurar pelo território desconhecido. O medo, inevitavelmente vivenciado, pode paralisar ou proporcionar humor e alegria. Nesse processo criativo intenso, jogamos com essa fatalidade de caminhos tão próximos, mas opostos, que podem levar a realizações de *insights* criativos. Os ateliês têm algo de abismo, assim como o estudante ao se deparar com um conhecimento novo. Ultrapassados, se dá a poesia de ver o que estava invisível nos realizando como conhecedores.

Nesse estado de sintonia e afinação, os limites de cada situação se tornam engrenagens para a continuidade da ação. “Os limites estimulam a intensidade”, diz Nachmanovitch (1993, p. 83), se referindo ao conjunto de regras que criamos para nos conter, pode amplificar a força, libertar as resistências das ferramentas e possibilitar o vigor da criação. Um caminho não nítido de início, de meio e de fim, surfando entre continuidades que ora regride, ora avança. Ao colocar em questão ideias tradicionais, trabalhamos em uma força vigorosa, entrando em um estado de comunhão com a investigação. Um modo de agir que se relaciona ao amor pois intui a perpetuação da vitalidade da

vida. O processo criativo nos leva a confrontar perguntas, buscar variadas respostas, caminhar entre esse caos, com dinâmicos referenciais. Munidos de vigor, aprendemos a conduzir nossas atividades incluindo os paradoxos inerentes. O caos, assim, se torna palpável e destemido, e podemos até encontrar a alegria no ato de conhecer algo desconhecido. Envolvidas em emoções, as ações se intercalam com consciências e inconsciências, reconfigurando-se. Gestos que migram da construção para a destruição, vivenciado por conflitos, estabilidades e sobretudo instabilidades.

*“A fragilidade do artista está na mesma proporção que a fortaleza”* Cida Moreira nos diz sobre nossa condição ao nos depararmos com as incertezas do processo, que nos deixam confusos e desorientados. Enfrentando desafios próprios, sentimos medo, e nessa condição, ficamos sensíveis e inseguros de continuar. Como Larrosa (2002, p. 25) cita, se o processo também “é a experiência da passagem da existência, de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente existe”, exige-se uma abertura ao que não tem lugar concreto. Uma mente atenta a uma certa brincadeira com os limites afrouxa as resistências, que flui sem recompensas. Cida continua:

A empolgação vem antes de fazer, com a curiosidade, a surpresa do desconhecido. O que eu já conheço, ok, mas a empolgação vem quando eu não conheço. Mas eu preciso de atenção, para decifrar a linguagem com o desconhecido.

Uma mente, portanto, atenta para ser capaz de brincar com o desconhecido.

Tem como partida uma certa miragem que direciona o artista para concretizar seu desejo. Uma miragem ligada à forma individual de representar o mundo e olhar suas importâncias. Nesse trajeto, entre vaguear e objetivar, o artista gera trabalho. O ato criador está entre as tentativas de navegar nas incertezas. Só se cria mobilizando o pensamento. Um pensamento que desafia sua própria consequência, que gera energia para se manter na lenta maturação, que flui entre reconhecer e desconhecer com constância a miragem inicial. Caos e organização se tornam complementares. Dias Gomes (1982, apud Salles, 2011 p. 33) explica que, “na verdade, o que vem primeiro não é a ideia, nem a história ou os personagens, mas a angústia. Vem aquela angústia, aquela necessidade compulsiva que me leva a um estado de infelicidade, a um descontentamento comigo mesmo insuportável”. A tensão, essa inevitável e individual, é a grande responsável pela permanente revitalização da atuação. A miragem inicial vai se turvando, ganhando novos julgamentos. Tudo que está ao redor passa a ser interessante; os acasos são vistos como descobertas. Como no caso clássico do Chaplin, em que as cenas sempre são surpreendidas com

algum elemento surpresa. Importante constatação de que o ato criador nunca se desenvolve, exatamente, do mesmo modo que começamos. Quando o processo inclui também o humor, o intelecto facilita a se afrouxar, dando lugar às novas percepções e às sutilezas que pareciam, em outro momento, estar escondidas. *“Me coloco entre a prática e os devaneios. Me empolgo quando consigo dançar no ritmo, sendo coerente com as dissonâncias do processo”*, relata Osiel.

Mesmo sendo incômodo e exaustivo, há sempre um forte desejo de concepção. Um estado que Salles define de poesia. “Irregular, inconsciente, involuntário, frágil, e que o perdemos, assim como o obtemos, por acidente” (Salles, 2004, p. 60). Somos envolvidos, primeiramente, por um sentimento de recolhimento, uma concentração, uma vagueza incomoda que permite visualizar a concepção. Há uma suspeita no ar, “parece que é tudo e ainda não é nada” (Salles, 2004, p. 60). Existe uma imagem borrada, nova e diferente de tudo, mas não se sabe como é nem como se modifica. Uma imagem geradora, diz Salles, que cria um “ardor inspirado. A criação surge como uma rede de relações onde se tenta desatar a ponta dos fios desse emaranhado de ideias, formas, e sensações que tornam uma obra possível” (Salles, 2004, p. 61). Se exercitado como rotina, esses momentos de atenção aguçada e super percepção aparecem com mais frequência, e a manutenção do andamento do processo se facilita. Um ateliê, assim como uma escola, é um ambiente sensível, e todos os materiais e eventos são potenciais de reorganização de suas possibilidades, ampliando-se em novas direções, novos conhecimentos.

Emoção que varia entre a empolgação e a frustração acompanha o andamento do processo de aprendizagem, e também da criatividade. Há um desejo no processo que faz manter essa fragilidade constante no ritmo da quase fugacidade. Para esse comportamento, o artista e o aprendente constroem certos métodos, certas frequências de gestos práticos que os ajudam a manter a sensibilidade à investigação. Acontece uma lógica própria vinda da tensão que impulsiona uma ação. Uma tensão entre limites e liberdade. “A liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por consequência, não leva a ação” (Salles, 2004, p. 69). O artista e o aprendente trabalham com uma motivação, uma certa noção, que orienta essa liberdade ilimitada. Umberto Eco (1976) fala da necessidade de se criar obstáculos. É necessário limitar e desistir de alguns caminhos para haver a criação do processo. Prazos, espaço, orçamento, tempo, podem ser os aliados da criatividade. Uma negociação que envolve resistência, flexibilidade e domínio das influências que permeiam o processo. O indivíduo, desse modo, encontra desconfortos em todo o processo. Dificuldade de decidir, de lidar com os limites, de se aproximar da imagem original, de sair da zona

da sensibilidade, de julgar, de não manter o ritmo, reação do público, precisar e não conseguir dedicar-se à atividade, são algumas das situações nas quais é necessário lidar. Sob uma lógica pessoal em meio a angústias, paciências, tensões e prazeres.

Fayga (1977) diz que a criatividade acontece nesse momento, na elaboração de nossa capacidade de selecionar, relacionar e integrar os dados do mundo interno e externo. Não há paz, nem calma, nesse processo intenso e incerto que acontece e se refaz na ação. Um ensaio exigente e sincero com seu próprio interior impulsiona o percurso da imaginação para se tornar verdadeira. Dessa forma, envolve um comprometimento com o autoconhecimento. Como podemos ver no relato do escritor Diego Rbor, “*Quanto mais eu escrevo, mais me reconheço*”, apontando como “a arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é característica do ser vivo” (Dewey, 2010, p. 93).

Nesse fluir caótico, a atividade criativa atravessa complexos processos de angústia e realizações. Não se trata de momentos simples; a criatividade depende da qualidade do engajamento da sua intimidade com sua capacidade de concentrar, renovando suas ações. “Chegará ao seu destino. Encontrando, saberá o que buscou” (Ostrower, 1977, p. 76). Um processo que borra as certezas e permite as ambiguidades implica conseqüentemente em uma gama de habilidades de emoções. Sucesso e fracasso são conceitos que todos os artistas e arte educadores escutados se referiram como sendo influenciadores no andamento de seus processos criativos. De sucesso entendemos um êxito, um fato triunfado, um resultado favorável. De fracasso, entendemos uma derrota, uma não obtenção do que estava prescrito, uma falha, uma frustração. Conceitos esses que abrangem a subjetividade, pois seu significado está vinculado ao indivíduo. Constituídas, portanto, através da história individual, existem diferentes concepções de sucesso e fracasso. Aspectos emocionais, experiências sociais, gênero, escolaridade e elementos culturais influenciam diretamente a interpretação desses conceitos tão moduladores do percurso criativo. Pelos relatos, há diferentes e complementares possibilidades de entender os conceitos. Uma das maneiras de entender o que leva ao sucesso (a satisfação) e fracasso é através das características de execução do trabalho, como manipulação do controle, persistência, objetivo, foco de atenção. Outra, intrínseca, é olhar os conceitos como construções políticas que aspiram a padronização e se remetem à manutenção da estrutura de hierarquia cultural, social e política. Portanto, concepções de sucesso se formam a partir das experiências individuais. Vinculados a estereótipos e modelos,

os desejos de sucesso podem limitar a individualidade e as diversidades de expressão, como o que descreve a escritora Jana, *“Se avaliar como grande artista, te impede a criação, ou seja, ter um ego muito inflado, querer o sucesso, faz fechar sua visão sobre a abrangência que a arte da escrita permite”*. Um autoreconhecimento marcado por expectativas consolidadas faz parte do conceito político de sucesso e fracasso.

Quando o artista cênico Rafael diz *“Desapegar da imagem de grande artista é importante para mim, porque sinto que me delimita, me coloca em uma classificação competitiva e aí me impede de criar com autonomia”*, a imagem de grande artista a que o artista se refere está ligada às características genéricas baseadas em uma repetição de modelo de hierarquia e poder no qual o conceito de sucesso tradicional se baseia. Uma educadora relata que, ao propor um projeto com características novas, sente um medo de não estar de acordo com a normalidade. Com essa estrutura, os passos, procedimentos e objetivos são pré-estabelecidos sob uma ordem de execução que atenda à norma configurada, conseqüentemente, um processo uniforme, que trabalha mantendo determinados contextos. Experiências essas que envolvem maneiras corretas de proceder, uma vez que o sucesso se baseia em um modelo, tornando assim questionável o conceito de criatividade, pois a individualidade é substituída pelo controle das homogeneidades das expressões. Nesse processo, ao conservar uma uniformidade das travessias, incertezas características do processo criativo são dominadas para que não se desenvolvam.

André Gravatá se recorda, quando criança, seu medo de fazer perguntas inapropriadas em sala de aula e menciona haver um controle nas relações, que validava um certo comportamento esperado e reprimia outro, mais diverso.

Na escola, eu tinha medo de levantar a mão pra fazer uma pergunta, com medo de ser errada, desnecessária. Demorou pra eu me sentir sem dor e aberto para um olhar do outro, que nem sempre era negativo. Eu acho que medo de errar é uma pressão política que você vive, é um grande problema social, está nas camadas, em raízes profundas.

André relembra sua experiência de que o que era considerado sucesso era estar em conformidade com a estrutura já estabelecida. Maneira essa de moldar as relações, sempre com objetivos esclarecidos e conhecidos, limitando o andamento de qualquer intervenção. Conceitos de sucesso e fracasso atuam em estruturas sólidas da nossa sociedade, nos atravessam profundamente em todos os momentos da vida e condicionam nossos gestos e escolhas e desejos, persuadindo, logo, a atividade genuinamente criativa. Portanto, uma comunidade que oprime expressões genuinamente diversas e atua conforme propósitos políticos que beneficiam a padronização afeta

de maneira direta o desenvolvimento da personalidade, o modo da pessoa significar experiências, se diferenciar e ordenar suas intenções e juízos.

O fracasso e o sucesso não fazem parte do processo criativo, visto que se baseiam em expectativas controladas. “O medo do fracasso, da crítica e da frustração são defesas sociais contra a criatividade” (Nachmanovith, 1993, p. 127). Assim sendo, a importante tarefa de renunciar a um certo grau de controle, revelando uma intuição própria, é a ferramenta para desatar o nó do poder do medo. Disciplinar para uma constância, perseverando mansamente, caminhando entre os limites, pode proporcionar soluções. Uma entrega espontânea, sincera, quase esquecendo do porquê estamos fazendo aquilo, e assim, nesse certo relaxamento, sintonizamos soluções novas. O desespero angustiante é um passo necessário para que as defesas se afrouxem e uma linguagem saborosa se instaure.

Como diz Larrosa (2009), a língua rebuscada, segura, altamente intelectual, parece não dizer sobre algo autoral. O autor defende, portanto, um linguajar que, para ressoar, não deve ser neutro, que contemple uma individualidade, um *sabor*. Um discurso que não é autoritário com suas proposições, diz ele, joga com a insegurança própria do indivíduo, deixando margem para que os ouvintes se identifiquem. Essa é uma linguagem não que enunciamos nossa inteligência, nossos poderes ou nossas impotências, nossa boa vontade, nossa boa consciência, mas sim “uma língua que nos permita compartilhar com outros a incomoda perplexidade que nos causa a pergunta o que fazer ou as infinitas dúvidas e cautelas com que fazemos o que fazemos” (Larrosa, 2014, p. 66). Portanto, é uma língua que não fala o que está consumado, digerido e imposto, não acontece em uma modalidade generalizada, mas que força o ouvinte a estar atento, a saborear não de imediato as informações. Por isso incorpora a incerteza, a necessidade de se colocar como ativo. Nessa comunicação que acontece entre mim e você, entre ressonância que se desequilibra e reequilibra com dinamismo. Não se trata de informação, mas de sensibilidades sendo ativadas. Uma comunicação que potencialize caminhos ainda não certos. Uma ode à surpresa. “Não queremos que nos compreendam, mas sim que nos escutem e somos capazes de oferecer, em troca, nossa capacidade para escutar o que talvez não compreendamos” (Larrosa, 2014, p. 66).

Colocar-se em uma relação de parceria com essa linguagem rugosa, portanto, é um modo de prosseguir resistindo aos enquadramentos impostos. É necessário um acolhimento, uma parceria que acompanhe seu fluxo de energia. Como a escritora Jana diz, “*eu preciso acreditar muito na história, preciso realmente me envolver, em ver sentido naquela criação. Ter uma relação afetuosa*

*é imprescindível para eu exercer minha escrita*”. Parceria dá o suporte para que a travessia de tentativas e erros aconteça. Ao estarmos engajado, afinando as conexões, podemos focar a atenção no campo em que adentramos, e assim fluímos no tempo. A cooperação dissolve o julgamento e a hierarquia e abre espaço para a curiosidade, como André Gravatá observa.

A confiança foi citada pelos artistas e arte educadores como qualidade primordial da parceria que promove o desenvolvimento da curiosidade. A confiança ao dar credibilidade e respeito aos olhares, que possam divergir da maioria, cria um sentimento de proteção para que as frustrações sejam vivenciadas de forma cíclica a fim de produzir continuidade do processo. Para Cida e Marcelo, o sentimento de admiração gera empatia e nos estimula a nos emanciparmos, mantendo nossa segurança no percurso. Marcelo relata sua identificação com orientadores que tenham *“senso de humor, ironia, e um certo desdém às normatividades, controversas pelo sistema”*. Com esse reconhecimento, o artista consegue mais facilmente ultrapassar os limites conhecidos para incorporar o desconhecido de forma mais atenta e alegre, de modo que um campo de sensibilidade é aberto. Com parceria afetuosa, desenvolvemos, com mais facilidade, a paciência e a perseverança, tão importantes para o andamento da criatividade. O humor, sabemos, cria um ambiente acolhedor e desprezioso capaz de permitir o afrouxamento de repetições e alargamentos das expectativas, assim ajudando a atividade de criar. O vínculo afetivo, portanto, é aquele no qual os incômodos são considerados para que sejam revistos e reelaborados, superando os obstáculos e as resistências do meio. Nesse sentido, Larrosa (2021, p. 168) fala sobre a confiança, *“não há outro resultado que não o próprio processo, o calor produzido pela fricção, a energia”*, podendo assim diluir a irritação e a tensão provenientes do processo tortuoso que é o da criação.

Processo esse tortuoso porque desafia o que já sabemos. No ciclo das tentativas de acerto, os erros são os que nos oferecem as oportunidades imprevistas de inspiração. Em atividade, quando erramos, queremos corrigir, e, nesse refinamento, descobrimos informações valiosas sobre nosso assunto. *“Os erros nos permitem reestruturar os bloqueios criativos e virá-los do avesso”* (Nachmanovitch, 1993, p. 90). Quando nos permitimos errar, nos frustramos e forçamos uma amplitude de nossos limites, nossos preconceitos, alargando novas relações. Ao errar, ao usarmos a força do incômodo para mobilizar soluções, podemos encontrar caminhos inesperados. Essas situações irritantes, angustiantes, intimidantes, se nos colocarmos não como vítimas, mas sim como ativos, são os veículos de criatividade. Postura essa essencial para o desenvolvimento de novas

criações. Dar espaço para errar e olhar o caminho desviado é uma postura crucial para o desenvolvimento de novas criações. As perguntas que surgem impulsionam outras escondidas. Há uma atmosfera de caos através dos questionamentos incômodos proporcionados por cada desvio. Tornar instigante um momento considerado errado nos conduz ao próximo, diluindo-se a chamativa opção de desistir. O perigo de continuar tentando, com a emoção própria intensa, nos instiga a construir escapatórias, formalizando aquele obstáculo. Todos os elementos presentes, bem como os silêncios, os vazios, se tornam importante, e podem ser iluminados para serem reorganizados, limpados, separados, misturados, revisados. Tarefa perturbadora, que exige reordenação de arquétipos, que impactam e consomem muita energia. “A luta para fazer com que um novo sentimento e uma nova forma se encaixem” (Nachmanovithch, 1993, p. 104).

Como Marcelo ilustra, “*O erro é construção semântica, construída pela sociedade, erro é subjetivo. O consciente é o balizador. Erro é produzir obras para complementar a expectativa do outro*”. Perceber o erro na criação exige conexão com o que é de mais visceral, afastando-se das ambições construídas de fama e sucesso. Participar de um processo que não tem garantias e certezas nos dá a chance de descobrir o que é um erro em seu próprio caminho. A maioria dos artistas escutados considera um erro desistir do processo criativo, apesar de muitas forças que o atravessam. Outro erro, segundo eles, é não se ter a atenção treinada para olhar além da superficialidade do cotidiano. Uma atenção rigorosa, dedicada e focada para que se treine olhar nas entrelinhas, que foca nas possibilidades de crescimento, no movimento de contaminações e flexibilidades, e, sobretudo, livre de modelos de engessamentos. Uma atenção que atua para uma visão crítica da própria livre expressão, em um *swing* harmônico entre a imaginação, a disciplina, a paixão e a precisão. A busca do desconhecido luta contra a força contrária, de fuga, de desamparo, em que não há garantias nem certezas. Exige-se equilíbrio emocional ao lutar contra a “*frequente força de desistência*” e atuar junto ao erro, de forma colaborativa e não rival, negligenciando o que ele pode apontar. Dessa forma, o erro no processo artístico pode nos oferecer respostas às perguntas e perguntas às respostas.

Para André, poeta, erro seria não ver a bifurcação como oportunidade. Se erro é aquilo que acontece sem ser esperado, um desvio da rota planejada, errar seria não olhar através da curiosidade para que se configure em “*placa que aponta para um outro caminho possível*”. Assim como André, Osiel fala “*Considero os erros como uma linha de fuga. O inesperado é uma possibilidade*”.

Os artistas nos descrevem a possibilidade que os erros trazem ao permitir ampliá-los. Porém, como Nachmanovitch nos avisa, “só podemos perceber essas oportunidades, se abandonarmos nossos preconceitos e nossa presunção” (1993, p. 90). Quando não somos vítimas das circunstâncias, assim como Nino Cais diz, “*eu não entendo muito bem o que quer dizer esse acidente. Aí eu amplio e acabo percebendo que nessa fração ele começa a ter relevância. O erro é circunstancial*”, podemos usar os erros para veicular a criatividade. Com esse pensamento, erro se torna uma oportunidade de um novo caminho. A dúvida e incômodo que o erro traz exercem efeito forte sobre nós, exigindo esforço emocional. “*Dói encarar os erros. Alguns custam caro, outros são divertidos*”, diz Osiel, que relembra a memória negativa trazida pelo erro, referindo-se a castigo e à proibição de errar, similar a André, que aprendeu que erro não pode ser repetido. Porém, partindo da perseverança e confiança, podemos usar os erros para alcançar melhores realizações. Quando “o amadurecimento ocorre, a atenção está em outro lugar” (Nachmanovitch, 1993, p. 140), transferindo a frustração para o desafio. Como diz M. Amorim, o processo é cíclico, portanto, o erro seria ver as coisas de forma linear, quando, na verdade, são dialéticas, constituídas de contaminações. Maneira essa de ver que se parece com a de Mano, que, ao não gostar de recomeçar, foca sua atenção em fazer diferente, descobrindo, assim, no erro, um meio de variadas compreensões. Para que esse processo seja efetivo, é preciso uma “retidão de nosso propósito, na utilidade dos obstáculos, provocações e lições com que nos deparamos ao longo do caminho” (Nachmanovitch, 1993, p. 136). É necessário um esclarecimento das influências de expectativas sociais e modelos, que nos interferem de forma autoritária.

Stephen Nachmanovitch diz que “o misterioso e importante fator que nos leva a ultrapassar cada obstáculo é o amor pelo trabalho inacabado” (1993, p. 151). A curiosidade na gestação de uma obra faz mantermos a resistência de ultrapassar os limites. Não se trata de prazer, mas compaixão pelo que vai ser construído, através de você mesmo. Uma relação inconsciente que nos movimenta, nos dedicando com paciência e perseverança à comunhão das sutilezas. Como amantes, que desalinham seus egos para ouvir as fraquezas da relação. O motivo ultrapassa a satisfação própria e se envolve com a emancipação recíproca. Criamos com carinho o que ainda está para ser feito. Essa é a vitalidade que a criatividade carrega em seu fundamento. Ter atitude criativa passa por estar disponível para se confrontar com problemas, munidos de novos referenciais, vindos da atenção aos detalhes novos.

Intensificar e elaborar a vida envolve, afinal, uma certa dose de disciplina, autocontrole e esforço. Conectando inteligências com o vigor da curiosidade. Permitir a lida com os erros autoriza a postura que tenta caminhos autônomos. Caminhos que iluminam os acasos, aumentando a variedade do mundo. Um caminho, portanto, que não é liso e é tremulo. As incertezas levam a um processo rigoroso, forçando os preconceitos construídos, desarmando o que normalmente está truncado. As errâncias não trabalham com uma linguagem finita, predeterminada. Os sentimentos não são armados e generalizados, exigindo relações sensíveis às individualidades, validando como real a construção individual da vitalidade. “O real não é coisa, e sim acontecimento” (Larrosa, 2014, p. 110). O erro acontece no processo do sujeito que é aberto, que vivencia os acontecimentos de forma dinâmica e não estagnada. Um sujeito atento e curioso com os acasos, despindo-se das esperanças já moldadas e se revelando simples, para que as surpresas nos afetem e a autenticidade seja percorrida.

Pergunto aos artistas o que poderia nos atrapalhar no relacionamento com o erro de forma proveitosa. “*Um erro pode frustrar a tendência à institucionalização da arte. Querer o reconhecimento pode limitar, porque aí você trabalha pra agradar*” (Marcelo Amorim). Marcelo nos aponta a questão da expectativa, do modelo dito correto, segundo a sociedade tradicional e genérica, de ter um bom desempenho. Se tivermos esse molde invadindo nosso processo visceral, o percurso pode se paralisar ao primeiro desvio não planejado. “*O erro só existe se ele for criado. Criar borda para poder borrar*”, Mano complementa a ideia de que erro é construção social. “*Se não tiver técnica, fica superficial. Mas o maior inimigo do erro é o ego, perder a ideia que você tem de você mesma é revolucionário*”. Aqui Maria reforça a ideia do rigor e treino para o olhar crítico de sua expressão individual, fornecendo segurança para ignorar os “*jargões e ideias panfletárias do famoso sair da caixinha*” (André). André afirma que o processo artístico é tortuoso, demanda energia, habilidade emocional, e, sobretudo, conexão com sua individualidade, logo, não cabem instruções genéricas. Conforme Nino diz, exige “*ficar confortável no desequilíbrio*”, estar em negociação com as dissonâncias coerentes do processo e desapegando da ideia de que o erro não é o fim da linha, mostrando que o não saber faz parte da visão de construção, do criar. “*O erro vem de uma tentativa de acerto, somos inacabados*” (Nino).

O processo criativo transita ultrapassando um sentimento de perigo, ocasionado pelos erros e desvios, que nos faz fortalecer nossa resistência à desistência e à repetição. Desempenhando entre o risco do acerto, desejo e tensão são sentimentos concomitantes que atuam em busca do prazer da

descoberta. Insatisfações e incômodos, portanto, são sentimentos também vinculados a quem cria, pois a noção de que o trabalho está inacabado é constante, exigindo treino de nossa paciência para estar em constante busca, transformando assim o que poderia ser frustração em qualidade de desafio. Dessa forma, renunciando a controles e garantias, pode-se experimentar o caos desarmando o medo oriundo do julgamento da crítica e do fracasso, afrouxando os vícios, diluindo as expectativas de sucesso e fracasso. “Só quando não sabe mais o que está fazendo é que o pintor faz coisas boas”, disse o artista Edgar Degas (1834-1917).

Mano Penalva ressalta que o treino diário é o que desenvolve a termos a fundamental persistência exigida pela lida com o erro. “*Vou todo dia ao ateliê, em horário determinado. E assim fui encontrando possibilidades de ver as coisas em ciclos, transitando entre a admiração e a frustração*”. Um processo sem preconceitos, aberto, reestrutura os bloqueios e o processamento das informações. Então:

não seremos mais vítimas das circunstâncias, mas capazes de usar essas circunstâncias, mas capazes de usar essas circunstâncias como veículos da criatividade. É o conhecido princípio do jiu-jitsu – usar os golpes do adversário e a energia que vem deles para desviá-los em nosso proveito. Quando caímos, nos levantamos nos apoiando naquilo que nos fez cair (Nachmanovitch, 1993, p. 90).

Diego relembra que o que lhe intriga é resistir ao que parece que vai paralisar. Um pensamento dinâmico toma corpo, deixando lugar para fabricar o que ainda não está definido. Transita entre tentativas e erros, iniciativas e ações arriscadas. Uma educação que desenvolva uma capacidade de iniciativa sugere maneiras novas de relacionamento com a escola, inventando “formas de indisciplinar as disciplinas, de descolarizar as palavras, para que possam recuperar sua capacidade de encarnação, sua potência de vida” (Larrosa, 2014, p. 135).

O autor cita o filósofo Jacotot (1770-1840), que reflete a importância da autoemancipação como constituinte da emancipação do grupo. Em um processo que aceita caminhos errantes, indivíduos se afetam, se entendendo e, sobretudo, se desentendendo, produzindo efeitos de pensamentos, deslocamentos de ideias, gerando brechas de luz. Uma energia que vem, ao friccionar pensamentos, argumentos, práticas, sentimentos, gera o próprio pensar fresco. Partindo desse vínculo educacional, abre-se um sentido ao desconhecido, dando visibilidade ao erro. Um certo deslumbramento da multiplicidade existente quando se atenta a outros detalhes não automáticos. Perceber que uma pergunta, ou um incômodo, pode proliferar outras ideias enriquece nossa constituição, uma vez que liberamos espaço para novos sentimentos. Desse modo, expande-se a

vontade de querer aprender. Há a abertura para o acontecimento do mistério, mistério porque não temos certeza do que queremos, mas somos envolvidos por uma vontade de expressar. “A educação é, portanto, extrair da pessoa as capacidades latentes para compreender e viver, nasce de um íntimo relacionamento entre a diversão e a exploração” (Nachmanovitch, 1993 p. 109). O sofrimento vinculado à aventura criativa deve ser acolhido com tranquilidade e carinho para ser transformado em movimento de expansão. Conduzir com afeto e intimidade o processo de aprender permite se revigorar com as nuances energéticas próprias. O medo, sentimento que sustenta o conformismo, estreita nossas opções de atuação. O vício em julgar as realizações paralisa a criação. Saber diferenciar as críticas, as quais podem ser construtivas e obstrutivas, é essencial para o exercício de educar e possibilitar potências. “A construtiva ocorre no tempo da criação, na forma de feedback contínuo” (Nachmanovitch, 1993 p. 124), impulsionando a ação. A obstrutiva coloca freios, julga, se fixa em expectativas. É rigorosa em sua autenticidade, levando a faísca da ação de fazer perguntas se autorrevitalizar o processo.

Do respeito às delimitações advém a verdadeira coragem ante a vida. Inclusive advém a elaboração daquilo que talvez nos seja mais difícil – os limites da própria vida individual, a morte. Os poucos indivíduos que conseguem realizar esta elaboração atingem uma admirável e generosa coragem de viver, a possibilidade de plenamente exercer a vida. Os limites, portanto, não são áreas proibitivas, são áreas indicativas (Ostrower, 1977, p. 160).

Seu caminho é propositalmente desequilibrado para encontrar, transcendendo o racional, enfim um espaço extraordinário.

O erro traz o potencial de renovação, intensificação da vida, pois altera e exercita o movimento crescente da complexidade intelectual e emocional envolvida. Portanto, lidar com o erro é uma experiência de caráter caótico e perigoso aliado à vida. Admiro a maneira diversa com a qual tive a oportunidade de escutar que cada um elabora para lidar com a frustração do erro, e honro as fundamentais parcerias que respeitam a legitimidade das experiências. Descubro, assim, a potência dos riscos ao se relacionar com espontaneidade e a poesia do desequilíbrio que só o rigor do processo permite.

## **6 PROCESSOS CRIATIVOS X PROCESSOS COGNITIVOS ERRÂNCIAS NA ARTE X ERRÂNCIAS NA APRENDIZAGEM**

Neste capítulo, depois da investigação sobre o sentido que o erro tem nas nuances do processo artístico e educacional, aproximo ainda mais e busco relações de semelhanças em suas respectivas estruturas. Intenciono expor a experiência que envolve a lida com o erro no universo da arte e da aprendizagem.

Ao escutar educadores e artistas e expor minha experiência, pude constatar que os processos se estruturam por um conjunto de regras e rigor que estabelece operações metodológicas. A construção de parâmetros e critérios se torna fundamental para que os processos se desenvolvam com autonomia e espontaneidade. De modo que haja autonomia de pensamento, confrontar-se com questões desconhecidas se torna primordial. Nessas experiências regadas a possibilidades, a lida constante com dúvidas e incertezas torna o processo dinâmico e vigoroso. A cada momento, o desconhecido nos aproxima a questionar conceitos pré-estabelecidos, pensamentos repetitivos e automáticos, a pressionar limites antigos, a afrouxar referenciais. Com esse funcionamento, a curiosidade mantém esses desafios em tom de oportunidades, nos impulsionando para a autonomia na construção de significados. Artistas e educandos, treinando com as experiências, desenvolvem habilidades emocionais para, mesmo permanecendo em desequilíbrio, procurar sentidos em novas e estranhas combinações. Enfrentando o erro, abre-se uma brecha, uma dúvida, uma pergunta. O que parecia confortável e estagnado, se torna um perigo latente, um vazio que exige alguma ação. A surpresa nos leva a uma ação que se fundamenta em ciclos de tentativas de conhecer o que ainda não é conhecido. Em um tempo marcado por intensidades e sobreposições de experiências, que não se mede por cronologia, vamos desvendando um caminho e nos relacionando com o risco do encontro proporcionado pelo erro. Nos atentamos com delicadeza às bifurcações que se moldam aos ângulos novos de olhar, construindo novos saberes. Afrouxando o que estava automático, o erro constitui uma dinâmica contra a generalização.

Na roda de conversa com educadores, começamos a discussão sobre o sentimento de vulnerabilidade que permeia o estado dos aprendentes. O sentimento ao expor a fragilidade nos exige enfrentar a sensibilidade do olhar alheio e ao desequilíbrio de estrutura que pode surgir. Se nos desapegarmos da rígida estrutura que bloqueia o fluxo, a fragilidade pode se tornar potência para o fluxo de aprendizagem, pois, em uma relação de aprendizagem, é necessária uma situação de incertezas para que o desconhecido se torne conhecido.

John Dewey, quando escreve “nós só pensamos, quando nos defrontamos com um problema” (1969, p. 196), nos convoca para a potência da vulnerabilidade. Para Dewey (1859-1952), é vital que a educação seja provocada por problemas. Problemas inicialmente desconhecidos que despertem a ação de investigação, através do entusiasmo de conhecer. Aproximando questões que envolvem a vulnerabilidade natural da existência humana, estimulando a autonomia da investigação. As forças de tensão, os conflitos e contradições da realidade, segundo Dewey (1859-1952), devem ser inseridas e dialogadas na educação, pois a educação, sendo uma instituição democrática, deve então acompanhar o movimento provocativo da realidade caótica, operando a realidade através de métodos inteligentes e investigativos. Método esse que instiga as contradições e construções manipuladoras da realidade política, econômica e social através da discussão comunitária. Indivíduos aprendentes, por sua natureza sensível, experimentam dessa maneira a incluir seu contexto de estruturas controladoras em seu processo de transformação ativa da realidade. Aparentando para o enfrentamento da situação, os processos educacionais devem estimular a vitalidade dos modos de pensar, evitando ideias opressoras e cristalizadas como certas e verdadeiras. É o caso relatado por André Gravatá, *“tinha vergonha de perguntar, sempre parecia que minha pergunta estava errada ou era desnecessária. Demorou pra eu entender que isso fazia parte de uma pressão política”*. O poeta nos conta uma experiência íntima na qual ele pôde perceber seu contexto político. Havia se instaurado uma situação de repressão aos questionamentos, que, ao se ter modelos de adequação, não se permitia se mostrar vulnerável. Nessas situações em que há imposição de regras de ação, sistemas de recompensas e punições, protocolos de avaliações, as dúvidas dos aprendentes não são consideradas. É, portanto, uma estrutura social rígida e que se intitula educacional e consolidada que interfere no desenvolvimento da autonomia de pensamento. A organização hierárquica desse tipo de ambiente favorece certos comportamentos já conhecidos e reprova outros desconhecidos e novos. Logo, o sentimento de vulnerabilidade, este que revela a fragilidade, a situação de incerteza e insegurança, o não posicionamento rígido, não é acolhido. A imposição de verdades não inspira o movimento investigativo próprio do processo criador, pois se limita a conformar com o que já está dado. A estrutura dicotômica, separada por opostos, em que existe o certo e o errado, não deixa espaço para a sensibilidade da vulnerabilidade. O erro, nesse contexto autoritário, inclui o medo, o julgamento, a ordem, e, dessa maneira, bloqueia os questionamentos. Ao impedir o risco da suscetibilidade, processos autênticos são desviados, bloqueando, pela afirmação da homogeneidade, o acesso à origem das ideias, o desenvolvimento

da pesquisa, a exploração sobre o mundo. Como o artista Osiel relata “*venho de uma cultura que erro é ligado ao ruim, tinha um preço ruim de corrigir aquilo*”. E André continua, “*essa palavra erro está permeada de coisas negativas, tem um sentido ruim, ressoa como castigo em mim. Precisa ser podado, não pode errar. Um alerta para que não cometa de novo*”. Essas experiências dizem respeito a um entendimento do mundo que se estendeu em nossa cultura, estruturando padrões fixos e inquestionáveis, supondo certezas e garantias. Controlados por um grupo, afastam e prejudicam qualquer ordem que já não esteja estabelecida. Eis uma manipulação política sobre o erro.

Dewey (1952, p. 19) diz “um ser vivo é aquele que domina e regula em benefício de sua atividade incessante as energias que de outro modo o destruiriam”. Nesse pensamento, validamos a concepção de nosso pensamento individual, arriscando tentativas de conhecimento através da persistência. Sejam inseridos em um ambiente acolhedor ou opressor, existe uma força de continuidade, um vigor fundado na curiosidade perante a vida. Uma mente perplexa frente às realidades, desejando explorar e significar as experiências. Quando Cida diz *que “sua empolgação é com a curiosidade, da surpresa do desconhecido. O que eu já conheço, é legal, mas a empolgação maior vem quando eu não conheço”*, afirma-se o motor vigoroso que o afeto da experiência causa. “Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto a sua própria transformação” diz Larrosa (2002, p. 25). Assim como os educadores relatam, a curiosidade perante erros e desconhecimentos sustenta nosso desequilíbrio – nos comprometemos com uma possível nova combinação -, nos emancipando.

Ao abalar nosso hábito estrutural, perceber erros lança a luz ao escuro, nos desloca com resistência do que era confortável. A curiosidade é coerente com a forma da natureza, flui entre sua plasticidade, se alimenta de seu próprio contexto, transforma o que é importante para se desenvolver, ativando a imaginação. Processos que se deparam com incertezas impulsionam a imaginação, o questionamento, as perguntas. Desvinculadas da previsibilidade, há chance para a aprendizagem autônoma acontecer. Como Virginia Kastrup, ao citar Deleuze para discutir a experiência da problematização:

a aprendizagem não é entendida como passagem do não-saber ao saber, não fornece apenas as condições empíricas do saber, nem é uma transição ou uma preparação que desaparece com a solução ou resultado. A aprendizagem, é sobretudo, invenção de problemas, é experiência de problematização (Kastrup, 2001, p. 17).

Complemento com a frase da escritora Marguerite Duras (1994, p. 52), “a escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai escrever. E em total lucidez”.

O terreno desconhecido proporcionado pelo erro aproxima as definições entre processo de aprendizagem e o processo de criação artística. Como seres da experiência que somos, nos deparamos com o *não sei* nesses processos, o que exige nos desarmar de posturas rígidas e certezas e aceitar estar inseguro. “É uma das condições necessárias a pensar certo é não estarmos demasiado certos de nossas certezas” (Freire, 1996 p. 29). Tanto no processo de criação artística quanto no processo de aprender, o trânsito se dá por um território inesperado e inexplorado, todavia carregado de marcas de experiências antigas. Há, portanto, um estado de tensão, primordial para que algo aconteça. O vazio encontrado gera um caos interior, que nos desloca da normatividade e nos exige reconfigurá-la. Experimentamos uma intensidade de movimento ao elaborar a tensão do vazio em forma física. Ao sentir que sua conduta estabelecida foi desviada e submetida a novos arranjos, nos deparamos com os desconfortáveis erros. Através de nossa motivação, nos propomos permitir encontrar novas possibilidades de ordenar o fenômeno. O desconhecido, desse modo, dá vitalidade à própria ação. Sinalizo o que Dra. Luiza Christov (2024) disse em nosso encontro, se relacionar com o obscuro “exige acolher o caos como um caminho, e não rejeitar o caos”, a pois é nessa situação desconfortável em que a potência de reestruturação dos conhecimentos é possível. Conhecer algo novo pressupõe admitir a fragilidade do não saber, a percepção do conflito, a surpresa do desvio, a tensão dos limites de entendimento. Acolhidos, intensificamos a energia e, logo, a plasticidade da inteligência.

Segundo a concepção de Piaget (1999) acerca do desenvolvimento, são os conflitos os responsáveis pelo crescimento. A interação com os conflitos do meio ambiente exige uma adaptação em nós, a chamada assimilação e acomodação. Processos esses que interferem no desenvolvimento da inteligência, pois as novas informações dos conflitos nos motivam a promover mudanças de estrutura cognitivas. Os artistas e os aprendentes se nutrem da situação irregular, e, em vez de anular ou substituir, articulam dimensões novas para essa realidade. Desse processo, alargamos nossa consciência, complexando nossos pensamentos, afrouxando ideias fixadas, permitimos a percepção de novos saberes.

O erro, por não ter sido calculado, propicia um descontentamento emocional. O sentimento de desconforto causado pela falha, pela necessidade de improvisar e de adaptar, gera angústia. Aprender um conhecimento novo exige a suspensão da tendência de reconhecimento. Interrompe um ciclo de lembranças e conceitos e instaura um certo recolhimento dos juízos e distanciamento de si. O acontecimento da surpresa com o desvio da expectativa (como disseram os educadores),

do acidente (como disseram os artistas), ou mesmo da experiência não antecipável, desativa a identificação e também o tempo regular. O tempo comum absorve a situação, acolhendo o estranhamento abertamente, sem intenção de solucionar. O tempo se expande (*“gosto de me imbuir do tempo da natureza”*, Maria Noujaim) e nos comprometemos com a gramática da situação. Esse tempo de vazio, no qual não preenchemos de imediato nem com nossas certezas, pode se tornar um bloqueador se não for sustentado com qualidade da mesma natureza (*“dar as mãos para o educando”*). Se o acolhimento existir (*“Delimito um alfabeto para que o improvisado se sustente, Maria, e “Confiança é a base da minha parceria de criação”*, Rafael), permitimos que se desenvolva uma “concentração aberta” (Kastrup, 2004, p. 11), em que não há foco específico e sim uma amplitude diversa, sem estreitamento da ação.

Diferente daquela usada nas tarefas cotidianas, essa maneira de concentrar se autorrenova, se reabastece em suas realizações, intensificando a situação. Dessa estrutura, elevamos a incerteza e nos sobrepomos ao risco do encontro, desejantes de movimento de reação, instalando uma prática de transformações, que, mesmo íntimas, são desconhecidas e descontroladas. Essas ações práticas que conectam intimamente a realidade com nossas experiências ativam nossa atenção para o presente. O conflito que o cotidiano traz (*“O nascimento de telas vem no ato corriqueiro de limpar pincéis”*, Miró) estimula uma atitude criativa, sensibilizando-se ao cotidiano. Estado esse que produz surpresa e instala um tempo de atenção suspenso, no qual tudo ao redor pode ser experimentado e apreendido. No processo de cognição, o estranhamento diante do desconhecido nos leva à surpresa e, assim, nos desestabiliza ao que nos ancora. Não sabíamos que não sabíamos aquela resposta. Sem a primazia do efeito do ego determinado que impede de sair da subjetividade fixa, a surpresa do erro pode nos permitir flexibilizar as expectativas, se distanciar da rigidez. Portanto, a incerteza torna possível a vitalidade, a fluidez, a intuição. Essa espécie de prazer que sentimos ao agir com a intuição nos leva a romper as hierarquias já estruturadas, a misturar elementos que estavam separados, a expandir a inteligência para se conectar de modo novo com aquele conhecimento.

Relacionar-se com um desvio do processo e entrar um estado de disposição para a flexibilidade requer, portanto, treino. Um ambiente que permita o esforço da prática, a paciência necessária e o tempo extraordinário são essenciais. Christina de Luca (2024), psicopedagoga, relata a importância de construir o vínculo afetivo, para que assim o aprendiz expresse seus incômodos com segurança e certeza de que serão ouvidos e respeitados. Capazes de expressar nossos

sentimentos de fragilidade e frustração, os educadores acolhem essa espécie de abismo que sentimos (“*Um erro pra mim é não olhar com a atenção devida esse caos*”, Cida), capacitando o aprendente a transpor em ação. Dessa forma, incômodos validados, frustrações compartilhadas (“*os descontroles são gatilhos de início*”, Marcelo) podem se tornam mote de realização, ampliando as inteligências. “A chave é a autoconfiança, se ela se sente acolhida, tentativas e erros são bem recebidos, assim, ela se fortalece para atravessar e aprender o e com o desconhecido”, diz Christina de Luca, durante os nossos encontros de escuta. Um ambiente assim capta o ritmo extraordinário e permite a insistência, fazendo os limites serem permeáveis, irrelevantes. Na pulsação do compromisso, com a atenção voltada à situação, experimentamos com o que não sabemos ainda. “*Quando o aprendente avança, ele volta ao início e se surpreende de admiração, e às vezes de frustração também. A aprendizagem não é só crescente, ela é feita de altos e baixos, e também podem ficar estagnadas um tempo*” (Christina de Luca) Processos esses, criativos e cognitivos, que são construídos na dinâmica de ciclos, de oscilações, sem encaixes rígidos, no qual “*os movimentos são fluidos como uma dança*” (Osiel), harmonizando fendas e rastros.

A prática dá ao processo criativo um momento de calma, de modo que, quando as surpresas ocorrem... possam ser incorporadas ao organismo vivo da nossa imaginação... Alongamos os momentos de inspiração até transformá-los num fluxo contínuo (Nachmanovitch, 1993, p. 74).

Ato esse que parte de uma suspensão da atenção voltada a expectativas *corretas* ou adequadas ou reconhecidas (voltadas para si), nos exigindo mobilizar uma intenção consciente. Cito Virginia Kastrup:

Depraz, Varela, e Vermersch apontam que, a longo prazo, uma segunda espontaneidade tem lugar. Esta é definida com a curiosa formulação de um esforço sem esforço, que supera tanto a dicotomia ativo-passivo quanto a dicotomia voluntário-involuntário. A atenção nesta segunda espontaneidade não é ativa, pilotada por um eu, nem passiva, lançada reflexa ou mecanicamente ao sabor dos estímulos do ambiente externo (Kastrup, 2004, p. 13).

O aprendizado, ou seja, o confronto com o desconhecido, torna o ciclo conscientemente inacabado. Um movimento desencadeia o outro, em uma eterna continuidade, de ritmo ao movimento, em atualizações e releituras. (“*Venho diariamente pro ateliê, produzo muito, e não entendo muito bem o que quer dizer esse acidente, esse erro*”, Nino), “*Eu preciso de atenção, para decifrar a linguagem com o desconhecido*”, Cida). Existe um certo ar de brincadeira em espaços dedicados à construção de pensamento; a ludicidade nos ajuda a flexibilizar, a aceitar a desordem,

a se animar com as intensidades da disciplina, adquirindo energia para lidar com o treino. A distração, própria desse estado, abre espaço para outras regras, acolhendo erros como parte do processo. “Representando um afastamento das tarefas pré-definidas e das informações externas, o funcionamento errante da atenção pode dar lugar a experiência da problematização” (Kastrup, 2004, p. 14).

Pelos relatos dos artistas e dos educadores, observamos a importância das estratégias de se manter na continuidade mesmo com o evento da distração. A rotina, o treino, a disciplina (e não controle), são fundamentais para que se possa continuar, pois agem como âncora e segurança para os atravessamentos de todas as ordens. Manter a qualidade envolvendo a mudança de atenção, como vimos, requer a alternância entre a tensão e a dispersão, a concentração para a abertura de possibilidades, cultivando, assim, uma atenção específica. Articular com os erros exige aprender um ritmo de atenção, treinando seu caráter de *concentração aberta*, condicionando-se para o processo de aprendizagem.

Artistas escutados, ao relatarem um certo temperamento descontraído de suas ações, relatam a própria cotidianidade como base fértil para o humor e suas consequências na pesquisa. Terreno conhecido evidencia, com mais clareza, a existência de algo *errado*, a percepção de que existe algo diferente na situação ou em seu próprio olhar. Para Christina de Luca, o autoconhecimento é primordial para reconhecer as nuances do processo.

Temos uma ideia de que um bom resultado é quando se acerta, mas tem um trabalho grande anterior ao acerto que é o de perceber, de estar atento. A meta do atendimento psicopedagógico é o avanço, mas não vinculado à produção, e sim ao movimento fluido. A evolução pode ser em diversos níveis, inclusive emocional. Se ela se arriscar e sair do esperado, aí sim eu acho que é um bom atendimento, uma boa relação de educação.

Assim, conecta-se a qualidade do processo de aprendizagem ao desenvolvimento do autoconhecimento. Um processo que permite conhecer e dominar sua atenção. Uma habilidade de atenção que exige deslizamento entre focos de interesse. Uma atenção que amplia e liga a surpresa à regularidade, tornando os desequilíbrios não perigosos, mas sim contribuintes desse mergulho. Tanto artistas quanto aprendizes andam sem ter certeza de que o que vão encontrar era o que buscavam. Este perigo da desordem, que forma um mistério ao que está invisível, é sustentado por um desejo, um desejo não formado, mas delineado, uma pulsação em converter, em circular elaborações. A desordem causada pelos riscos de errar, as sombras das experiências, a luz forte das expectativas, o medo da perda, nos desassossega. Uma inquietação que o risco promove, nos

sensibilizando para explorar, com uma certa adrenalina, esse risco. Há uma ameaça na situação, uma suspeita, uma marca que insistimos em conhecer. “Enigmas que rondam as imagens que surgem ainda sem muita clareza, numa aparição que nos deixa ver o que ainda é impossível entender” (Pohlmann, 2005, p. 7).

A confusão do processo de conhecer nos lança a ação, porém esta sem domínio, pois é nova, mas que irradia com potência. Como Pohlmann, comenta, “são momentos frágeis, mas extremamente férteis”, apontando caminhos através das próprias contradições, saídas dos obstáculos, luz dos detalhes e imensidão nos tempos. Os desvios, portanto, lembra o que Bergson no seu livro *A evolução Criadora* (1907) discutia acerca da tendência de movimento vital, “transformando trajeto (linha) em trajetória (movimento)” (Pohlmann, 2005, p. 79). Como lembra também Marcelo Amorim, “nessas decepções, se você olhar pro processo vai ver que teve um ganho”.

Dinâmica que exige técnica para se sustentar. Para conseguir articular com as marcas do passado, com os riscos do presente e com as linhas do futuro, é necessário treino e disciplina. A disciplina diz respeito à prática da coisa, o que envolve utilizá-la, modificar e até destruir. O corpo se imbuí dessa aptidão singular, nos condicionando e capacitando para aprender através dela. Saber olhar o invisível do visível (“*ler nas entrelinhas*”, André Gravatá) envolve superação da técnica, uma vez que é necessário o alargamento das fronteiras. “*Tem regras pro erro acontecer. Existe um treinamento, precisa ser rigoroso com a produção para se ter um erro*” (Nino Cais). Quanto mais domínio da técnica, mais é possível se sobrepor à ela, permitindo tentativas mais complexas, sobrepondo leituras e articulando novos limites. O domínio da técnica permite também o desenvolvimento da paciência essencial para poder alcançar e manter a atenção sob um nível sensível e a tensão dirigida. O treino da técnica, portanto, é uma importante etapa para que a investigação ganhe destreza, e, assim, autonomia para criar relevos, problematizando sua própria conduta.

Um desses relevos importantes é o humor. Este tipo de ânimo pode mudar e alterar a qualidade dos processos cognitivos, pois age especialmente nas emoções, liberando substâncias no cérebro que estimulam a memória, habilidade que rege nossa capacidade de reter e manipular informações. O prazer gerado do estado de humor estimula o desejo de conexão. “*O brincar é a mais alta forma de pesquisa*”, disse Albert Einstein, mostrando que o prazer da ludicidade proporciona mecanismo de investigação. Na brincadeira, o fluxo natural é o improvoso,

a livre exploração dos materiais de contato. As dúvidas, em vez de serem sentidas como problemas insolucionáveis, têm caráter divertido. A brincadeira envolve a maneira com que processamos, exploramos possibilidades. Nesse contexto de desfrute, os obstáculos são prazerosos, porque se tornam oportunidades de explorar. Desenvolve-se a disposição para se adaptar às mudanças de contextos, e o próprio processo, desvinculado de seu objetivo, se torna divertido. A imaginação desperta interfere na liberdade e confiança na exploração da situação. O riso liberta do medo e dissolve a angústia de lidar com o desconhecido. O riso, com sua carga emocional, é desprendido de ego, de vínculo com expectativas fechadas, é sem vergonha. É uma condição indomável, imprevisível, que perigosamente cria dúvidas e fornece maior segurança e autonomia para enfrentar os erros. A brincadeira facilita a curiosidade, proporcionando a atenção que potencializa a aprendizagem. A cena cômica inventa problemas, assim como a atividade lúdica, o ambiente carinhoso, e liberta da rigidez do que parece óbvio e garantido. A surpresa do erro, a exigência do imprevisto, do deslocamento do comum, causa um tenso estranhamento entre o saber antigo e o possível novo. A sensação ativa a perguntas, desconfia da realidade, e sensibiliza, portanto, a aprendizagem. A surpresa do erro instiga a investigação, propõe problemas, explora a situação, expõe a imprevisibilidade. O humor constrói uma situação difusa, na qual as fronteiras entre certo e errado se borram. No humor, não reconhecemos o extraordinário, e esse susto nos deixa alerta, logo refinamos nossas representações.

A carga emocional do humor capacita nosso sistema nervoso a fazer e desfazer conexões. O entendimento dos processos cerebrais, regidos pela neurociência, nos ajuda a compreender o que acontece no cérebro com a interferência das emoções. Quando somos estimulados a um desafio, estabelecemos uma relação entre esse elemento novo e o que já sabemos. Nossos circuitos de neurônios se mobilizam e se conectam, havendo o desenvolvimento intelectual e cognitivo. Para serem gravadas em nosso cérebro, essas relações precisam liberar substâncias no cérebro que estimulam a memória. Essas situações, para interferirem no cérebro e formarem experiências, precisam ter vínculo emocional, como o humor, o afeto. Para Piaget (1896-1980), prestamos atenção porque o que está sendo apresentado tem significado e representa uma novidade. Sem o vínculo emocional não há como a aprendizagem fluir integralmente.

A neuroplasticidade, referente à capacidade do sistema nervoso de se adaptar e moldar a novas situações, diz que o estímulo a três funções executivas pode aumentar as habilidades de aprendizagem. O controle inibitório, a memória de trabalho e a flexibilidade cognitiva são as

funções executivas que fornecem aptidões que oportunizam o processo de aprendizagem, ou seja, segundo Kastrup, em seu artigo *A Aprendizagem da atenção na cognição inventiva* (2004), de inventar problemas, dado que agem na atenção e motivação. O controle inibitório é relacionado à nossa capacidade de resistir a qualquer impulso e também de focar e manter a atenção em algo. A memória de trabalho é a habilidade que nos capacita para reter e manipular informações distintas por períodos curtos. E a flexibilidade cognitiva é a habilidade de manipular diferentes experiências, de se adaptar às regras do contexto, mudando a atenção ao reagir a diferentes demandas.

Essas três habilidades, as quais a neurociência chama de funções executivas, vindas da neuroplasticidade, estão diretamente relacionadas com o desenvolvimento da atenção, da mudança e adaptação às demandas, habilidades necessárias para o enfrentamento de situações em que aparecem desafios e imprevistos, ou seja, nos aparentes erros no processo. A concentração mantém a ação em fluxo, em sintonia com os afetos sentidos ao sermos vítimas do estranhamento do novo. Portanto, a autoconfiança e a autoestima são habilidades emocionais também estimuladas ao validar o erro como íntegro do processo. O erro evidencia o problema, força a pensar, produzindo uma reconfiguração dele mesmo. O sujeito, então, pela crítica e desejo, se transforma (*“Encontrar sua voz. Erro é a possibilidade de você crescer”*, Maria Noujaim).

A produção de subjetividade vinda do processo de criação tem mesmo caráter paradoxal. O tempo alargado levado pela intuição conectado com habilidades exigentes emocionais e intelectuais faz esse processo ser complexo. Arte educadores escutados relatam a maneira que convidam os aprendentes para esse mergulho complexo. Atentam-se às próprias atitudes que criam convites para o processo, intervindo pelo exemplo da postura, pela admiração da ação comprometida, pelo compartilhamento das zonas nebulosas partes da autodescoberta. (*“Nos projetamos nos orientadores, admiramos”*, Cida Moreira). Os afetos funcionam como engrenagens, pois, uma vez que criam ligações significativas, potencializam as conexões cerebrais, e conseqüentemente a aprendizagem. Com o acolhimento, o caos que envolve ter dúvidas é bem-vindo. “O sistema, ao invés de se estabilizar num estado determinado, apresenta um comportamento de tipo aleatório, incerto, errante” (Kastrup, 2001, p. 26). Educadores narram o esforço em se manter nessa zona de condução ao desconhecido, acompanhando as nuances do processo, fluindo perante a multiplicidade de possibilidades, qualificando as fontes individuais. Assim como os artistas fazem, experimentam as tentativas e hipóteses, instaurando uma política de liberdade de modos de reação. Cultivando as relações democráticas como condição de crescimento, esse modo político de operar

experimenta a investigação no cotidiano, nos gestos e nas próprias relações sociais, tornando as surpresas não só regulares, como também convidativas à exploração. *“Na arte o propósito não é certo, os objetivos são amplos. A única garantia é que você vai aprender todos os dias”* (Mano Penalva). A experiência da arte exercita domar as generalizações e automatismos, permitindo criar seu próprio futuro. Como Bergson afirma, “introduz a maior quantidade possível de indeterminação e liberdade” (2001, p. 225). O esforço de se relacionar com a manifestação do erro no processo desperta o indivíduo a se reinventar e a estar presente como ser atuante na situação experimentada. Conforme o relato, em nossa roda de conversa, da psicopedagoga Christina de Luca:

A arte, ao utilizar diversos materiais, inclusive do cotidiano, desperta um processo narrativo. Primeiro ela é sensorial, por experimentação, pelo manuseio, e depois começa uma linha de raciocínio, elaborando uma narrativa – esta habilidade tão importante para o processo de alfabetização, por exemplo.

A alfabetização, e o letramento, segundo Magda Soares (2003), é um processo dinâmico em que o sistema cerebral amadurece. Um processo complexo que conecta experiências individuais e contexto social com aptidões treinadas para se tornar hábil em se comunicar e produzir conhecimento, sendo, portanto, uma importante etapa de modulação individual da leitura do mundo. A arte, uma vez que lida com a invenção, constituindo um motor de processos complexos, se torna uma ferramenta colaborativa para a maturação dos sistemas cerebrais.

Quando vivemos a autenticidade exigida pela prática de ensinar -aprender participamos de uma experiência total, diretiva, política, ideológica, gnosiológica, pedagógica, estética e ética, em que a boniteza deve achar-se de mãos dadas com a decência e com a seriedade (Freire, 1995, p. 13).

**Figura 37:** Sem título



Fonte: A autora (2019). Impressão em papel fotográfico, 40 cm x 30 cm.

## 7 IMAGENS DO PROCESSO APRENDIZADOS

Ao final desta pesquisa, ofereço uma peça audiovisual que contempla a investigação através de imagens, informações, sons e silêncios. Insisto em registrar a reflexão através da exploração de imagens em movimento para que se fixe no tempo e deixe outros tipos de rastros na memória dos que assistem. Rastros que permitem a lembrança, que iluminam detalhes, que fazem silêncios serem sublimes e que, sobretudo, permita qualquer reelaboração. O registro conta com trechos das conversas na roda dos educadores, as entrevistas com os artistas e alguns dos meus trabalhos visuais, além de frases de pensadores norteadores e imagens que frequentaram cotidianamente essa pesquisa.

Apesar do desejo sempre latente desde o começo da pesquisa, a emoção que me acompanhou, de fazer esse vídeo, foi sempre relacionada à fragilidade e insegurança, salvo vezes de excitação. A leitura do livro *Que emoção, Que emoção*, do escritor Georges Didi-Huberman, esclareceu o contexto da vulnerabilidade que sentia. Os inícios tanto desta pesquisa como da criação do audiovisual foram árduos e marcados por muitos bloqueios. Tinha a tendência de me distrair do desejo e da responsabilidade, ao mesmo tempo que elaborava cada vez com mais detalhes o resultado que queria construir. Moldei expectativas muito fixas e delineadas da realidade em que queria chegar. Com esse gráfico mental cheio de imaginação, me distanciei da prática. Foi o limite do prazo que me impulsionou a dar o início. A partir de Sartre, Didi Huberman (2016, p. 24) lembra “que a emoção é uma maneira de perceber o mundo”. O desconcerto me deu o estímulo de perceber meus processos e precisar de uma rotina.

Com apoio de parceiros, aproximei a realidade da expectativa e comecei os ajustes necessários. Um trabalho de afrouxamento das perspectivas, confiança nas etapas a percorrer e adaptação às inúmeras mudanças de rotas, de estruturas, de convidados a participar. A partir de Bergson, Didi Huberman (2013, p.24) afirma que “as emoções como gestos ativos, emoção como ação, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos”.

A realização do documentário foi resultado da conexão entre a angústia e a calma, entre passado e futuro, da ativação e emoção, gerando uma sensação de eficiência. No decorrer das entrevistas, treinei minha atenção para que se mantivesse relacionada com as questões que vinha explorando como também para que houvesse abertura para novos acidentes ou acasos que saíssem do roteiro original. Havia uma tensão, que permaneceu ao longo de todos os encontros, produções e reflexões que me mantinham em alerta de modo que nada prejudicasse o fluir rigoroso da pesquisa acadêmica. Alargar os limites do que imaginava ser perfeito me permitiu estar presente com meu próprio pensamento e escolhas. Dessa forma executado, entendo que o processo de criação do audiovisual traduz o processo da pesquisa escrita – contaminei a escrita.

## 8 CARTA AOS LEITORES

Eu embarcei as linhas que compõem o meu processo e fui convidando o leitor a me acompanhar nas experiências.

A arte me ensinou a ver as situações, mas sobretudo a descobrir a intensidade de ganhar e perder.

A pesquisa se tornou um passeio, uma excursão que celebra o transitório.

Como Mário Quintana escreveu, *“Linha Curva. O caminho mais agradável entre dois pontos”*.

No trajeto da pesquisa, acho que me alonguei nos momentos de inspiração. Primeiro eu escolhi quatro livros que me fizeram de base até o fim.

Esses quatro, cada um na sua abordagem, um pela improvisação da música, outro que qualifica a experiência, outro sobre a consciência do inacabamento, outro que liga criação a autoconhecimento. As referências descrevem a qualidade da criatividade e a relação intrínseca com os desvios no processo. E o que acaba mais me chamando mais a atenção são as emoções envolvidas durante essas errâncias.

Depois desse entendimento sobre o que é a criatividade através dos pensamentos deles, faço aqueles encontros formidáveis com os arte educadores. E transcrevo, cruzando com conceitos dos pensadores dos livros de base, interligando a prática dos educadores com os conceitos dos pensadores.

Depois eu conto meu plano de fazer a escuta com os artistas, assim como fiz com a dos educadores. Eu demorei muito nessa parte. Depois de ler Didi-Huberman, percebi que estava justamente vivendo o que escrevia. Eu tinha uma ideia original na cabeça que, na prática, teve que sofrer várias mudanças porque as coisas não saíam do jeito que eu esperava.

Até que descobri que eu estava lidando, precisamente, com um conhecimento desconhecido.

Nesse trajeto, eu senti, ao mesmo tempo, muita vontade de adiar, porque eu sentia medo, muita insegurança e não conseguia exercitar um descontrole. Mas também de continuar, porque eu tinha um acompanhamento muitíssimo parceiro, carinhoso, sobretudo alegre da minha orientadora Luiza. Eu tremia pensando em como realizar aquilo que projetei tão bem, tinha receio de os encaminhamentos não ficarem suficientemente bons articulados, da minha linguagem não ficar de acordo com a academia, as leituras não atingirem o esclarecimento no resultado efetivo da pesquisa. Era a ideia de Jorge Larrosa, da linguagem que se for sincera é trêmula e balbuciante porque é

embasada na incerteza. O andamento da pesquisa foi me exigindo deslocamentos, porque muitas coisas eu tive que mudar, principalmente a expectativa bem delineada.

Aí foi a hora da qualificação, o que pensei sempre que ia querer adiar, desejei que chegasse logo. Orientada pela Luiza, aquela era a oportunidade de conversa, de escuta, então de tirar dúvidas. No dia, fingi que estava muito segura e apresentei o projeto, para poder logo escutar os outros pontos de vista. Laurizete e Natalia fizeram da banca uma parceria, o que me revelou surpreendentes conexões entre conceitos e me despertou para detalhes dos quais não havia me dado conta. Um encontro essencial, que ficou marcado em mim, tanto pela delicadeza e responsabilidade da parceria quanto pelas emoções sentidas que me impulsionaram a continuar minha investigação.

Depois da qualificação, percebi que meu ateliê era tipo um *Google docs*; tinha todas as ferramentas, tinha um desejo e tinha um vazio. Às vezes eu sorria para o vazio, às vezes eu gritava. Mas as parcerias do caminho, sobretudo os colegas do grupo de estudo, me fizeram considerar que eu tinha o direito de passar por aquilo. Fui percebendo que o ateliê, assim como a escrita, era um lugar de abrigar reflexões, de vitalidade, de contextualizar e de formular caminhos de construção. E os erros, os desvios, as errâncias, deviam ser como novos começos, dando frescor aos processos

Continuei. Comecei as entrevistas com os artistas, o que eu registrei também, questionando basicamente em que eles se achavam criativos, qual a qualidade uma referência precisa ter para ser estimulante, sobre a qualidade do tempo e o que é considerado erro em seus processos, quais são as condições para que se perceba a presença do erro, quais as emoções envolvidas, o que motiva ir ao ateliê... assuntos assim acerca da paisagem do processo criativo.

Feito, transcrito, relacionei com algumas ideias de John Dewey (1859-1952) sobre a prática do aprender, sobre o mundo incerto que deve ser levado para a escola, sobre a contextualização dos assuntos, das pesquisas, onde a criação artística se relaciona com o saber democrático, o que da arte estimula o crescimento físico, emocional e intelectual. Transpassando o glamour da arte para o esforço do autoconhecimento.

Depois, relaciono as escutas dos arte educadores com a escuta dos artistas e traço as semelhanças. Como é que se estrutura cada processo, passando pela questão política, da imposição a heterogeneidade, da exigência da padronização que o erro não permite. Falo também da atenção, condição para se perceber o erro, da qualidade que é focada ao mesmo tempo atenta à dispersão, baseando-me em Virgínia Kastrup (2020), a qual se baseia muito em Varela e Deleuze. Falo da técnica que sustenta o processo, do humor que afrouxa o processo, da brincadeira que é a pesquisa

exploratória. Falo um pouco da neuroplasticidade, essa capacidade do cérebro fazer a gente se adaptar às novas situações, fluindo entre o desconhecido através do improvisado, aumentando assim as habilidades da aprendizagem, pelas funções executivas do controle, da memória e flexibilidade. Lugar onde a emoção faz conexão com as sinapses e torna as experiências marcas de sentido.

E depois, por último, eu volto à minha produção artística, já citada no início da pesquisa, e reconsidero o que tinha escrito sobre ela, conforme insiro conceitos de Bergson, as experiências práticas, as leituras. São os mesmos trabalhos de antes, mas com um fundamento mais preciso, entendendo melhor essa produção, como que mostrando, na prática, as relações que eu teci na escrita. Depois descrevo, inspirada na pesquisa, um pouco da minha pequena atuação como educadora informal, no ateliê.

Os processos, as provocações, as motivações, as responsabilidades, o porquê e como eu escolhi fazer dessa maneira.

No fim, eu entendo que a pesquisa é sobre o espaço do não saber que o erro provoca, sobre um pensamento que não se guia pela representação. Sobre transpor o abismo. Sobre ver as limitações da certeza. Desafia, portanto, nossos preconceitos, faz com que o indefinido apareça definido. E por mais que não pareça, ela é política, porque diz sobre o jeito de se relacionar com as ambiguidades.

No fim, penso que, centralmente, falo da complexidade da produção de subjetividade, essa que precisa de tempo alargado, mas, ao mesmo tempo, disciplina e rigor.

Reconheço que a pesquisa não oferece respostas, mas traça questões de como a emoção percebe o mundo.

Põe a fragilidade na mesma proporção da fortaleza.

Suponho que é uma homenagem ao enfrentamento do que ainda não sabemos. Um entusiasmo pela transcendência da obviedade.

Uma provocação da recusa da resposta pronta.

Parece que olhar os erros nos deixa mais jovens, porque precisamos estar ágeis, habilidosos, emotivos, simples. Virando o jogo do avesso. Porque é frágil e fértil. Entrelaçando medo com coragem, para desejar tentar, ainda, mais uma vez.

**Figura 38:** Sem título



Fonte: A autora (2019)

**Figura 39:** Ateliê em casa, pandemia



Fonte: Arquivo pessoal (2019)

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionario de Filosofia**. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- ALMEIDA, João Flávio.; GARCIA, Dantielli. Para Uma Estética Da Errância: O Corpo, A Dança e a Arte. **Fórum Linguístico**, [s. l.], v. 14, n. 1, p. 1839-1848, 2017. DOI: <https://doi.org/10.5007/1984-8412.2017v14n1p1839>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/1984-8412.2017v14n1p1839>. Acesso em: 02 mai. 2024.
- AMARANTE, Juliana Marangoni. **Concepções de sucesso e de fracasso empreendedor**. Pretexto, Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 28-40, abril-junho 2014. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5003163>. Acesso em: 02 mai. 2024.
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BORGES, Cecilia. **Quatro Ensaio Sobre Uma Tese: entre o circo e o butô, erro e errância em processos de criação e ensino aprendizagem nas artes da cena**. Tese – (Doutorado), Programa de Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34213>. Acesso em: 02 mai. 2024.
- CHRISTOV, Luiza; BRUNO, Eliane (org.). **A voz de professores de artes: encontro entre universidades e ensino fundamental**. São Paulo: Editora Porto de Ideias, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção? Que emoção!** São Paulo: Editora 34, 2016.
- DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DEWEY, John. **Democracia e Educação**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1952.
- DEWEY, John. **Como Pensamos**. 3 ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1959.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- ECO, Umberto. **Construir o inimigo e outros escritos ocasionais**. Lisboa: Editora Gradiva, 2011.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- JENSEN, Eric. **Different brains, different learners**. London: Corwin, 2010.
- FREIRE, Paulo, **Política e Educação**. São Paulo: Cortez Editora, 1985.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

GIULIANO, Facundo. **Destinos Que No Tienen Pruebas: Pedagogías Conjeturales, Gestos Invaluables, Errâncias Incorregibles, Arte De La (Actitud) Crítica**. *Revista Rupturas*, [s. l.], v. 11, n 1, p. 1-24, 2020. DOI: <https://doi.org/10.22458/rr.v11i1.3390>. Disponível em: <https://revistas.uned.ac.cr/index.php/rupturas/article/view/3390>. Acesso em: 02 mai. 2024.

GOMPERTZ, Will. **Como os artistas veem o mundo**, Rio de Janeiro: Zabat, 2023.

HEGEL, George Wilhelm Friedrich, **Ciencia de la Logica**. 2 vol. 6 ed. Buenos Aires: Librarie Hachette, 1992.

HEIDEGGER, Martin. **La esencia del habla. De camino al habla**. Barcelona: Edicionaes del Serbal, 1987.

JANELA. *In*: Dicionário Online. Disponível em:

[https://www.google.com/search?q=significado+de+janela&rlz=1C1PDZP\\_pt-BRBR1006BR1006&oq=significado+de+janela&gs\\_lcrp=EgZjaHJvbWUyCwgAEEUYExg5GIAEMgkIARAAGBMYgAQyCQgCEAAAYExiABDIKCAMQABgTGBYYHjIKCAQQABgTGBYYHjIMCAUQABgPGBMYFhgeMgwIBhAAGA8YExgWGB4yDAgHEAAYDxgTGBYYHjIKCAgQABgTGBYYHjIKCAkQABgTGBYYHtIBCDQ2NTJqMGo3qAIIsAIB&sourceid=chrome&ie=UTF-8](https://www.google.com/search?q=significado+de+janela&rlz=1C1PDZP_pt-BRBR1006BR1006&oq=significado+de+janela&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyCwgAEEUYExg5GIAEMgkIARAAGBMYgAQyCQgCEAAAYExiABDIKCAMQABgTGBYYHjIKCAQQABgTGBYYHjIMCAUQABgPGBMYFhgeMgwIBhAAGA8YExgWGB4yDAgHEAAYDxgTGBYYHjIKCAgQABgTGBYYHjIKCAkQABgTGBYYHtIBCDQ2NTJqMGo3qAIIsAIB&sourceid=chrome&ie=UTF-8). Acesso em: 09 fev. 2024.

KASTRUP, Virginia. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo de cognição: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo de cognição**. 1997. Tese – (Doutorado em Psicologia Clínica), Faculdade de Psicologia, PUC, São Paulo, 1997.

KASTRUP, Virgínia. **Aprendizagem, arte e invenção. Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pe/a/NTNFsBzXts5GHp4Zk8sBbyF/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 06 jun. 2024.

KASTRUP, Virgínia. **A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. Psicologia & Sociedade**, [s. l.], v. 16, n. 3, p. 7-16, set/dez. 2004. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822004000300002>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/Zs7wtDMRTYJX338HyT5YqyJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 06 jun. 2024.

THAIS Stoklos, Deficit. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (ca. 4 min). Publicado pelo canal Thais Stoklos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=euyDcT61sHs>. Acesso em: 16 ago. 2024.

THAIS Stoklos, Um mais um, [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (ca. 1 min). Publicado pelo canal Thais Stoklos. Disponível em: <https://youtu.be/IFfvP6psgPk> Acesso em: 16 ago. 2024.

THAIS Stoklos, Déficit, [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (ca. 4 min). Publicado pelo canal Thais Stoklos. Disponível em: . <https://youtu.be/cWdpEuJ9aug> Acesso em: 16 ago. 2024.

THAIS Stoklos, Futuro planejado, [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (ca. 3 min). Publicado pelo canal Thais Stoklos. Disponível em: <https://youtu.be/ggNweY-177A> Acesso em: 16 ago. 2024.

THAIS Stoklos, Artmitética, [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (ca. 4 min). Publicado pelo canal Thais Stoklos. Disponível em: <https://youtu.be/n8-6DvFzfQ8> Acesso em: 16 ago. 2024.

KOHAN, Walter Omar; FERNANDES, Rosana. Tempos da infância: entre um poeta, um filósofo, um educador. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 46, e236273, p. 1-16, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1678-4634202046236273>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/QcvjH8zScrWNTZLkshWwKCj/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 jun. 2024.

KOHAN, Walter Omar. **Infância, estrangeiridade e ignorância**. Ensaios de filosofia e educação. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.

LARROSA, Jorge. A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Educação & Realidade**, [s. l.], v. 29, n. 1, p. 27-43, 2004. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/issue/view/1554>. Acesso em: 09 jul. 2024.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana, danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2003.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

MENEZES, Fernando Chui. **Erro e Errância Na Educação**. Tese – (Doutorado em Educação), Faculdade de Psicologia e Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-05022015-133440/publico/FERNANDO\\_CHUI\\_DE\\_MENEZES.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-05022015-133440/publico/FERNANDO_CHUI_DE_MENEZES.pdf). Acesso em: 09 jul. 2024.

MOREIRA, Ângela Filipa Alves. **O Erro Como Processo Criativo**. Dissertação – (Mestrado em Ensino de Artes Visuais no 3º ciclo do Ensino Básico e no Ensino Secundário), Faculdade Psicologia e de Ciência da Educação, Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2017/2018. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/116729>. Acesso em: 09 jul. 2024.

MORIN, Edgar. **Os Sete Saberes necessário à Educação do Futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Editora Summus, 1993.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1977.

PIAGET, J. **A equilibração das estruturas cognitivas: problema central do desenvolvimento.** Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

POHLMANN, Ângela. **Caminhos incertos em um território fértil: aproximações subjetivas na orientação da pesquisa em poéticas visuais.** Universidade Federal de Pelotas, p. 1-16. Disponível em: [http://30reuniao.anped.org.br/grupo\\_estudos/GE01-3674--Int.pdf](http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-3674--Int.pdf). Acesso em: 30 jul. 2024.

PRECIADO, Paul B. **A coragem de ser voce mesmo.** Tradução, 25 jan. 2023. Disponível em: <https://traduagindo.com/2023/01/25/paul-b-preciado-a-coragem-de-ser-voce-mesmo/>. Acesso em: 14 jul. 2024.

RENA, Natacha; BRANDÃO, Marcela; NEVES, Bernardo. Cartografia enquanto método de investigação: uma conversa com Virgínia Kastrup. **Revista Indisciplinar**, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 17-30, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/indisciplinar/article/view/32816>. Acesso em: 07 jun. 2024.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado – processo de criação artística.** São Paulo: Annablume Editora, 2004.

SOARES, Ana Claudia, Bastos, Angélica. A errância: para além de um sintoma patológico. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, São Paulo, v. 19, n. 3, p. 452-464, set. 2016. DOI: <https://doi.org/10.1590/1415-4714.2016v19n3p452.6>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/gZwdHWRxxBv7g7Jdh7TkFxF/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

SIMAS, Luiz A; RUFFINO, Luiz. **Flecha no Tempo.** Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

## APÊNDICE A- VÍDEO COMPLEMENTAR À PESQUISA ESCRITA

### VÍDEO COMPLEMENTAR À PESQUISA ESCRITA

CRIAÇÃO E DESVIOS: A ERRÂNCIA NA TRAJETÓRIA CRIATIVA DO ARTISTA E DE ARTE/EDUCADORES (38m)

Disponível em <https://hdl.handle.net/11449/258447>

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DO USO DE IMAGEM 1

O **grupo Roda Língua**, orientado por Dra Luiza Christov, especificamente os participantes Felipe Michelini, Aline de Barros, Patricia Lacombe, Adriana Friedmann, Luiza Christov, Camila Nunes, Natalia Tazinazzo, Cadu Fernandes, Juvenal Francisco da Silva Filho, Luiz Leonardo, Milca Ceccon, Milene Valentir Ugliara, Silvana Lapietra, autorizam o uso de imagem registrado entre maio e junho de 2024 no Instituto de Artes UNESP para vídeo documentário complementar a pesquisa da Mestranda Thais Stoklos Kignel.

### TERMO DE AUTORIZAÇÃO DO USO DE IMAGEM 2

O **grupo de artistas** (Christina de Luca, Cida Moreira, Maria Noujaim, Nino Cais, Mano Penalva, Diego Rboh, Osiel Ozi Rafael de Barros, Marcelo Amorim, Jana Calciolari, Marcelo Brasileiro, André Gravatá) autorizam o uso de imagens registrado entre maio e junho de 2024 nos espaços de ateliês individuais para vídeo documentário complementar a pesquisa da Mestranda Thais Stoklos Kignel.

QR CODE



**APÊNDICE B- LINK PARA PORTFÓLIO COMPLETO DOS TRABALHOS VISUAIS:**

**LINK PARA PORTFÓLIO COMPLETO DOS TRABALHOS VISUAIS:**

<https://drive.google.com/drive/folders/1-KHq3V0RvjeryEGJ1oFE1pFmh2E-uem7?usp=sharing>



