

Processos criativos e imaginação: O trabalho de Bavcar como metáfora sobre a condição dialógica da psique.

Marina Assis Pinheiro (Departamento de Psicologia, PPG em Psicologia Cognitiva-UFPE)¹

Taciana Feitosa de Melo Breckenfeld (Departamento de Psicologia, PPG em Psicologia Cognitiva-UFPE)²

Maria C. D. P. Lyra (LabCCom - PPG Cognitiva – Depto. de Psicologia-UFPE)³

Resumo

O presente artigo discute as dimensões estética, dialógica e, necessariamente, criativa da experiência humana e seu lugar na Psicologia vigente. Para a discussão pretendida, a fotografia e as reflexões de Evgen Bavcar, artista cego e filósofo, são tomadas como metáfora/alegoria para questionar o paradigma cartesiano, naquilo que propõe a separação sujeito-objeto resultando na conceitualização artificializante, objetivista e visocêntrica da psique. Nesse sentido, os processos imaginativos e criativos são retomados como funções psicológicas fundamentais à retomada da dimensão estética e dialógica da existência humana.

Palavras-chave: Bavcar, Fotografia; Estética; Imaginação e Criatividade

Abstract

This article discusses the aesthetic, dialogical and necessarily semiotic dimensions of human experience and its place in current psychology. For the intended discussion, the photographs and reflections of the blind artist and philosopher Evgen Bavcar are taken as a metaphor/allegory to question the Cartesian paradigm, in its ontological split between subject-object resulting in the artificializing conceptualization, objectivist and visocentric version of the psyche. In this sense, the imaginative and creative processes are retaken as fundamental psychological functions towards the resumption of the aesthetic and dialogical dimension of human existence

Keywords: Bavcar; Photography; Aesthetics; Imagination and Creativity

¹ Contato: marinaassis.pinheiro@gmail.com

² Contato: taciafeitosade@gmail.com

³ Contato: marialyra2007@gmail.com

1.Introdução

A criatividade é um tema muito central na cultura ocidental vigente, sendo pensada como elemento chave para a realização de indivíduos e sociedades num mundo cada vez mais competitivo e instável. Em linhas gerais, no horizonte das diversas abordagens da Psicologia, a criatividade é tomada como uma característica de alta complexidade para a humanidade. Apesar do reconhecimento deste pressuposto na cultura psicológica, a criatividade ainda se apresenta mais como uma adjetivação qualificadora da ação e seus respectivos processos e produtos, que um constructo teórico-conceitual de identificável impacto nas teorias sobre o sujeito do conhecimento (Glaveanu, 2009; Kuo, 2011, Alencar; Fleith; Bruno-Faria, 2010; Wechsler, 1995). Ao mesmo tempo em que a criatividade é uma demanda social expressiva na atualidade, esta noção é um dos campos fenomenológicos mais complexos e resistentes ao esforço de captura teórica no horizonte investigativo dos processos psicológicos. Do brincar das crianças à resolução inovadora de problemas científicos; das garatujas ao desenvolvimento da escrita literária; ou ainda, da exploração ativa dos objetos à construção de artefatos culturais; decorre um processo criativo de mudança que se mantém como questão tão complexa, e multideterminada, quanto concreta na experiência humana.

Neste sentido, o artigo explora uma dimensão desafiadora da *psique* humana que, neste primeiro momento, descreveremos como a capacidade de “ver” e produzir arte através da fotografia mesmo face à cegueira. Essa manifestação do funcionamento psicológico se, de uma parte, é excepcional no sentido do incomum, de outra e, sem dúvida, oferece a oportunidade para investigar características do funcionamento da nossa *psique*, em especial, os processos criativos e suas interfaces imaginativas. Abordamos essa manifestação humana como nos remetendo à experiência estética inerente ao ato criativo.

Tratar a experiência estética como manifestação da *psique* humana requer tanto estudar a sua íntima relação com a imaginação e a criatividade como exige conceber e explorar a totalidade da experiência (Valsiner, 2014; Wörringer, 1997), daquele que sem os olhos da visão sensorial física usa a fotografia e o discurso sobre ela para produzir sentido e comunicar/construir sua singularidade. O caráter singular da experiência humana (Pinheiro; Meira, 2010; Valsiner, 2014), aqui, particularmente abordando a experiência estética, decorre, a nosso ver, da imersão do sujeito na relação dialógica face, portanto, à alteridade do outro e do mundo (Bakhtin, 2013).

Em síntese, no presente artigo a experiência estética será analisada como manifestação da totalidade da experiência humana, destacando a imaginação e a criatividade na constituição de um sujeito único face à alteridade dialógica. Será discutido,

inicialmente, o visocentrismo como desafio à totalidade da experiência estética, destacando na construção fotográfica, o papel da imaginação e da criatividade. Em seguida, será debatido a singularidade do humano que se evidencia na experiência estética emergente através da dinâmica dialógica. Finalmente, será ilustrado, nos depoimentos de Evgen Bavcar, a experiência estética na ação criativa e intersubjetiva própria à construção de significados. A presente escrita será concluída com uma ode à criatividade, no presente contexto aplicada à ampliação das temáticas e métodos para o estudo da psique humana.

2. Visiocentrismo como desafio à experiência como desafio à experiência estética: Fotografia, Imaginação e criatividade

2.1 Entre o visocentrismo e o ato de ver – Breve percurso histórico-filosófico

René Descartes (1998), no *Discurso do Método*, produziu uma episteme preñe de premissas nas quais a razão é também tracionada pela visão, por aquilo que alcança a percepção, que atravessa o campo do olhar. Não é por acaso que na ilustração clássica do dualismo cartesiano, os olhos são as maiores estruturas do desenho, haja vista a função dos órgãos dos sentidos na transmissão das sensações à “glândula pineal” e posteriormente ao “espírito material” (Descartes, 2009). Desta forma, propôs que a objetivação do meio físico e seu real conhecimento por meio da razão seria o único acesso seguro à verdade (Oliveira, 2012). A ciência funcionaria, assim, como *fotografia especular* da natureza, onde os olhos como principal metáfora registram, percebem, conhecem e expressam a supremacia da razão para o conhecimento daquilo que existe.

É sabido que a visão sempre foi definida como o mais intelectual de todos os sentidos (Novaes, 2003, p. 108). O pensamento estético ocidental, na vertente mais simplista (Tateo, 2016), se construiu a partir da crença de que a visão é, por excelência, o sentido responsável pela percepção do belo. Contudo, a visão, diz Novaes (2003), se desdobra em visão intelectual e sensível: ela é, de um lado, pensamento, e de outro, a visão corporal em ato. O olhar consiste, pois, não apenas no ato de ver, mas em uma ação que implica o contrapelo à ditadura das imagens e da visibilidade, ampliando o campo da experiência de modo a incluir o registro da “invisibilidade” (Pereira, 2008, p. 8).

Nos primeiros anos após o advento da fotografia ela foi concebida como uma cópia, simplesmente substituindo a realidade visível; o papel do fotógrafo era quase tão somente apertar um botão. O espaço da imaginação e da criação era reservado apenas à pintura, e a fotografia não era tida como possibilidade de arte. Contudo, ao contrário disso, a fotografia,

como manifestação artística, é construção criativa que implica não só na agentividade perspectivante de quem fotografa mas, também a antecipação do olhar de quem potencialmente a lê. A fotografia não é uma representação neutra, ela é um instrumento de mediação e transformação, lançando luz sobre a experiência estética de quem fotografa. Sendo assim, a presente escrita aborda a fotografia como criação e, dessa forma, contribui para a desconstrução do paradigma visocêntrico, acima aludido. A fotografia se impõe como experiência estética, concebida como uma manifestação da dimensão holística, imaginativa-criativa e, também, dialógica da psique humana. Neste contexto, toma-se por estético uma forma de ser afetado pelo mundo, no qual os sentidos humanos atingem seu pico, numa gramática que fratura a ordinariade das significações prévias, constituindo-se como um modo de produção de sentido regulado marcadamente pelo excesso afetivo e pela transfiguração das regularidades da cultura do cotidiano.

Dessa forma, a fotografia como arte ilustra a possibilidade de recuperar certas dimensões negligenciadas na tradição psicológica a respeito do ser humano, nas quais os afetos e emoções emergem como as características intuitivas inerentes à impactação da experiência no mundo (Valsiner, 2014). Nessa direção a experiência estética resultante dessa impactação faz uso da imaginação e da criatividade, ao construir o objeto fotografado.

O debate que envolve a relação entre sensibilidade e materialidade, assume para Bachelard (2001), um estreito envolvimento com a forma de conceber os processos de imaginação e criatividade. Contrapondo-se à filosofia realista de ênfase no visocentrismo tal como referida, Bachelard (2001) aborda a relação entre realidade e estética:

Tanto para a filosofia realista quanto para o comum dos psicólogos, é a percepção das imagens que determina os processos da imaginação. Para eles, vemos as coisas primeiro, imaginamo-las depois, combinamos, pela imaginação, fragmentos do real percebido. (...) [Contudo] Para imaginar, não é necessário ver o que se imagina, é a contemplação do mundo que provoca o poder de imaginar. O pensador de mundo é o ser de uma hesitação (p.2-3).

Neste sentido, seguindo a reflexão supracitada, propõe-se que contemplar, diferentemente da gramática objetivista da percepção, desvela o registro afetivo, intuitivo; “distraído” do registro instrumentalista; necessário ao ato interpretante do mundo. A fotografia, assim, também, pode ser concebida como um espaço de recriação, de refrações subjetivas da alteridade cultural, pelo qual o olhar assume um lugar central, ou ainda, um lugar sem o qual a própria fotografia não existiria. Ao contrário de um “olhar cartesiano”, a fotografia pode ser pensada como uma mediação não apenas instrumental, mas sobretudo,

afetivo-semiótica, operadora de transmutações intersubjetivas entre o fotografado e fotógrafo.

Para Giambattista Vico (1710, apud Cornejo, 2017), a imaginação é a melhor demarcação para conhecer o mundo humano, pois: “Sem imaginação, nós nunca vamos experimentar o prazer divino de contemplar os princípios estendidos ao longo do mundo em toda a extensão de seus tempos, lugares e variedades” (Vico, 1725/1948, p.345). Vico entende que o essencial conhecimento só pode ser obtido sobre algo que foi imaginado por nós, compreendendo que não há acesso racional direto à realidade sem considerar a imaginação como uma dimensão fundamental para o entendimento.

2.2 Retomando a perspectiva psicológica da presente escrita

Como abordado anteriormente, é propósito do presente artigo discutir, através da arte do fotógrafo e filósofo cego Evgen Bavcar a dimensão estética da experiência humana, onde o olhar se presentifica não como herança visocêntrica-perceptual-objetiva, mas, sobretudo, enquanto unicidade da imersão – estética, criativa e imaginativa – do sujeito imerso no mundo. Tal imersão dá-se através de uma corporeidade para sempre transgressora do princípio da natureza, fazendo emergir uma natureza segunda, propriamente humana, na qual os signos e a linguagem são constitutivos. Na presente escrita, entende-se o invisível como condição de criação e não aquilo que está oculto/obscurecido. A imaginação como processo de produção de experiências que escapam à visualização imediata do ambiente, é marca da perscrutação reconstrutiva do passado e prospectiva do futuro, num permanente e inacabado diálogo inerente à evanescência do presente (Lyra; Valsiner, 2011; Valsiner, 2014).

Dessa forma, o presente artigo mantém uma estreita relação com a Psicologia Cultural sobretudo aquela Semiótica (Cole, 2003, Zittoun; Guillespe, 2016; Tateo, 2015), assim como com o Dialogismo (Bakhtin, 2013; Claark & Holquist, 2004) ao se debruçar sobre a dimensão social, histórica e linguageira como condição de possibilidade para a emergência dos processos de significação fundantes da experiência humana. Esta experiência é sempre marcada por um tempo irreversível, pela singularidade do sujeito que em si mesmo é permanente dádiva do outro.

3. Dialogismo: fundamentos estético-ontológicos da psicologia dos processos criativos.

Na reflexão aqui proposta, a filosofia sobre o ato criativo própria ao dialogismo bakhtiniano (Bakhtin, 1981) é perspectiva chave. Reconhecido como crítico literário e filósofo e linguista, Mikhail Bakhtin elaborou uma perspectiva estética para compreensão da

relação eu-outro, em que a singularidade humana é um pressuposto fundante de suas reflexões sobre a estética e sobre a criação humana.

Nesta perspectiva, encontra-se uma referência paradigmática que explora através da unicidade da ação criativa o lugar da alteridade, da linguagem, do excedente de visão como princípio estético-holístico recriador do vivido. Para Bakhtin (2003), toda ação emerge de um contexto saturado de significados e valores e por isso, é sempre um ato responsivo, ou seja, uma tomada de posição numa arena de vozes dissonantes, conflituosas, paradoxais e em permanente jogo de forças. A criação estética, desse modo, é precisamente um complexo processo de posicionamentos axiológicos. Como diz Bakhtin (apud. Mattos *at all*, 2014):

As fotografias, por conseguinte, expressam olhares; trazem imagens de objetos, pessoas e contextos significativos que se convertem em signo, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade (p.6).

Assim, a fotografia, enquanto processo de construção de significados, pode ser pensada como responsividade e endereçamento a um outro sempre perspectivado, mais pressentido/imaginado que concreto, um co-autor inalienável e ativo em relação a tudo que excede à visão do agente da ação que é único, finito, não idêntico a si mesmo. A fotografia é, portanto, uma produção dialógica e discursiva à medida que ela permite aos atores constituírem sentidos sempre em processo de mutação:

Nesse sentido, cada foto é um enunciado, não em sua condição de reflexo sem autor, pois o deslocamento do foco sobre o mesmo objeto produz um novo enunciado sobre o objeto, sem que o enunciado anterior tenha sido apagado mas sim refratado e legitimado pelo outro que lhe dá sentido. (Lenzi, 2010, p. 159)

Através desta citação, destaca-se a fotografia como enunciado e, assim, produzida na unicidade da relação eu-outro. Cada sujeito, de seu lugar e tempo, vê o outro a partir do ponto de vista único que os constitui. O sujeito olha o outro de um lugar, de um tempo e com valores diferentes, vê nele um outro de si mesmo, ainda que o si mesmo seja constituído de uma ficção sobre um lugar próprio. A esse respeito, Amorim (in BRAIT, 2006, p. 102), destaca: “A criação estética implica sempre um movimento duplo: o de tentar enxergar com os olhos do outro e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio olhar: sua posição singular e única num dado contexto e os valores que ali afirma”. Isso ocorre pelo excedente de visão, como Bakhtin (2003) vai dizer:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. [...] Esse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha posse – excedente sempre presente em face de qualquer outro indivíduo – é condicionado pela singularidade e pela insubstituíbilidade do meu lugar no mundo (p.21).

O excedente, portanto, seria o campo da emergência do alteritário enquanto diferença produzida pela singularidade da relação junto ao outro. Samain (1998), ao fazer a apresentação de *O Fotográfico*, valida a fotografia não como algo que captura bidimensionalmente o objeto da pessoa que fotografou, contudo, propõe uma possibilidade de ver e pensar, contemplando, desse modo, as oportunidades de interpretação daquele que a aprecia, que lhe estima, enfim que lhe confere significação com os sujeitos que a produzem (Lenzi, 2010). Dubois (2001, p. 15) confirma esta concepção ao dizer que “com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser”, imprimindo nela a condição de sua existência não na sua condição somente técnica, mas sim pelo olhar que a vê singularmente.

Dessa forma, a fotografia é uma possibilidade estético-semiótica produtora de uma abertura ao infinito e não uma revelação objetiva do mundo. Por conseguinte, o ato fotográfico é uma experiência de conhecimento do mundo e a fotografia um campo propício para a emergência de signos promotores do desenvolvimento do processo de criação, da produção de sentidos, da reconstrução da memória na experiência do diálogo. A verdade, nessa perspectiva, tem um caráter dialógico à medida que os sentidos coexistem e comunicam uma multiplicidade de sistemas de signos. Como diz Bakhtin (2010, p. 90): “(...) a verdade única requer uma multiplicidade de consciências, que ela, por princípio, não cabe nos limites de uma consciência (...)”

Volpe (2007) ressalta a fotografia como uma linguagem em cujo diálogo participam tanto o autor como o contemplador. Em outras palavras, há uma coautoria entre fotógrafo e sua audiência, entre a consciência daquele que concede enquadre à cena e uma outridade que transpassa o registro do material, concreto, real e documental do mundo, o observador/interpretante. Essa noção propõe um ponto de vista de um observador intercambiável em cada um de nós, sendo ao mesmo tempo esse observador, paradoxalmente, único e múltiplo.

Conforme aponta Aguiar (2015), espaço e tempo são os elementos que possibilitam a realização arquitetônica da exotopia, visto realizar-se pela ocupação do lugar de outro indivíduo de maneira axiológica, cujos valores refletidos são refratados e revelados a partir de “um determinado processo histórico dos acontecimentos” (Bakhtin, 2003, p. 241). Isto posto, o posicionamento axiológico surge como um fenômeno também de natureza cultural

no interior da espacialidade que define e fixa o observador a um ponto de referência. Trata-se de uma relação em um tempo irreversível, no qual, o sujeito da fotografia faz um corte na noção de tempo contínuo e estabelece uma outra temporalidade. Como diz Novaes (2003) se referindo a Bavarcar:

Evgen Bavarcar busca o entrelaçamento do pensamento e das coisas entre o seu interior e o exterior, sem que haja a prevalência de um sobre o outro [...] A visibilidade não está, pois, nem no objeto nem no sujeito, mas no reconhecimento de que cada visível guarda também uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e a cada movimento (p.27).

Dessa forma, conforme o fotógrafo se posiciona frente à imagem que deseja capturar, ele não consegue abarcar a totalidade viso-espacial-temporal de uma suposta realidade. O que fica às suas costas, é suposto, imaginado, ou ainda criado, a partir da unicidade do ato de visão; num exercício de exotopia. Assim propõe Pinheiro e Leitão (2010): “(...) é um deslocamento operado na posição do sujeito, para a qual este se projeta sobre o olhar de um Outro imaginário, uma alteridade indeterminada, mas que se prestaria a apreender a dimensão transgrediente do ângulo de visão deste” (p.95)

A atividade estética presume então, um excedente de visão (Bakhtin, 1993, p.12) à medida que o ato estético atua sobre compostos de valores e cria novos sistemas de valores. Como dirá Medvedev (1985, p.18) em seu livro *The formal method*, não é a existência em si que é deslocada para o objeto estético, mas um determinado cenário axiológico que é, de fato, um reflexo refratado da existência. A estética não é, portanto, o reflexo de um real fragmentado previamente pela ação humana, nem institui um indício de uma realidade detectável por outros caminhos, além de não ser endereçada à um universo de configuração imutável. Ao contrário, ela possibilita uma compreensão dialética entre o percebido e o imaginado (Faraco, 2011). Portanto, o mundo é percebido/capturado pelos diferentes modos que atravessam o campo apreciativo na infinidade de possibilidades que compõe os indivíduos em suas vivências e experiências históricas e culturais. A multiplicidade do mundo é interpretada num processo semiótico-afetivo e de constante entrelaço na rede axiológica, que entornam o objeto estético. É, nesse sentido, que Bakhtin afirma que a atividade estética pressupõe duas consciências não coincidentes (Bakhtin, 1981, p.22).

4. Criatividade e imaginação: Uma possível síntese

Como bem no aponta Reis (2011), a percepção estética é uma percepção criativa, sobretudo porque é mediada pela imaginação. A imaginação tem o vigor de unificar o

sensível em um novo sentido, fazendo jus à singularidade heterogênea do objeto estético, que, ademais, exprime, ele mesmo, um mundo muito mais pressentido do que visualizado como um possível. Dessa forma, a fotografia não impede que os horizontes simbólicos se submetam aos limites de uma corporeidade material e orgânica. O ato de fotografar torna-se um processo criativo na forma como os indivíduos agem e imaginativamente constroem novas perspectivas para suas ações, a partir de seus pontos cegos e excedentes de visão numa intencionalidade e motivação transformadora da tríade eu-outro-mundo. Essa outridade da ação permite que o fotógrafo ao criar sua arte se torne o público e o autor de suas próprias criações. Como diz Glaveanu (2015, p.2): “Criatividade envolve uma forma de distanciamento da sua própria posição no mundo, a fim de ser capaz de vê-la a partir de outras perspectivas.”

Em síntese, entende-se por *criatividade* um processo inerente ao sujeito da linguagem, que através do campo de ação produzido na relação eu-outro, negocia seus respectivos horizontes de significação da experiência e seus objetos de investimento, numa dinâmica mobilizada pelo estranhamento e pela emergência do novo. Sendo assim, o sujeito transforma os limites do real por via de sentidos que lhes são próprios, únicos e, ao mesmo tempo, co-autorados pela alteridade cultural, pelas vozes e discursos que participam de sua subjetividade.

Deste modo, o sujeito constitui um mundo subjetivo que recria e potencializa a objetividade atual e concreta de suas atividades no mundo do qual participa. Segundo Vigotski (1987, p.9):

O cérebro é um órgão combinador, criador, capaz de reelaborar e criar com elementos de experiências passadas novas normas e planejamentos. [...] É precisamente a atividade criadora do homem que faz dele um ser projetado para o futuro, um ser que contribui a criar e que modifica seu presente (p.9)

O autor enfatiza nesta passagem o poder transformador da ação humana que se efetiva também em constante antecipação do futuro baseado no seu repertório prévio de experiências. Na perspectiva sócio-histórica, a imaginação é uma dimensão crucial para a atividade criativa. Os processos imaginativos, enquanto campo de ação voltado para a redução da indeterminação do futuro, seriam aqueles que promoveriam associações singulares a elementos de estruturas passadas e presentes, impulsionados por experiências de rupturas e descentrações. Nesta perspectiva, a imaginação pode ser pensada como uma abstração que promoveria um deslocamento do sujeito no tempo, construindo possibilidades à luz de recombinações de perspectivas que têm como suporte experiências culturais, mediações próprias ao universo semiótico (Tateo, 2015).

Torna-se importante destacar que para algumas correntes da Psicologia, muito diferente da proposição supracitada, a imaginação é uma forma atenuada de representação dos dados sensoriais, configurando-se como característica secundária da *psique*, incapaz de fornecer um modelo mental confiável da realidade (Watson, 1913; Kress, 2011; Jessel, 2013). Neste recorte, a imaginação e a criatividade seriam funções cognitivas limitadas, uma vez que elas guardariam uma condição de apêndice das funções cognitivas estruturantes, tais como a percepção, a memória, a atenção, o pensamento e a linguagem.

No entanto, no conhecido artigo *Mind the Gap: Imagination, creativity and human cognition*, Pelaprat e Cole (2011), recuperam estudos tradicionais da psicofísica da percepção, num movimento de reinquirição e crítica da imaginação quando reduzida à sua versão puramente perceptual. Conforme é sabido, o próprio sentido da visão não é constituído de estímulo apenas em *presentia* sob as estruturas oculares (tais como nervo óptico, retina, cones e bastonetes). Muito diferente disso, os autores relembram que para “ver” o olho precisa deslocar-se repetidas vezes sobre o percepto – movimento sacádico – num jogo de contrastes de luz, presença e ausência, de descontinuidade. A fixação do percepto sobre o nervo óptico produz o seu próprio desaparecimento, *fading*.

No presente artigo sugere-se uma metáfora psicológica-estética e dialógica do ato da visão. Propomos, assim, a imaginação constituindo-se como basilar para a experiência do aqui e agora, ao qual a imagem é, sobretudo, uma construção em que os olhos podem até serem suprimidos. Pois nela, a semiose, a reconstrução do passado e a perspectivação do todo projetado no futuro, são imprescindíveis. Com isso não se nega o lugar da corporeidade, quer seja em sua sensibilidade mediada significativamente, quer seja por seu necessário substrato neurobiológico. O que se pretende destacar é que imaginar pode ser considerado como uma virtualidade, uma elevação à potência, subversora da objetividade material dos corpos e dos objetos.

Para além da ruptura de esquemas da experiência, os processos imaginativos atuam diretamente na dinâmica criativa. A criatividade, com base a perspectivação imaginativa da outridade cultural, dá-se por via do jogo fluido da ambiguidade sígnica dos objetos da experiência, através da subversão de fórmulas cristalizadas pelo discurso alteritário, assim como, através da liberdade de uma gramática sustentada não no cálculo, mas na performatividade da experimentação, na antecipação do futuro e na abertura estética para o insólito, para a diferença transformadora da cultura e do si mesmo.

5. A arte fotográfica de Evgen Bavcar: imaginação e criatividade como processos singularizantes da condição humana

O fotógrafo cego Evgen Bavcar é doutor em Filosofia da Estética pela Universidade de Paris, filósofo e teórico da arte. Construiu uma forte crítica à lógica mecanicista de separação entre mente e corpo, sujeito e objeto, defendendo que os artefatos que carregamos são extensões do nosso corpo (Bavcar, 2003b). Nasceu na Eslovênia e perdeu a visão aos 12 anos devido a acidentes. Bavcar revela, em sua exposição “A estética do (in)visível” (2010), um chamado ao expectador para investigar a capacidade da imaginação, perdida com a saturação da imagem. Com um jeito peculiar de exercer o ato de fotografar, Bavcar relata que fotografa preferencialmente à noite, onde as condições noturnas lhe permitem melhor controle da luz. Não tem ajuda do foco automático, mas utiliza suas mãos para medir o distanciamento necessário entre a câmera e a pessoa a ser fotografada. Pelas próprias vozes dessas pessoas ou, ainda, utilizando objetos sonoros que prende nas roupas dessas pessoas, orienta o distanciamento para suas fotografias.

Dessa forma, suas intervenções expressam a materialidade das coisas visíveis que ele observa a partir do ponto cego de onde ele as constitui (Coelho, 2006). Nesse sentido, Bavcar imprime robustez à tese de que os órgãos receptores não são em si suficientes, pois o que resulta da percepção sensorial não são apenas imagens, porém, imagens passíveis de múltiplas reelaborações semióticas (Pino, 2006). A supremacia da visibilidade concreta e detentora da objetividade são colocadas em conflito pela arte fotográfica de Evgen Bavcar, que tem ressaltado o lugar do *olhar*, enquanto possibilidade de visão interior, e não apenas como conjuntura orgânica e biológica para a apreensão da imagem. “Não faço imagens porque sou cego, mas porque tenho visões interiores” (Bavcar, 2001b, p. 94).

Por que um cego, não pode produzir imagens para os que vêem? Minha tarefa é a reunião do visível e do invisível. A fotografia me permite perverter o método estabelecido de percepção entre os que vêem e aqueles que não vêem (Bavcar, 2001b).

De acordo com Wittgenstein (1958) há uma diferenciação entre o ato perceptivo da visão (ver) e o ato de vontade implícita e intencional, em que o *see-as* (“ver-como”) é o estabelecimento de uma relação com o objeto por uma pessoa agindo e intervindo sobre ele. Essa é uma relação especial de criação de significado, pois possibilita uma transformação na relação entre aquele que age e o objeto. Na atividade semiótica, os processos de “ver” e “ver-como” promovem as ações de orientação para o futuro, pois o

indivíduo não vê apenas as coisas como tal estão concretamente dispostas externamente. Essa noção de “ver-como” para além do objeto concreto pode ser relacionada aos processos imaginativos-criativos, quando esses se tornam importantes e fundamentais para pensar em processos de criação de sentidos e constante atuação do agente com os signos, sejam eles icônicos ou linguísticos.

Imagine a imagem de uma paisagem, uma paisagem fantasiosa e, nela, uma casa – e alguém que perguntasse: ‘de quem é a casa?’ – a resposta poderia ser, a propósito: ‘é do camponês assentado no banco, em frente à casa’. Só que ele não pode, p.ex., entrar na casa. [...] O que encontrou aquele que, por assim dizer, parecia ter descoberto o ‘quarto visual’, – foi um novo modo de falar, uma nova comparação e poder-se-ia dizer também, uma nova sensação. (Wittgenstein, 2005, p.164).

A imaginação atuante no processo de construção de perspectivas, revela-se em todos os aspectos da vida cultural e é baseada na experiência. Assim, imaginar não exige, necessariamente, representar visualmente e concretamente os objetos. Algumas conotações do racionalismo crítico defendem a noção de que a imaginação pode nos fornecer uma visão especial da natureza da verdade (Tateo, 2015).

O verbo é, então, cego: ele nos fala do lugar em que surge uma gênese primeira da imagem. É desse modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis. Podemos assim parafrasear São João, dizendo: no princípio era o verbo, o qual se torna imagem, a carne do visível, o visível em carne e osso, o substrato cognitivo do olhar (Bavcar, 1994).

Dessa forma, em consonância com as ideias supracitadas, acreditamos que a vida precede a razão, e, portanto, a afetividade precede o pensar. Tal condição não é sentida na solidão da posição subjetiva em frente a um mundo distante, inextricável e enigmático. Nesta experiência primordial, os sujeitos estão holisticamente sentindo o mundo dentro de si e transformando-o, num permanente e inacabável diálogo e co-autoração junto ao outro. Logo, a Psicologia de orientação cultural e dialógica, como ciência humana, enfrenta o desafio de modelização da vida psicológica vivida, que existe por via da experiência, inexoravelmente plena de sentidos (semióticos e linguísticos).

A imaginação assume neste artigo, uma condição de nossa própria humanidade, em que permite absolver alternativas para construir o passado ou para criar futuros possíveis. A imaginação é portadora de significados prenes de afetividade, ela é relacionada à criatividade diária, bem como, às habituais experiências estéticas. Nessa perspectiva, a imaginação é necessária para a vida, pois ela torna-se uma forma de expansão da

experiência cultural (Zittoun *et al*, 2013). Assim, Bavcar (2001a) relata: “Eu fotografo o que imagino (...) Minhas imagens são frágeis, eu nunca as vi, mas sei que elas existem, e algumas delas me tocam profundamente só de ouvir falar.” (p. 13)

Para a Psicologia Cultural da Dinâmica Semiótica (PCDS), a criatividade seria considerada como um processo dinâmico cuja unidade de análise é formada pelas múltiplas relações entre o sujeito, o outro par da cultura, o uso de artefatos, e os recursos semióticos organizadores e, ao mesmo tempo, promotores da possibilidade de perspectivação/recriação imaginativa de toda experiência humana. Os processos criativos possuem uma natureza dialógica, uma “dobra” inseparável entre significações, vocabulários e discursos familiares/estabelecidos/correntes e a singularidade dos sentidos particulares do sujeito, de sua condição alteritária e imaginativa potencializadoras da emergência do novo. No documentário *Janela da Alma* (2002), o fotógrafo Bavcar (2000) discorre sobre o surgimento de suas fotos a partir de uma não objetividade entrelaçada da sua atividade unitária pelo seu *ver como* (Wittgenstein, 1958). Contudo, as suas fotografias são fomentadas pela imaginação, construídas na perspectivação através dos sentidos múltiplos na relação sujeito – mundo: “O prazer que experimentei na ocasião [de fotografar] surgiu do fato de haver roubado e fixado num filme algo que não me pertencia. Foi o descobrimento secreto de poder possuir algo, que eu não podia ver” (Bavcar, 2001a, p. 28).

A inovação estético-criativa constrói uma síntese que integra o sujeito e a outridade histórico-social, num jogo de *inter-ânimas*, ou seja, é um sopro de vida que emerge na relação com outras vozes, com outras consciências. A morte de qualquer produção humana, artística ou técnica aconteceria quando esta se isola na consciência isolada de um homem: “Se as minhas imagens existem para mim através da descrição dos outros, isto não impede em nada a possibilidade de vivê-las. Elas existem mais para mim quanto mais elas possam se comunicar também com os outros” (Bavcar, 2001b, p. 2).

Dessa maneira, o não apresentável/o invisível tem uma função tão relevante quanto aquilo que a nossa visão alcança ou alcançaria. Como efeito da lei da localização dialógica, pode-se assumir que as perspectivas são resultadas da posição do sujeito no mundo simbolicamente constituído. Ademais, estão nos contrastes, oposições, e antônimos que as ações do sujeito se integram num sistema de padrões interacionais, através do qual o sujeito desloca-se no processo de perspectivação criativa.

Elaborar e assumir novas perspectivas envolve adotar outras posições em relação a uma dada contingência (Glaveanu, 2015). Está, portanto, no exercício da transgrediência de visão, a descentração do aqui e agora, que o plano da primeira pessoa se torna uma espécie de audiência contemplativa da própria ação (eu para os outros), e, assim, é

constitutivo do processo imaginativo-criativo. Esta exotopia permite não só uma aproximação aos sentidos da alteridade imaginada, como também sua integração e/ou retorno à perspectiva original, produzindo, de modo reflexivo, duas ou mais orientações perspectivantes da ação. É importante destacar que deslocar-se entre as perspectivas faz a diferença entre as posições produtivas para a ação criativa. No entanto, a perspectivação construída imaginativamente é condição necessária, mas não suficiente para a produção do novo em termos de um processo criativo. Todavia, é o deslocar-se/projetar-se através das perspectivações da ação, conforme nos relata Bavcar na sua experiência estética-criativa, que também torna necessário coordená-las e/ou integrá-las num dinamismo dialético e transformador das perspectivas iniciais. Através de seus trabalhos, Bavcar recusa-se à explicação causal da percepção e nega regras estáveis de associações e capturas de imagens mediante às operações externas. Ele provoca uma reflexão acerca da possibilidade de o sujeito abrir-se ao mundo pelo desvencilhamento da imagem visível:

A invisibilidade se associa à ideia do porvir. Quanto mais se estende o mundo visível, mais se alarga, também, pela mesma lógica e na mesma proporção, o do invisível. (...). Nesse caso, talvez não se deva fiar-se apenas no olhar tecnológico da ciência, se nossa língua, nossa representação interior não é capaz de segui-lo (Bavcar, 2003a, p. 123).

Em entrevista fornecida ao site *Metamorfose Digital*, Bavcar continua a defender sua compreensão acerca do processo criativo em jogo na sua obra, como uma dimensão que transcende o olhar objetivista, reproduzidor do conhecimento e formador de evidência. Desse modo, a captura pelas suas lentes fotográficas e pelo seu olhar estético, imprimem uma realidade subjetivamente perpassada por incontáveis elementos de sentido na trama da sua própria vida. “Vivemos em um mundo que perdeu a visão. A televisão nos propõe imagens prontas e não sabemos mais vê-las, não vemos mais nada porque perdemos o olhar interior, perdemos o distanciamento. Em outras palavras, vivemos uma cegueira generalizada.” (Bavcar, 2001a, p.24)

Nessa crítica à cultura midiática televisiva é interessante notar o valor que o artista imputa à perspectivação enquanto um processo de distanciamento. O ato de ver dependeria de um afastamento do objeto da experiência, sem o qual a fronteira diferenciadora da relação eu-outro seria eclipsada. No contexto da técnica utilizada por Bavcar, o modelo fotográfico é necessariamente intuído de forma estético-imaginativa, por via tanto dos diversos distanciamentos sensoriais em relação aos posicionamentos de sua câmera, como também através das variadas edições de luzes aplicadas por seu time de apoio (descrito verbalmente para Bavcar) no ato de revelação do filme fotográfico.

Enquanto metáfora à reflexão desenvolvida no presente artigo, a materialidade objetiva do fotografado só existe numa relação de impacto (afeto e resistência) junto ao fotógrafo; a perspectivação criadora guardaria sua emergência proporcional não só aos distanciamentos, mas sobretudo, em relação às alteridades invisíveis, perscrutadas, antecipadas imaginativamente através do ato estético-dialógico de Bavcar. Esta reflexão é contra-intuitiva para aqueles que consideram que a fruição de qualquer objeto artístico como dependente, exatamente, da suspensão temporária de quaisquer distanciamentos entre sujeito e arte, ou ainda entre o eu e o outro.

Diferentemente disso, no processo criativo o distanciamento é condição de possibilidade para que o autor possa tornar-se outro em relação a si mesmo (pessoa ou obra). A perspectivação configura-se nesses diversos deslocamentos imaginativos, possíveis e impossíveis de serem atingidos na concretude físico-material do mundo. Bavcar ao se referir a um “mundo que perdeu a visão” lança mão de uma alegoria crítica para um fictício mundo monológico, destituído do jogo de presença e ausência próprio a uma colagem de significações neutralizadoras dos contrastes, ou ainda, do jogo de aproximação e distanciamento multiperspectivos da ação estético-imaginativa-criadora do devir.

“Participar do espetáculo do mundo é viver e morrer ao mesmo tempo no nada, já que, atrás destas imagens, só há um vazio sem referências concretas” (Bavcar, 2005, p.153)

6. Considerações finais

O presente artigo teve como propósito desenvolver uma discussão sobre a criatividade e imaginação próprias à condição humana através da arte do fotógrafo e filósofo Evgen Bavcar. Focaliza a dimensão estética e semiótica da experiência tomando o olhar que se presentifica não como experiência objetiva, mas, sobretudo, enquanto unicidade da imersão imaginativa e criadora do sujeito no mundo. Os trabalhos de Bavcar lançaram luz à relação entre fotografia – corpo – semiose, rompendo com os sentidos da materialidade física, superando o perigo ofuscante da verdade como correspondência à realidade visocêntrica, perceptual. No dialogismo bakhtiniano, encontramos uma referência paradigmática que explora através de sua concepção sobre a unicidade da ação criativa o lugar da alteridade, da linguagem, do excedente de visão como princípio estético-holístico recriador do vivido.

Nesse contexto, tem-se como imperativa a superação da dualidade posta entre uma ontologia objetivista–naturalista e a tradição subjetivo-transcendental do pensamento. Nessa direção a natureza não esconde seu conteúdo à espera de ser decifrado por nossa razão abstrata, mas sim, o mundo é percebido pelos diferentes modos que atravessam o campo apreciativo na infinidade de possibilidades que compõe os indivíduos em suas vivências e experiências históricas e culturais. Enquanto processos psicológicos superiores, a

imaginação e a criatividade precisam ser cuidadosamente consideradas como experiências afetivas e cognitivas, construídas historicamente em um tempo irreversível e que nos regulam através de um processo constante de mediação semiótica.

É enquanto uma escrita inicial a estes temas que o presente artigo é apresentado ao leitor, na expectativa de promover ressonâncias mais amplas e a continuidade do desenvolvimento de novas pesquisas. Com isso, espera-se que os questionamentos aqui levantados sirvam para abrir caminhos que mobilizem, ou mesmo, possam aprofundar futuras discussões.

7. Referências

ARGAN, G.C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ALENCAR, E., FLEITH, D.; BRUNO-FARIA, M. A medida da criatividade: possibilidades e desafios. *In: PASQUALI, L. et al. Instrumentação psicológica: fundamentos e práticas*. Porto Alegre: Artmed, p.324-341, 2010.

AGUIAR, V. O posicionamento avaliativo de enunciados de opinião sobre a denúncia de racismo na obra de Monteiro Lobato. **Revista Intercâmbio**, 128-145. São Paulo: LAEL/PUCSP, 2015.

BACHELARD, G. **O novo espírito científico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 1a. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato**. Tradução não publicada de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza, 1993.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. **Questões de estilística no ensino da língua**. Tradução, posfácio e notas de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

BAVCAR, E. **O ponto zero da fotografia**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

BAVCAR, E. Na vereda entre dois mundos inconciliáveis. **Zero Hora**. Porto Alegre, p. 4 a 7, Segundo Caderno, 2001a.

BAVCAR, E. Uma câmera escura atrás de outra câmera escura. *In: TESSELER, E. (org). A invenção da vida – arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001b.

BAVCAR, E. Um outro olhar. *In: Humanidades*, Brasília, v. 49, p. 121-125. 2003b.

BAVCAR, E. **Memórias do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de História. *In: BENJAMIN, W. Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, p.222-232, 1994.

- BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- COELHO, A. **José Saramago e Evgen Bavcar: os paradoxos do olhar**. 2006. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal do Recife, Recife, 2006.
- COLE, M.; COLE, S. **O desenvolvimento da criança e do adolescente**. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- CORNEJO, C. From Fantasy to Imagination: A Cultural History and a Moral for Psychology. *In*. **The Psychology of imagination**: history, theory and new research horizons. EUA, 2017.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DESCARTES, R. **Discourse of method and meditations on first philosophy**. Indianapolis: Hackett, 1998.
- DESCARTES, R. **O mundo (ou o Tratado da Luz) e o homem**. Apresentação, apêndices, tradução e notas: César Augusto Battisti, Maria Carneiro de Oliveira. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Trad. Marina Appenzeller. 5a. ed. Campina, SP: Papyrus, 2001.
- FARACO, C. Estudos pré-saussurianos. *In*: MUSSALIM, F.; BENTES, A C. (Orgs.). **Introdução à linguística**. 5a. ed. São Paulo: Cortez. p. 27-51, 2011.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. *In*: BRAITH, B. (Org.) **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto. p.161-193, 2006.
- GLAVEANU, V. Creativity as a sociocultural act. **Journal for the theory of social behavior**. vol 49, p.165-180, 2015.
- GLAVEANU, V. The cultural genesis of creativity: An emerging paradigm. **Revista de Psihologie școlară**, 2 (4), 50-63. Disponível em: <http://www.interdisciplinary.net/ati/education/cp/ce4/Glaveanu%20paper.pdf>. Acesso em: data mês 2009.
- GOETHE, J. W. **The collected works**, vol. 12. Estudos científicos. New York: Suhrkamp, p. 37 – 38, 1820/1998.
- JESSEL, M. **Principles of Neural Science**. Editora McGraw-Hill, 2013.
- KRESS, R. **Matéria Mente e memória**. Disponível em <http://www.institutoatena.com/materiamenteememoria>. Acesso em: 09 dez. 2019.
- KUO, H. Toward a synthesis framework for the study of creativity in education: an initial attempt. **Educate Journal**, 2011, vol 11 (1). Disponível em: <http://educatejournal.org/index.php/educate/article/download/287/250>. Acesso em: dia mês ano.
- LEITÃO, S. **Argumentação e Desenvolvimento do Pensamento Reflexivo**. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722007000300013. Acesso em: 22 jul. 2007

- LEMGRUBER, M. S. Razão, pluralismo e argumentação: a contribuição de Chaïm Perelman. **História, Ciências, Saúde** – Manguinhos, 6(1): 101-111, 1999.
- LENZI, L. **Eu não desisti**: os sentidos da escolarização retratados por estudantes adultos do Campo. Tese, 2010. (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Santa Catarina
- LYRA, M. C. D. P; VALSINER, J. Historicity in Development: abbreviation in mother-infant communication. **Infancia y Aprendizaje**, 34(2), 195-203, 2011.
- MATTOS, L. *et al.* Entre olhares e (in)visibilidades: reflexões sobre fotografia como produção dialógica. **Fractal: Revista de Psicologia**, 26(3), 901-918, 2014.
- MARCUZZO, P. Diálogo inconcluso: os conceitos de dialogismo e polifonia na obra de Mikhail Bakhtin. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n.º 36. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>. Acesso em: 04 mai. 2008.
- MEDVEDEV, P. **The formal method in literary scholarship**: a critical introduction to sociological poetics. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1985.
- NOVAES, A. (org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- NOVAES, A. Imagens Impossíveis. *In*: **Humanidades**, Brasília, n. 49, p. 121-125. 2003.
- OLIVEIRA, H. R. **Argumentação no ensino de ciências**: o uso de analogias como recurso para a construção do conhecimento. 2012. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal de Juiz de Fora, 2012.
- PELAPRAT, E., COLE, M. Minding the gap: imagination, creativity and human cognition. **Integr Psychol Behav Sci** 45: 397-418, 2011.
- PEREIRA, R. **Os óculos de Win Wenders e o olhar de Bavcar**: Reflexões sobre a feitura e sobre os usos da imagem. UERJ. Educação e Comunicação: FAPERJ, 2008.
- PEREIRA – FRAYSZE, J. A alteridade da arte: estética e psicologia **Psicol. USP** [online]. vol. 5, n.1-2, p. 35-60, 1994. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771994000100004. Acesso em: 19 ago.2017.
- PINHEIRO, M.; MEIRA, L. Psicologia discursiva e o sujeito do conhecimento: a singularidade como questão. **Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 15, n. 3, p. 603-611, jul./set. 2010.
- PINO, A. A produção imaginária e a formação do sentido estético. Reflexões úteis para uma educação humana. **Pro-Posições**, v. 17, n. 2 (50) - maio/ago. 2006.
- REIS, A. A experiência estética sob um olhar fenomenológico. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, 63(1), 75-86, 2011.
- SAMAIN, E. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual, *In* Samain. E. (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.

SANTAELLA, L. O homem e as máquinas. *In*: DOMINGUES, D. (org.) **A arte no Século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

SOEIRO, Í. C. M. cols. Alteridade e ato responsável em Bakhtin e Lévinas: contribuições à educação ambiental inspirada pelo infinito ético. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**. Vol. 40, Abril, 2017.

STRATI, A. **Organização e estética**. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

TATEO, L. Toward a cogenetic cultural psychology. **Culture & Psychology**. Vol. 22(3) 433–447, 2016.

TATEO, L. Just an Illusion? Imagination as Higher Mental Function. **J Psychol Psychother**, 5: 6, 2015.

VALSINER, J. **Invitation to culture psychology**. London, UK: Sage, 2014.

VICO, G. **The New Science of Giambattista Vico**. Revised translation of the third edition by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch, Ithaca: Cornell University Press, 1948.

VIGOTSKI, L. S. **La Imaginación y el arte en la infancia (Ensayo Psicológico)**. Cidade del México: Hispánicas, 1987.

VOLPE, A. J. **Fotografias, narrativa e grupo: lugares onde pôr o que vivemos**. 2007. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-05052008-171045/pt-br.php>. Acesso em: 11 abr 2016.

ZITTOUN, T.; VALSINER, J.; VEDELER, K.; SALGADO, J.; GONÇALVES, M.; FERRING, D. **Melodies of living: Developmental science of the human life course**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2013.

ZITTOUN, T; GILLESPIE, A. **Imagination in Human and cultural Development**. London: Routledge, 2016.

WATSON, J. B. Psychology as the behaviorist views it. **Psychological Review**, n. 20, p. 158-177, 1913.

WECHSLER, S. O desenvolvimento da criatividade na escola: Possibilidades e implicações. **Estudos de Psicologia**, 12, 81-86, 1995.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações Filosóficas**. Basil Blackwell, Londres, 1958.

WÖRRINGER, W. **Abstraction and empathy**. Chicago: Ivan R. Dee, 1997.