

**CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO**  
**BACHARELADO EM ARTES VISUAIS: PINTURA, GRAVURA E ESCULTURA**

**ORIENTANDA: RENATA MACEDO**  
**ORIENTADORA: Prof. Ma. MARIA TERESA MICUCCI E FABIOLA NOTARI**

**PROCESSO CRIATIVO EM ARTES VISUAIS E OS UNIVERSAIS KEPPEANOS**

**RESUMO**

O presente artigo tem por objetivo estudar como acontece o processo criativo em artes visuais, tendo por base o entendimento de Ostrower (2014) acerca desse tema, posto em conjunção com o estudo dos documentos do processo, pesquisado por Salles (2014; 1992), e com a Teoria dos Universais, de Keppe (2002; 1999). Notou-se ao longo da pesquisa a necessidade de compreensão de três aspectos essenciais no processo de criação: sentimento, pensamento e ação. Sendo o sentimento a base desse entendimento, pois ele produz a consciência e a intuição. Além disso, a partir de trechos de entrevistas realizadas com alunos e professores de artes visuais, refletiu-se a respeito da condição temporal em que o artista produz, comparando-se o tempo cronológico ao do fazer artístico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Processo Criativo. Fayga Ostrower. Universais. Norberto Keppe.

**ABSTRACT**

This article aims to study how the creative process happens in visual arts, based on the understanding of Ostrower (2014) about this theme, in conjunction with the study of process documents, researched by Salles (2014; 1992), and with the Theory of Universals, by Keppe (2002; 1999). It was observed throughout the research the need to understand three essential aspects in the process of creation: feeling, thought and action. Being the feeling the basis of this understanding, because it produces consciousness and intuition. In addition, from excerpts of interviews conducted with students and teachers of visual arts, it was reflected about the temporal condition in which the artist produces, comparing the chronological time to the artistic making.

**KEYWORDS:** Creative Process. Fayga Ostrower. Universals. Norberto Keppe.

**INTRODUÇÃO**

No início desta pesquisa, tínhamos como objetivo estudar como ocorrem os processos de ensino e de aprendizagem de artes visuais. A maior questão era pensarmos como essa área

de conhecimento, carregada de subjetividade, insere-se em um contexto tão objetivo e formal como o do ensino superior.

A partir disso, abriu-se um leque de possibilidades e de caminhos a seguir com diferentes aproximações. Inicialmente, decidimos abordar a comparação entre o ensino formal e o informal, por entendermos a importância desse último no que diz respeito à prática de ateliê, a qual é essencial para o processo de formação e de construção de uma poética, afinal, *poiesis* (ποίησις) significa literalmente *ação de fazer*.<sup>1</sup>

Na bibliografia lida para esse fim, encontramos uma evidente importância nesse fazer, na ação, sendo ela própria formadora da obra de arte e do artista.

Dessa forma, a pesquisa tomou outro rumo, e nos concentramos no processo criativo em artes visuais. Foram realizadas entrevistas com alunos e professores dessa área, a fim de colocar em perspectiva minha própria experiência com esse fazer em diálogo com a experiência de colegas de turma e de professores, pois, além de aprender fazendo, há um compartilhamento de questões que a própria prática faz emergir (desde o uso de materiais até o entendimento da própria presença nesse contexto), o que permite uma maior compreensão tanto de si quanto do fazer artístico.

Com esse novo direcionamento da pesquisa, objetivamos refletir sobre o processo criativo em artes visuais, partindo do entendimento desse conceito para Ostrower (2014), o qual será posto em conjunção com o estudo dos documentos do processo, pesquisado por Salles (2014; 1992) com o referencial teórico da crítica genética e em paralelo com a Teoria dos Universais de Keppe (1999).

Ao longo da pesquisa, notamos a importância de traçar diálogos entre diferentes pontos de vista, tornando o olhar de um psicanalista, Keppe (1999), o de uma artista, Ostrower (2014) e o de uma pesquisadora, Salles (2014; 1992) como o nosso fundamento teórico. A visão do psicanalista é das origens do próprio conhecimento, que é comum a tudo o que existe; a da artista, dos meios, ou seja, da experiência do processo; e a da pesquisadora, dos vestígios deixados por esse processo.

## 1 PROCESSO CRIATIVO

Para entender o que é processo criativo e como ele acontece no campo das artes visuais, podemos analisar os termos formadores desse conceito. Temos “processo”, palavra de origem

---

<sup>1</sup> Como me fez saber o Professor Aurélio Lima Correia, docente da Faculdade Trilogia Keppe & Pacheco, Mestre em Clássicos pela Pontifícia Universidade Salesiana, Roma, Itália (2014).

latina que significa, de acordo com Holanda (2010, p. 1712): “1. Ato de proceder, de ir adiante; 2. Sucessão de estados ou de mudanças; 3. Modo por que se realiza ou executa uma coisa; método, técnica.” Esse método não se inicia sem um propósito, porque, nele, há uma intenção, um objetivo, algo a se alcançar. Trata-se de uma ação prolongada em que realizamos determinada atividade, por conseguinte, estabelecemos um conjunto de práticas, executadas em um determinado tempo e espaço. Na física, essa palavra pode ser entendida como o desenvolvimento dos estados intermediários na alteração entre um estado físico e outro (HOLANDA, 2010, p. 1712), portanto, um espaço entre diferentes materialidades.

Em seguida, temos o conceito de criatividade, que é um potencial intrínseco ao ser humano. Ostrower (2014) afirma que

Compreendemos, na criação, que a ulterior finalidade de nosso fazer seja poder ampliar em nós a experiência de vitalidade. Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é uma realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. Daí o sentimento do essencial e necessário no criar, o sentimento de um crescimento interior, em que nos ampliamos em nossa abertura para a vida. (OSTROWER, 2014, p. 28)

Ostrower (2014) relaciona o ato criador à consciência do que se faz, ligada sempre à uma prática, na qual o artista vive a experiência, vivencia-se nela, e, por conta do movimento feito nesse processo, há uma abertura para a vida. Sendo assim, entendemos a ação de criar como pressuposto básico para o desenvolvimento do artista tanto interiormente (autoconhecimento) como exteriormente (visão do mundo).

Vale lembrar que, na visão singular de Ostrower (2014), é incorporado ao panorama da criatividade, o entendimento do ser humano como um ser cultural e, portanto, seu agir é também um agir cultural. Ostrower (2014, p. 43) define cultura como “as formas materiais e espirituais com que os indivíduos de um grupo convivem”. Podemos considerar, conseqüentemente, que a obra de arte, resultante de um processo criativo, atua tanto no convívio de um grupo quanto nas formas materiais e espirituais de esse grupo se relacionar.

Ainda de acordo com Ostrower (2014), o processo de criação se desenvolve mais no âmbito da intuição, mas não deixa de lado as experiências racionais do indivíduo. Essa intuição pode ser observada no fato de que diversas decisões tomadas nos percursos da criação, muitas vezes, não passam pelo consciente ou pela razão, mas sim pela sensação de que algo deve ser de determinada forma, e não de outra. Essa sensação está, portanto, na base dos processos de criação.

O fato de a artista incluir o aspecto da intuição nesse processo mostra sua perspectiva global, uma vez que ela defende “a arte como uma linguagem universal, e vital para o homem” (ALMEIDA, 2006, p. 274).

Desta maneira, Ostrower (2014, p. 55-56) ressalta a importância de uma visão integral ao declarar que o ser humano “não pode ser considerado em partes, só pode ser considerado como um todo integrando as suas partes [...]. O ato criador, sempre ato de integração, adquire seu significado pleno só quando entendido globalmente.” Impulsionados por essa afirmação, somos levados a questionar quais são as partes essenciais do ato criador que devem ser consideradas para que ele seja entendido globalmente.

Já fomos introduzidos à noção de intuição, essencial ao processo de criação, não obstante, sabemos que ela não é alheia a outros aspectos, por isso veremos a seguir as contribuições da crítica genética para refletirmos sobre a constituição da obra de arte.

A crítica genética estuda os chamados “documentos do processo”, uma série de imagens, textos, memórias, ou qualquer outro elemento que infira algo na obra, direta ou indiretamente. Defende, assim, a natureza indutiva da criação, constatada pelo contato com esses documentos, nos quais ficam registradas as experimentações realizadas pelo artista.

Trata-se, portanto, de um campo que, a partir desses estudos, procura formular hipóteses sobre os caminhos tomados pelo artista para chegar à obra de arte, contudo, ele não alcança a origem desses caminhos na mente do criador. Segundo Salles (1992),

Embora estejamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que o processo materializa, os manuscritos [documentos do processo] podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. (SALLES, 1992, p. 18)

Ou seja, conhecemos apenas a forma física resultante do processo, e não sua causa. Em linhas gerais, a crítica genética utiliza o contato com a materialidade empregada pelos artistas para maior compreensão do processo de criação, apontando a matéria não apenas como um

veículo para ilustração de ideias, mas também como formadora de um pensamento. Nesse ponto, notamos a semelhança com o pensamento aristotélico, o qual, segundo Keppe (1999), coloca o sensível como principal fonte de conhecimento. Aristóteles defendia que o pensamento é dependente do predicado, ou seja, o conhecimento vem a partir da indução, sendo retirado da experiência. Para Lakatos e Marconi (2007, p. 86 *apud* PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 28), “A indução é um processo mental por intermédio do qual, partindo de dados particulares, suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida nas partes examinadas”. É nesse aspecto que notamos a semelhança entre a pesquisa da crítica genética e o pensamento aristotélico.

Em suma, Salles (2014, p. 59) afirma que o “desenvolvimento contínuo da obra deixa claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento”. Percebemos, então, a importância do pensamento e da ação, entretanto, esse ponto de vista deixa de lado o sentimento.

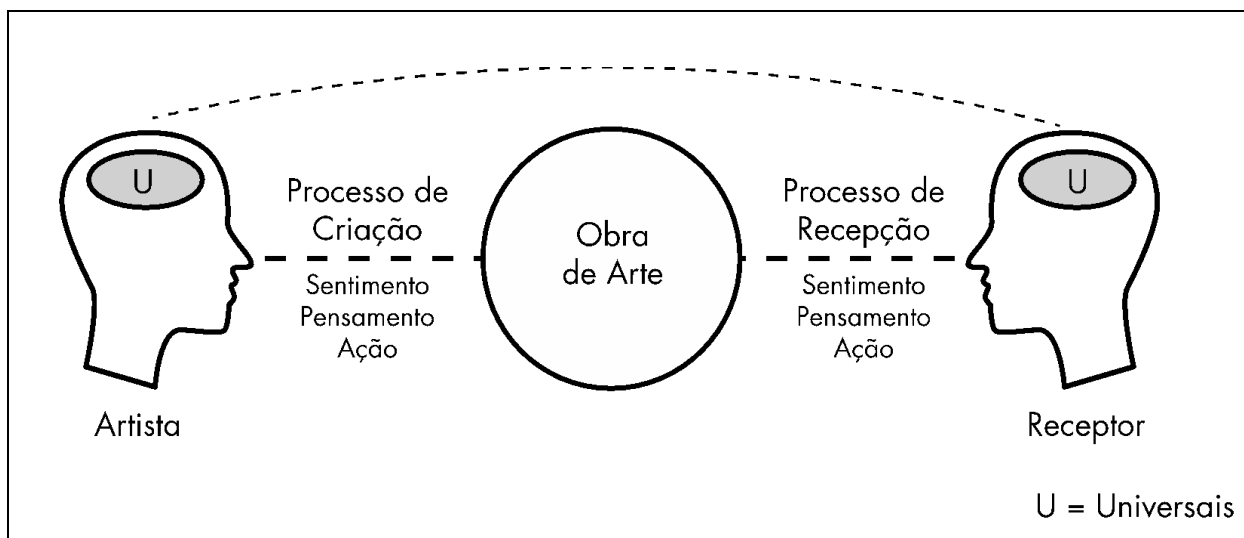
Diante desse cenário, nos interessa unir as noções de Salles (2014) e as de Ostrower (2014) ao conceito dos universais de Keppe (1999) para chegarmos ao que reconhecemos como sendo os três eixos essenciais no processo de criação: o sentimento, o pensamento e a ação, os quais são simultâneos e interdependentes. Para Keppe (2002, p. 145), o sentimento produz a consciência e a intuição, que iluminam a inteligência para compreender e trabalhar com a experimentação. Nesse ponto, iniciamos um diálogo com o conceito de universais, de Keppe (1999).

## **2 SENTIMENTO, PENSAMENTO E AÇÃO**

Fundamentando a compreensão dos universais, Keppe (1999) cita Platão como o grande filósofo de referência, pois ao expor o mundo das ideias, Platão estava mostrando o mundo dos universais e apontava a consciência diretamente ligada à intuição. De maneira que o ser humano universal seria aquele que considera igualmente os três campos fundamentais da vida: o sentimento, o pensamento e a ação. Para Keppe “os universais são a manifestação direta da estrutura essencial do ser humano; eles estão na mente no aspecto formal, aparecendo nas coisas quanto aos seus predicados” (KEPPE, 1999, p. 15). Podemos entender esse pensamento dentro do processo criativo da seguinte forma: o artista tem em sua mente a ideia de como a obra pode ser, um projeto a ser realizado e experimentado por meio do contato com a materialidade, com o sentimento e o pensamento, uma vez que os três

trabalham simultaneamente em um processo contínuo, dando origem a seus predicados, ou seja, à obra.

A figura abaixo foi elaborada na tentativa de elucidar essa questão.



**Figura 1.** A dinâmica dos universais na criação e na recepção da obra de arte.

Na Figura 1, podemos notar que os universais estão presentes na mente do ser humano, o qual está representado pelo artista e pelo receptor. Quando o artista intui um projeto, o colocará em prática, para que, na experimentação, se verifique o quanto a obra se aproxima de sua origem (os universais) ou se distancia deles.

A obra, por sua vez, é apreendida pelo receptor, pois ele realiza um movimento em sua direção, uma ação que envolve igualmente pensamento e sentimento. Se o receptor ficar apenas nos predicados, não conseguirá ter um entendimento amplo da obra, no campo da abstração. Isso ocorre porque, de acordo com Keppe (1999), não é possível chegar aos universais por meio dos predicados, pois “a mente possui naturalmente o geral, para depois subdividi-lo em particulares – do universal para o individual, do global para o parcial, do grande para o pequeno.” (KEPPE, 1999, p. 63)

Na Figura 1, percebemos também a comunicação entre os sujeitos desse sistema. A obra não acontece sem ter ocorrido essa interação. Percebemos, desse modo, a importância da coletividade nesse processo, porque ela deve fazer parte de todas as manifestações artísticas e é imprescindível para sua concretização (SALLES, 2014). Considerando a importância desse aspecto na arte, trataremos a seguir um dos temas comentados pelos alunos quando perguntados sobre a maior dificuldade ao realizar um trabalho prático proposto em aula: o tempo.

### 3 TEMPO E EXPERIMENTAÇÃO

Quando se inicia e quando termina uma obra de arte? É uma questão de difícil resposta, pois: como identificar o que inicia a obra em si? Podemos considerar a origem do conhecimento, como já vimos, nos universais keppeanos. E a origem da criatividade também como sendo intrínseca ao ser humano, como explica Ostrower (2014). Para esclarecer essa questão, recorreremos a Keppe (1999):

Tomás de Aquino comentou que os universais são eternos, onipresentes, imutáveis, ligados aos singulares e predicáveis. Neste caso, somos obrigados a admitir que nossa existência basicamente, ou é direcionada por eles, ou pela sua privação ou alteração. O que posso dizer é que a vida do homem está na dependência do uso correto dos universais. (KEPPE, 1999, p. 63)

Logo, pode-se concluir que é essencial conhecer os universais, para que seus predicáveis estejam de acordo com eles, porém, como vivemos mais na distorção dos universais, esse contato torna-se motivo de grande angústia, pois o ser humano se vê em conflito entre a sua existência temporal e a eterna. Essa distorção ocorre por meio dos erros cometidos durante anos de existência patológica que se origina no que Keppe denominou de inversão psíquica e se encontra muito presente na estrutura social que contribui para a formação do ser humano de maneira invertida (PACHECO, 2013, p. 86). Embora essas ideias sejam esclarecedoras, não nos aprofundaremos nelas por entendermos que não são o foco deste artigo.

Considerando esse conflito, trouxemos o tema do tempo. Ao longo da pesquisa, fomos introduzidos a diferentes concepções a esse respeito, as quais, muitas vezes, se opunham umas às outras. Dentre os escritos escolhidos como fundamento para este artigo, entendemos que Keppe (1999) propõe uma reflexão a respeito da condição temporal em que vivemos, extrapolando a dimensão cronológica, ao compará-la com existência do eterno. Ostrower (2014) e Salles (2014) já a analisam de forma mais histórica e cronológica. Por se tratar de um tema extenso e de difícil compreensão, veremos a seguir alguns exemplos.

A imposição de um tempo externo à criação pode gerar conflitos ao criador. É o que podemos observar quando a estudante J. S., de artes visuais, é questionada a respeito da maior dificuldade que encontra ao iniciar um trabalho prático proposto em aula.

Acho que hoje em dia é o prazo, é muito difícil conseguir fazer um trabalho que condiz com a sua poética e agradar ao professor e as minhas próprias expectativas. Não há tempo para criatividade, quase tudo se torna uma demanda. (S., 2019)

Essa demanda existe nos processos de criação, no entanto, a questão é que, em artes visuais, essa demanda é interna, vem do artista. Quando a solicitação é externa, os processos são regidos por outras regras que não as do próprio artista, tais quais o estabelecimento de prazos, as limitações de tamanho da obra, as formas de instalação. Ou essas regras serão incorporadas pelo criador ou ele se verá diante de um impasse entre suas intenções e os parâmetros alheios.

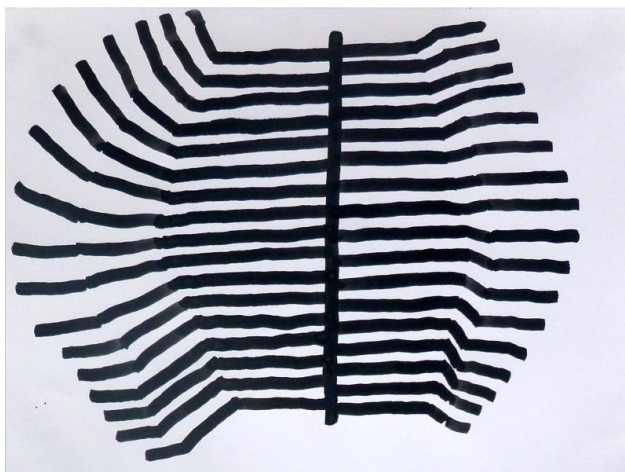
Isso posto, podemos considerar que o tempo da criação se estabelece em harmonia com o criador, quando ele próprio agencia os elementos formadores da obra e o processo mostra-se como um ato permanente, o qual não é vinculado ao tempo de relógio, nem a espaços determinados (SALLES, 2014).

Para elucidar essa questão, podemos utilizar um trecho da entrevista realizada com a artista Adalgisa Campos, na qual ela expõe uma mudança em sua rotina ao trocar sua docência no ensino superior por outras atividades em seu ateliê.

Eu estou fazendo alguns trabalhos maiores agora que tenho um tempo diferente, até porque eu tinha pouco tempo, durante anos [na universidade] os meus trabalhos eram ou projetos que eu realizava em outro lugar ou, cotidianamente, desenhos pequenos, porque era o que dava tempo de fazer e era um jeito de eu me manter em ritmo, em sintonia com o que eu estava querendo.

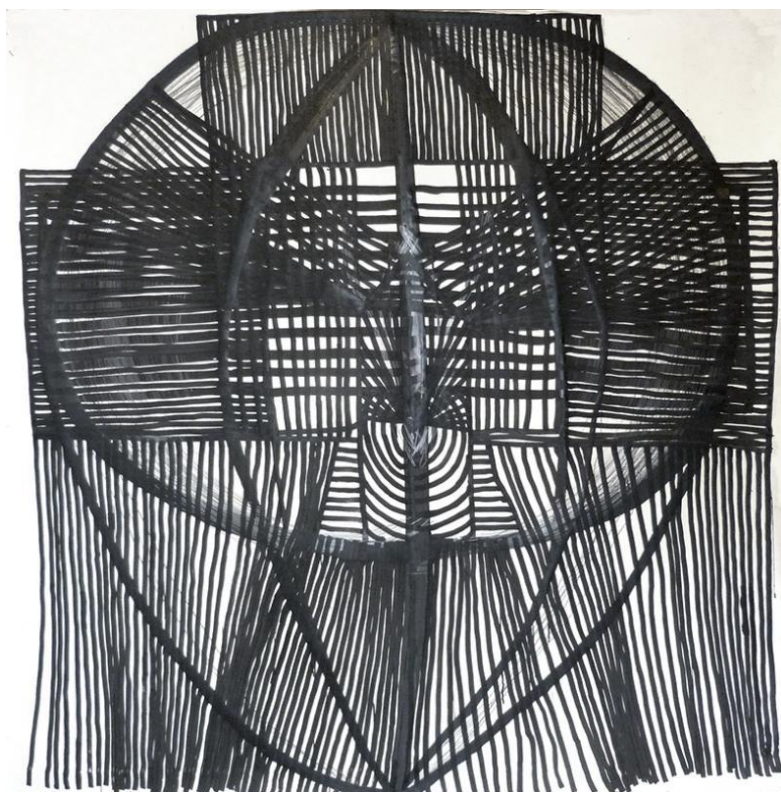
Isso mudou, então no começo do ano passado [quando houve a mudança na rotina] eu comecei a fazer desenhos que eu chamo de “Tamanho do Corpo” que são umas folhas grandes. Não é só que é maior, é uma temporalidade diferente. (CAMPOS, 2019)

Na Figura 2, temos um desenho realizado em 2017, período em que a artista lecionava na universidade e tinha menos tempo para dedicar-se a esse tipo de trabalho.



**Figura 2.** Título: *Corpo*, 2017. Dimensões: 24 cm x 32 cm.  
Guache sobre papel.  
Fonte: site da artista

Já na Figura 3, o trabalho ganha outra dimensão com a mudança na rotina.



**Figura 3.** Título: *Do tamanho do corpo (corpo #1-#8)*, 2019.  
Dimensões: 200 cm x 200 cm. Acrílica, nanquim e grafite sobre papel.  
Fonte: site da artista

Comparando as Figuras 2 e 3, notamos como a maior disponibilidade de tempo interfere no trabalho. No primeiro, as dimensões são inferiores, e no segundo, além de aumentar em tamanho, cresce também a complexidade.

Enfim, nossa questão é fazer uma comparação entre o que temos na origem, ou seja, os universais que são atemporais e o que temos em nossa existência, o tempo. Para Ostrower (2014), existe um tempo necessário para que certas capacidades nossas possam ser maturadas tanto intelectual quanto emocionalmente, não havendo um tempo cronológico para esse desenvolvimento. Esse tempo é interno e imprescindível ao ser humano.

O tempo cronológico, que atravessa a vida do artista, de certa maneira, é incorporado no tempo do fazer artístico. Como ele pode ser incorporado? De maneira consciente ou não, o artista revela esses fatores. Por causa disso, é importante que ele tenha consciência de seus propósitos, da existência dos universais e dos fatores sociais aos quais está exposto, para que, com isso, a obra seja clara em suas intenções.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Esta pesquisa teve por objetivo estudar como se dá o processo de criação em artes visuais. Foram abordados alguns elementos que constituem esse processo: a criatividade, o projeto, a intuição e a ação construtora. Então, nos detivemos no que chamamos de três eixos essenciais desse processo: o sentimento, o pensamento e a ação, que são simultâneos e interdependentes. Em seguida, o contato com o conceito de universais de Keppe trouxe noções heterodoxas às estudadas no cotidiano do bacharelado em artes visuais, abrindo novas portas ao que pode se tornar um novo tema de pesquisa, que tenha um olhar universal a respeito da origem e do desenvolvimento do processo de criação.

Notamos que este estudo se tratou de uma breve introdução ao tema, abrindo possibilidades a novas pesquisas, principalmente no que se entende por origem do conhecimento, criatividade e processos de criação.

Em linhas gerais, notamos que o artista, ao criar, faz um movimento de retorno e reconexão com os universais, sendo esses os elementos principais que a obra de arte comunica. O próprio artista, muitas vezes, não tem consciência plena, no ato de criação, de todos os elementos que transporta até a obra, sendo um canal para noções que podem lhe escapar à razão, afinal, “a arte não reproduz o visível, ela torna visível” (KLEE, 1996, p. 186-187)

## **REFERÊNCIAS**

ALMEIDA, Carla. **Fayga Ostrower, uma vida aberta à sensibilidade e ao intelecto.** História, Ciências, Saúde-Manguinhos, Rio de Janeiro, vol.13, (suplemento), p.269-289, out.2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59702006000500017](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500017)>. Acesso em: 24 ago. 2019.

CAMPOS, Adalgisa. Entrevista concedida a Renata Macedo. São Paulo, fev. 2019.

HOLANDA, Aurélio Buarque Ferreira de. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** 5. ed. Curitiba: Editora Positivo, 2010. 2272 p.

KEPPE, Norberto. **O homem universal.** São Paulo: Proton Editora Ltda, 1999. 155 p.

KEPPE, Norberto. **Sociopatologia:** estudo sobre a patologia social. 2. ed. São Paulo: Proton Editora Ltda, 2002. 562 p.

KLEE, Paul. Credo criativo, 1920. in CHIPP, Herschel B. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp.186-187.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 30. ed. São Paulo: Editora Vozes, 2014. 186 p.

PACHECO, Cláudia Bernhardt de Souza. **ABC da Trilogia Analítica:** Psicanálise Integral. 9. ed. São Paulo: Proton Editora Ltda, 2013. 162 p.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico:** métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2ªed. Novo Hamburgo, Universidade Feevale, 2013. 276 p.

SALLES, Cecilia de Almeida. **Crítica genética:** uma introdução. São Paulo: Educ, 1992. 124p.

\_\_\_\_\_. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2014. 186 p.

S.J. Entrevista concedida a Renata Macedo. São Paulo, fev. 2019.