

TRIADES

2

Transversalidade | Design | Linguagens

Acasos, serendipidades e insights nos processos criativos de artistas visuais

Regina Lara

2

RESUMO

O presente artigo discute sutis diferenças entre três conceitos significativos, percebidos nos processos criativos em Arte: acaso, serendipidade e insight. Apresentamos resultados obtidos na pesquisa realizada como tese de doutorado que investiga o processo de criação a partir do auto-relato de oito artistas visuais renomados e atuantes. Acontecimentos ora inesperados, ora previsíveis, incidentes ou obstáculos que assimilados tornam-se parte da obra em processo de criação. Três idéias chaves que estabelecem ligações com o inusitado, abrindo possibilidades de compreensão daquilo que é novo, impulso essencial aos processos criativos.

Palavras-chave:

criatividade, artes visuais, insight

Randomness, serendipity and insight in the creative processes of visual artists.

ABSTRACT

This article discusses subtle differences between three major concepts, perceived in the creative processes in Art: randomness, serendipity and insight. We present results obtained in the research for a PhD thesis that investigates the process of creation from the self-report of eight renowned and acting visual artists. Events sometimes unexpected, sometimes predictable, incidents or obstacles that become part of the work in the creative process. Three key ideas to establish links with the unusual, opening possibilities for understanding what is new, vital impulse to creative processes.

Keywords:

creativity, visual arts, insight

Introdução

A concepção de três conceitos presentes em processos criativos, acaso, serendipidade e insight aproximam Arte e Ciência, mas se diferenciam quanto a suas aplicações. O acaso, um evento totalmente inesperado como a tinta que escorre de repente e mancha a tela do pintor, pode gerar um efeito surpreendente, levando o artista a decidir se incorpora este fato positivamente ou se o considera um defeito a ser corrigido em sua obra. A serendipidade, termo utilizado na ciência para descrever o processo de uma descoberta científica, uma feliz coincidência, que podemos também compreender como um acaso que se espera, que o cientista busca e persegue. E o insight, termo inglês originário da psicologia, constitui um verbete no dicionário de língua portuguesa: “compreensão repentina, em geral intuitiva, de suas próprias atitudes e comportamentos, de um problema, de uma situação” (Ferreira, p.951,1986).

Acaso

Fayga Ostrower, aquarelista e estudiosa da criatividade nas artes visuais, observa os processos criativos de maneira abrangente, mostrando etapas, tensões internas do artista no momento da criação além da recepção da obra pelo sistema da arte. Um dos aspectos mais interessantes de suas reflexões analisa o acaso na criação artística, ao qual dedicou um livro escrito em sua maturidade, “Acasos e Criação Artística” (1998), que inicia questionando:

Meras coincidências? Incidentes fortuitos? Mas é assim que surgem os acasos significativos e de modo tão puramente circunstancial incendeiam nossa imaginação? Talvez. E talvez seja mais do que apenas isto. Pensando bem, até parecem uma espécie de catalizadores potencializando a criatividade, questionando o sentido de nosso fazer e imediatamente redimensionando-o. Talvez conttenham mensagens, propostas nossas endereçadas a nós mesmos. Não captaríamos, nesses estranhos acasos, ecos do nosso próprio ser sensível? (p.1).

Acontecem constantemente em qualquer etapa da criação, como se no processo criativo ocorressem pequenos ciclos

que se repetem a cada corporificação, ainda que parcial, de uma obra de arte. Talvez seja uma singularidade do artista visual sentir tão intensamente as ocorrências do acaso, cujas necessidades operacionais de transformar ideia em matéria obrigam-no a rever frequentemente seu projeto, sempre recomeçando o processo criativo ao mesmo tempo em que a obra vai sendo construída. Segundo Gardner na criação artística o problema a ser resolvido vai sendo reformulado ao longo do processo de criação: “O artista geralmente define seu problema conforme avança, descobrindo novas possibilidades e acrescentando novas limitações ditadas pelos materiais e por suas manobras” (1997, p.277).

A experiência do artista visual com o inesperado sugere aos mais maduros a possibilidade de inverter dialeticamente a eventualidade do encontro com o acaso, que se transforma em busca, em espera, em pesquisa. Outra frase famosa atribuída a Picasso, mas que diversos artistas concordam: “Eu não procuro, encontro” (apud Kuh,1965), revela uma abertura ao inesperado, semelhante a uma antena pronta a captar imagens para utilizar em seu trabalho. Em entrevista ao jornal O Globo, o escultor brasileiro Cildo Meirelles confirma esta ideia em outra definição esclarecedora: “Acho que uma das preocupações essenciais da arte corresponde à sina do garimpeiro, que se auto define como alguém que vive de procurar o que não perdeu” (apud Moraes, 2002).

O acaso também é uma referência importante e valorizada nos processos criativos analisados pela crítica de processos. Salles (2004) analisa:

Observa-se, ao mesmo tempo, ao longo do processo criador, a confluência das ações do vago propósito da tendência e do imprevisto trazido pelo acaso. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento do artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois deste acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido (p.48).

Em seu livro mais recente, “Redes de Criação” (2006), Salles dedica um capítulo especial ao que considera um

diálogo que acontece entre a rua e o escritório, como maneira de trazer acasos para dentro da obra de arte. Observamos que Salles utiliza a palavra escritório de forma semelhante à palavra ateliê, uma opção que certamente reflete a origem de seus estudos na literatura, mas que também amplia sua abrangência, incorporando outros campos da arte, como música, dramaturgia e cinema. A rua é vista como uma possibilidade de vivência de área, de território, onde aquilo que surge e o artista vê, o impressiona, ampliando seu repertório de imagens. Um caminhar relaxado pelas ruas onde o artista de repente vê alguma coisa que o desperta, o motiva à criação. E esta rua pode ser aqui do lado ou no Taiti, como pensou Gauguin (2000), ou ainda na Tunísia, para Paul Klee (1990), e muitos artistas que viajaram em busca de referências ao seu trabalho.

Serendipidade

O aproveitamento de situações não previstas durante o processo criativo do artista se assemelha à ideia de Serendipidade, um conceito de descoberta científica conhecido entre cientistas como coincidência feliz. O termo Serendipidade foi criado por um escritor inglês do século XVIII, Sir Horace Walpole, que narrou em uma carta a um amigo a viagem de três príncipes ao reino de Serendip (hoje Sri-Lanka, na Ásia) em busca de um tesouro valiosíssimo. Não encontraram o tesouro, mas no lugar dele conquistaram coisas valiosas que nunca teriam sido descobertas se não fosse a tal viagem. De qualquer forma, os príncipes saíram à procura de um tesouro, solucionaram charadas e foram capazes de reconhecer coisas valiosas quando as encontraram, mesmo não sendo aquelas idealizadas a princípio (ROBERTS, 1989).

Casos de descobertas científicas analisadas como serendipidade, quando comparadas a esta história, ressaltam que os príncipes tiveram que resolver charadas para encontrar tesouros valiosos, o que confere a esta metáfora um aspecto muito interessante, pois diferentemente do encontro aleatório

com o acaso, é preciso estar preparado para a serendipidade (WECHSLER,2002). Em artigo publicado na “Revista Brasileira de Anestesiologia”, os autores apontam inúmeros exemplos históricos de serendipidade e sustentam sua validade como metodologia de pesquisa científica (VALE,DELFINO & VALE, 2005).

O mais famoso caso refere-se ao cientista Alexander Fleming, que ao sair em viagem armazenou de maneira desastrada suas lâminas de cultivo de bactérias em laboratório, contaminando o meio, o que resultou na criação de fungos. Ao retornar e analisar seu erro, Fleming descobriu a penicilina. Outros cientistas antes dele viveram esta mesma situação, observaram contaminações semelhantes, porém somente ele pensou que a morte das bactérias cultivadas nas lâminas estava associada às substâncias químicas liberadas pelos fungos; onde havia fungos, as bactérias morriam. Ele deduziu que as substâncias eram antibióticas (ROBERTS, 1989). Este fato, que hoje nos parece óbvio e corriqueiro revolucionou a medicina e foi o princípio gerador de uma gama enorme de remédios, proporcionando a cura para muitas doenças. De qualquer forma, voltamos a um ponto fundamental: ele percebeu seu erro e o aproveitou, porque tinha olhos para ver, ou seja, a sorte favorece as mentes preparadas, conforme Pasteur afirmaria (WECHSLER, 2002).

Em conversas com Picasso, Brassai (2000) lhe pergunta como nascem as ideias para seus desenhos, se são fortuitas ou premeditadas, e o artista responde:

Não sei dizer... As ideias são apenas pontos de partida... É raro conseguir fixá-las tais como surgem em meu espírito. Assim que começo a trabalhar, aparecem outras sob minha pena... Para saber o que se quer desenhar é preciso começar fazendo... Se surge um homem, faço um homem... Se surge uma mulher, faço uma mulher... Existe um ditado espanhol: Se tem barba é homem; se não tem é mulher... Ou, numa outra versão: Se tem barba é São José, se não tem é Virgem Maria... Este ditado é formidável, não é mesmo? Quando estou diante de uma folha em branco, ele passa o tempo todo por minha cabeça... O que percebo, a despeito de minha vontade, me interessa mais que minhas ideias...(pg.84).

Picasso explorava a virtualidade contida numa folha de papel em branco como um lugar onde o traço pudesse vir a ser uma forma interessante, um plano virtual de experimentação, de exercício de sua percepção, que segundo afirma lhe interessava mais do que o pensar, o refletir sobre idéias. E começava a rabiscar livremente à procura de alguma forma. Conforme os traços iam aparecendo, lhe indicavam se estava surgindo a figura de um homem ou de uma mulher, que eram completados, formando desenhos. Segundo a psicologia Gestáltica, o observador se aproxima do problema como um todo, busca tensões internas que apresentem partes incompletas e tenta restaurar a harmonia do todo (ARNHEIM, 1980). A folha de papel em branco não apresenta tensões evidentes, que estão ainda na mente do artista que a toma para desenhar. Mas ao surgirem os primeiros rabiscos, o traço revela tensões que sugerem agrupamentos, novas direções da linha ou possibilidades de ocupação do espaço compositivo. O desenho que se completa restaura a harmonia do todo, apresenta-se como resultado desta procura pela forma, como solução consolidada (ENGELMANN, 2002).

As informações que conduziram as mãos de Picasso apoiam-se no seu guia interno (CSIKZENTMIHALYI, 1998), no seu amplo repertório de imagens que neste caso fazem uma referência explícita à figuras masculinas e femininas que passavam pela sua mente enquanto desenhava, e parecem não depender de um tema racionalmente escolhido com antecedência para o trabalho. Neste caso, o insight se deu quando Picasso vislumbrou indícios de que aquela forma poderia vir a ser a figura de um homem, pelos rabiscos da barba, ou de uma mulher pela ausência destes. Ele viu, entendeu a mensagem dirigida a ele mesmo (OSTROWER, 1989) e desenhou as figuras.

– Começo a pintar e, à medida que pinto, o quadro principia a se afirmar, ou sugerir-se sob o pincel. A forma torna-se um sinal para significar uma mulher ou um pássaro à medida que progrido. O primeiro estágio é livre, inconsciente. Mas o segundo é cuidadosamente calculado (Miró, 1992).

O comentário de Miró poderia facilmente ser atribuído a Picasso e outros artistas visuais que, descrevendo seu processo de criação confirmam a ideia de um primeiro momento mais relacionado ao exercício da percepção, mais livre e intuitivo, seguido de uma elaboração mais consciente.

Insight

A palavra insight, como vem sendo utilizada no Brasil, é uma tradução inglesa para o conceito expresso em alemão como Einsicht ou Einblick, que seria traduzido literalmente para o português como visão interna ou introvisão; mas “embora etimologicamente correto (an+sicht = in+sight = intro+visão), o vocábulo não mereceu até hoje guarida entre os adeptos e usuários do termo inglês”, segundo o dicionário de psicologia (Cabral, A. & Nick, E., p.159, 2003). O seu significado uniria visão e intuição, o sentido da visão somado a uma apreensão direta da realidade, como ver e sentir pela apreensão dos sentidos sem passar pelo raciocínio, pelo intelecto. Observa-se que o conceito de insight tem sido continuamente associado a momentos internos de síntese, quando o indivíduo tem uma visão interior e a solução para um problema que lhe aparece de repente.

Köhler, pesquisador que contribuiu com a formação da psicologia gestáltica, definiu insight como o aparecimento de uma solução completa com relação à estrutura do campo. Seria o equivalente ao que chamou de consciência direta da determinação, direta pois independente da aprendizagem (ENGELMANN, 2002). É a solução que o indivíduo vislumbra e transforma em um caminho consolidado, uma ligação de ida e volta, como sendo uma possibilidade de repetir o problema e encontrar o mesmo resultado novamente.

O insight associado à compreensão de atitudes e comportamentos, conforme consta no dicionário de língua portuguesa, refere-se também aos processos terapêuticos,

tanto na psicologia quando busca a visualização do problema e suas possíveis soluções, quanto na psicanálise como parte na construção de explicações válidas, possibilitando o andamento da análise. Segundo Marcos Chedid Abel, nas traduções brasileiras Freud utiliza o insight frequentemente “associado à compreensão de uma dificuldade encontrada em um caso específico ou o vislumbre de um aspecto mais abrangente da teoria” (2003, p. 7) por parte do analista, e apenas sete vezes como solução consolidada do analisando. Uma das definições mais interessantes de insight é proposta por Lacan:

O insight é a experiência psicológica de uma operação intelectual que define bastante corretamente o instante de ver, seguido pelo tempo de compreender e pelo momento de concluir, os três tempos que constituem o tempo lógico. O instante de ver ocorre quando há uma sutura, uma junção do imaginário e do simbólico (apud Abel, 2003).

A sequência ver, compreender e concluir como constituintes do tempo lógico é um conceito que se aproxima e é bastante compatível com as definições apresentadas acima; mas o insight apresentado como uma sutura, uma costura unindo imaginário e o simbólico é propriamente o que ocorre na arte. O Real, o Imaginário e o Simbólico constituem os três registros mediante os quais Lacan explicita o campo da Psicanálise e a antropogênese da espécie humana (VALLEJO & MAGALHÃES, 1991).

Em suas pesquisas Gardner (1997) incorpora o insight aos processos criativos em arte e sua importância no desenvolvimento do artista:

Através de uma variedade de execuções, o artista consegue descobrir a maneira mais apropriada de apresentar os modos, vetores, qualidades ou insights que deseja corporificar num objeto estético. O desenvolvimento artístico consiste, em grande parte, da crescente capacidade do indivíduo de comunicar aos outros em um meio simbólico compartilhado os aspectos generalizados da experiência que foram salientes em sua vida (p.280).

Metodologia

Entrevistamos oito artistas visuais brasileiros renomados, de ambos os sexos, faixa etária de 44 a 62 anos, com experiência mínima de 20 anos de carreira consolidada no sistema da arte. Cada artista selecionou uma de suas obras para análise do processo de criação. Foram realizadas entrevistas livres filmadas no ateliê do artista, ou nas exposições de arte, galerias ou museus, onde estivessem juntos o artista e sua obra. As entrevistas foram transcritas procurando preservar as falas em sua integridade, e analisadas qualitativamente segundo temas propostos e fundamentados em teorias da arte e da psicologia.

Resultados e discussão

Artistas entrevistados consideram importante a absorção do acaso em seu trabalho, mas apontam diversas maneiras de enfrentar sua intervenção, como se fosse possível observar diferentes graus de aproveitamento da casualidade na obra de arte. Luise Weiss comenta:

-- Quer dizer, quando acontece de cair uma imagem nova na sua mão, ou um acaso direto no trabalho, como uma mancha que escorre e você não estava prevendo... Depende muito deste universo interior, que pode absorver isso e incorporar. Você percebe que existe um mundo interior que está atento a isso, senão este mesmo objeto que chamou tanta atenção, para outra pessoa não quer dizer nada. Então o acaso é muito importante, ele tem que ser trabalhado, para ser incorporado (entrevista a autora).

O universo interior a que artista se refere são os “critérios interiorizados para saber o que é bom ou mau, o que funciona ou não funciona” (CSIKZENTMIHALYI,1998), o guia interno sem o qual é impossível experimentar o fluir da criação artística. Os artistas absorvem o acaso em doses controladas, de maneira seletiva, demonstrando grande clareza mental ao lidar com a situação e criando momentos específicos, verda-

deiros rituais de espera que favoreçam o seu surgimento. E o encontro com o acaso se transforma numa busca, numa espera, aproximando-se mais do conceito da serendipidade, uma pesquisa no mundo das formas, das linhas, das cores, dos rabiscos que geram sensações diversas à procura daquilo que não sabem exatamente o que é. Encontramos na fala de artistas esta procura, esta espera, revelando uma disposição para o novo, para o inusitado.

Sérgio Fingermann considera que a sua arte necessita do inusitado, do acaso: “Tenho minha prática em tentar trabalhar a pintura de forma que eu fique menos armado, favorecendo o surgimento do acaso...”(entrevista a autora). O afastamento consciente do problema (uma questão estética) pode proporcionar a renovação de ideias (o encontro de novas formas) e até mesmo sua solução, neste caso, um novo insight sobre a obra. (TORRANCE apud WECHSLER, 2002). O artista descreve sua prática de trabalho, seu ritual de entrar pela manhã no ateliê e examinar suas obras inacabadas com o olhar esfriado porque, segundo ele mesmo afirma, isto favorece o surgimento de novas formas. Esta sensação de esfriamento do olhar é descrita como uma limpeza no campo visual, de se distanciar para poder ver melhor aquilo que já parecia confuso, esquecer a informação saturada, impregnada na visão (KÖHLER, 1968, ARNHEIM, 1980). A compreensão deste movimento do olhar levou o artista a estabelecer parâmetros ao seu trabalho criativo no ateliê: ver e rever, “conviver com as obras para que elas adquiram espessura, densidade”, até ficarem prontas e encerradas. Sérgio Fingermann comenta:

-- É saber levar o acaso, porque a forma é sempre uma espécie de borda, de limite do caos, a gente vagueia no caos, no sofrimento...Eu acho que a condição humana está nas tais estruturas que a gente inventa, mas são apenas maneiras de a gente olhar o caos. A estrutura é uma falsa questão, é uma maneira da gente ver, mas só por um instante. A situação da casualidade favorece isso. E claro, se eu não tomar cuidado, ela toma conta, mas a gente não pode excluir a casualidade. Eu acho que a arte e todo o trabalho criativo é isso, não é?

Esta visão da criatividade, da arte e do trabalho criativo como borda do caos, uma fronteira que limita a expansão desordenada do acaso, semelhante à fala de outros artistas, confirma o fluir como um estado que facilita esta organização do processo criativo e também como possibilidade de resgate do sofrimento inerente à condição humana.

O acaso não escolhe um momento específico, pode acontecer em qualquer etapa do trabalho criativo (SALLES, 2004). Pode acontecer iniciando um processo, ou repentinamente durante a criação, ou ainda pode ser procurado: o artista abre um espaço, criando um ritual de espera como Fingermann descreveu. Ou também pode ir atrás, buscando fora do ateliê, como o fez Arnaldo Battaglini, para satisfazer uma necessidade surgida durante o processo criativo. O artista pesquisava o material ideal para confeccionar uma pequena maquete de uma enorme escultura, encomendada para ser instalada numa Praça no Memorial Resende Barbosa, na cidade de Assis.

Battaglini já havia definido o material com o qual a grande escultura seria confeccionada: em metal, ferro curvado e soldado numa serralheria. A escolha do material da escultura foi uma decisão que envolveu não apenas questões técnicas, relativas ao tamanho e possibilidades de confecção da escultura, mas principalmente estéticas e simbólicas, às quais o artista se referiu em conversas esparsas enquanto acompanhávamos a confecção da escultura na serralheria: "... Acho que tem que ser de metal, como uma verdadeira jóia, como são as esculturas do renascimento...". Mas a maquete, não precisaria necessariamente ser feita do mesmo material da escultura, pois se trata de uma representação da obra original, é ainda um projeto feito em escala reduzida (ARNHEIM, 2004). Se tentasse confeccionar a maquete em metal, seria necessário um procedimento específico muito rígido à pesquisa formal que o artista pretendia fazer. Então, como encontrar, aonde procurar o material adequado para representar o seu pensamento, para tridimensionalizar os desenhos e rascunhos esboçados em seu caderninho de anotações?

O artista vai então para uma movimentada rua de comércio em São Paulo (Rua 25 de Março), famosa por oferecer os mais diversos materiais para fantasias de carnaval, para confecção de bijuterias, tecidos e plásticos vendidos a metro com estampas e texturas completamente inusitadas, um verdadeiro paraíso para quem trabalha com produção de cenografia e arte. Para o artista, naquele momento, ali estava o verdadeiro Reino de Serendip (VALE, DELFINO & VALE, 2005). Ele descreve:

... – E aí eu fiquei pensando numa superfície, como eu posso obter? É preciso achar uma superfície, para fazer a maquete, para poder ter este campo de experimentação mais ágil. Pensei: o que teria isso? E aí, sabe aonde eu fui parar? Na 25 de março, procurando umas tigelas de plástico coloridas, semi flexíveis... Achei umas altamente lisas, que eu fiz recortes, eu fui procurando as curvas que mais me interessavam. Foi legal, eu me diverti muito fazendo isso (risos)!

O artista levou as tigelinhas para o ateliê e começou a trabalhar. Ele foi procurar seu tesouro sem saber exatamente o que ia achar e encontrou o que desejava, expressando sua alegria, sua satisfação imediata naquele momento (CSIKZENTMIHALYI, 1998). Quem viu estas tigelinhas verdes antes de se transformarem na maquete e a escultura pronta instalada no local, observou a diferença gigante entre elas. Ninguém, nas lojas da rua 25 de março, poderia imaginar que havia uma escultura enorme representada naquelas tigelas de plástico:

...(Os vendedores) diziam: olha aí, vê se tem alguma coisa, como é que é isso aí que você está procurando? Eu falava: não sei exatamente, é uma curva... Era bem engraçado, as pessoas não imaginavam qual é a finalidade disto. É que você sabe que ali tem, você não achou ainda, mais ali tem...

Esta certeza de que ali tem alguma coisa, que vê algo que mais ninguém está vendo, assemelha-se à ideia da pesquisa científica em busca de um resultado, que pode acontecer inesperadamente, acidentalmente. “A sorte favorece as mentes preparadas” conforme afirmou Pasteur, quer dizer, favorece quem tem olhos para ver (WECHSLER, 2002). O artista compra as tigelinhas, que se tornam para ele o espaço virtual de

experimentação, como a folha em branco o foi para Picasso (BRASSAÏ, 2000), um vir a ser, um exercício de experimentação aonde a forma vai surgindo até gerar o insight, a curva tão desejada que revela, finalmente, a escultura:

Aí eu comecei a brincar com estes recortes, fiz vários destes em vários formatos, comecei a pensar nos pontos de fixação, ficar mais sintônico com essa idéia do voo, uma coisa de ir experimentando. Esta coisa de dois módulos, quando eu levo ele pro espaço, ele fica mais livre; no logotipo estão mais juntos, no espaço ficam mais soltos. É uma idéia meio de uma forma seguindo na outra, que este deslocamento começou a propor umas questões interessantes...

Neste caso o artista não tem em mente a figura de um homem ou mulher, mas pensa sempre na marca do Memorial Resende Barbosa, que foi o princípio gerador desta obra encomendada. A curva tencionada na medida exata apresenta-se como solução consolidada. Quando o artista a encontrou, deu-se o insight. (KÖHLER, 1968 e ARHEIM, 1980). É interessante observar que o artista, na busca pelas tigelinhas de plástico, revelou também uma característica de sua personalidade: flexibilidade e capacidade de adaptação (WECHSLER, 2002). Quando achou as tigelinhas, será que o artista visualizou nelas a curva da escultura exatamente como procurava ou adaptou seus desejos formais, pré-existentes em sua mente, ao que encontrou na realidade? Encontrar um tesouro envolveu charadas, que foram sendo decifradas conforme os três príncipes viajavam pelo Reino de Serendip (ROBERTS, 1989).

Conclusão

O acaso na arte é visto como um acontecimento surpreendente, fortuito, totalmente inesperado, que o artista acolhe movido pela sua intuição da forma; a serendipidade é a espera pelo acaso na ciência, um tesouro aguardado para completar um arcabouço especialmente construído em teorias e comprovado em experiências, que apenas os cientistas preparados podem encontrar. Mas o artista também pode preparar-se

para a serendipidade, indo ao reino das formas, dos materiais e dos procedimentos mais diversos para encontrar seus tesouros. E o insight incorpora as duas possibilidades anteriores, definindo-se como um vislumbre, uma súbita visão interna que combina intuição, imaginação, percepção e elaborações do conhecimento simbólico.

Bibliografia

ABEL, M. C. O insight na psicanálise. *Psicol. cienc. prof.* [online], 2003. vol.23, no.4. p.22-31. Retirado em 16/12/2007, do SciELO (Scientific Eletronic Library Online) no World Wide Web : <http://scielo.br/prc>.

ANDRADE, C. D. *Obra Completa*. Org. por Afrânio Coutinho. (2ªed.) Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1967.

ARNHEIM, R. *Arte e Percepção Visual: uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo, SP: Pioneira/Edusp, 1980, 503 p.

_____. *Intuição e Intelecto na Arte*. (2ªed.) São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004.

BRASSAÏ, G. *Conversas com Picasso*. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2000.

CABRAL, A. & NICK, E. *Dicionário Técnico de Psicologia*. (13ªed.) São Paulo, SP: Cultrix, 2003.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *Creatividad: el fluir y la psicologia del descubrimiento y la invencion*. Barcelona, Espanha: Paidós, 1998.

ENGELMANN, A. A psicologia da gestalt e a ciência empírica contemporânea. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 2002. vol.18 nº1. Brasília, DF. p 22-40. Retirado em 10/12/2007, do SciELO (Scientific Eletronic Library Online) no World Wide Web : <http://scielo.br/prc>.

FERREIRA, A. B. H. Novo dicionário da língua portuguesa, (2ªed.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1986.

GARDNER, H. As Artes e o Desenvolvimento Humano. Porto Alegre, RS: Artes Médicas ,1997.

GARDNER, H. Arte, Mente, Cérebro, uma abordagem cognitiva da criatividade. Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1999.

GAUGUIN, P. Antes e Depois. Porto Alegre, RS: L&PM, 2000.

KLEE, P. Diários. São Paulo: Martins Fontes.,1990.

KÖHLER, W. Psicologia da Gestalt. Belo Horizonte: Itatiaia,1968.

KUH, K.W. Dialogo com a arte moderna. Rio de Janeiro: Lido,1965.

MATISSE, H. Escritos e reflexões sobre arte. Póvoa de Varzim, Portugal: Ulisseia, 1972.

MIRÓ, J. A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard.(3ªed). São Paulo: Estação Liberdade,1992.

MORAIS, F. Arte é o que eu e você chamamos arte – 801 definições sobre arte e o sistema da arte. (4ªed). Rio de Janeiro: Record, 2002.

OSTROWER, F. Acasos e a criação artística. Rio de Janeiro:Campus,1998.

ROBERTS, R.M. Serendipity - Accidental Discoveries in Science. New York, USA: Wiley Science Editions, 1989.

SALLES, C. A. Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística. 2ed. São Paulo, SP: Annablume, 2004.

_____. Redes da Criação - construção da obra de arte. Vinhedo/SP: Horizonte, 2006.

VALE, NB, DELFINO, J. & VALE, LFB. A Serendipidade na medicina e na anesthesiologia. Revista Brasileira de Anesthesiologia, 2005. vol.55, n.2.p224-249. Retirado em 10/08/2006, do SciELO (Scientific Eletronic Library Online) no World Wide Web : <http://scielo.br/prc>.

VALLEJO, A. & MAGALHÃES, L.C. Lacan: Operadores da Leitura. São Paulo: ed. Perspectiva,1991.

WECHSLER, S.M. Criatividade: Descobrimdo e Encorajando. Campinas, SP: Livro Pleno, 2002.