



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**

**ANDREZA RAFAELA DA SILVA RAMOS**

**IMAGINÁRIO E SUAS IMPLICAÇÕES NO PROCESSO CRIATIVO E NA  
FORMAÇÃO DO SUJEITO NA ARTE**

**RECIFE**

**2025**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO**  
**LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS**

**ANDREZA RAFAELA DA SILVA RAMOS**

**IMAGINÁRIO E SUAS IMPLICAÇÕES NO PROCESSO CRIATIVO E NA  
FORMAÇÃO DO SUJEITO NA ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de licenciada em Artes Visuais

**Orientador(a): Maria das Vitórias Negreiros do Amaral**

**RECIFE**

**2025**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Ramos, Andreza Rafaela da Silva.

Imaginário e suas implicações no processo criativo e na formação do sujeito na arte / Andreza Rafaela da Silva Ramos. - Recife, 2025.  
38.p : il.

Orientador(a): Maria das Vitórias Negreiros do Amaral  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Licenciatura, 2025.  
Inclui referências.

1. Imaginário. 2. Processo criativo. 3. Subjetividade. 4. Experiências artísticas. I. Amaral, Maria das Vitórias Negreiros do . (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

ANDREZA RAFAELA DA SILVA RAMOS

**IMAGINÁRIO E SUAS IMPLICAÇÕES NO PROCESSO CRIATIVO E NA  
FORMAÇÃO DO SUJEITO NA ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Curso de Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito para a obtenção do título de licenciada em Artes Visuais

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Eduardo Romero Lopes Barbosa (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anna Carolina Coelho Cosentino (Examinador Externo)  
Doutoranda da Universidade de Porto

\_\_\_\_\_  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Pontes de Queiroz (Examinador Externo)  
Pós-Doutoranda da Universidade Federal de Pernambuco

## **AGRADECIMENTOS**

*Finalizar esse trabalho de conclusão de curso (TCC) para mim significa algo além de concluir uma obrigatoriedade é um reflexo das minhas experiências dos laços que foram criados e de toda jornada que me trouxe até aqui. Durante esse trajeto, muitas pessoas me apoiaram sendo de perto e de longe, cada uma delas, com sua própria forma de expressar, com amizade, apoio, carinho, paciência, sorrisos, compreensão, força, amor, bom humor, abraços e até em momentos de silêncio. Não teria sido possível fechar esse novo ciclo sem a colaboração de cada um dessas pessoas. A todos minha eterna gratidão.*

*Aos meus pais Cláudia e Adailton.*

*Às minhas irmãs Adalclécia e Livia.*

*À minha orientadora Maria das Vitórias por toda paciência e ajuda, só tenho gratidão!*

*A meus amigos Hebe, Cavani, Mônica, Girassol, Maria Cecília, Ygor, Kécia, Heitor, Samuel, Marcone, Maria Eduarda, Pedro, Yasmin, Abraão, João.*

*Aos docentes Maria Betânia, Eduardo Romero, Elizabeth Gouveia*

*Renata Wilner, Suely Cisneiros, Ana Lisboa, Luciana Borre, Jessica Tardivo e Anna Carolina Cosentino.*

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de graduação em Artes Visuais explora as implicações do imaginário no processo criativo e na formação do sujeito na arte, com ênfase na relação entre as experiências subjetivas e a criação de imagens. O trabalho se desenvolve a partir de uma experiência pessoal e do uso de imagens simbólicas documentadas durante o projeto de extensão “Imaginário e Corpo Coletivo - Residência Artística” no período de junho a novembro de 2022. Este projeto foi composto por um grupo de estudantes da graduação em Artes Visuais e das professoras Vitória Amaral e Anna Carolina Cosentino, segundo os preceitos de Lygia Clark, considerando aspectos da memória, vivência e autoeducação. Baseamo-nos em autores como Gilbert Durand, Fayga Ostrower, Suely Rolnik além dos escritos e vídeos da Lygia Clark. Este TCC se configurou em suas partes: A primeira abordando a teoria do imaginário como motor do processo criativo; a segunda tendo a experiência imersiva do self em relação à produção de imagens e análise dos símbolos e sua relação com o processo criativo, por meio dessa produção de imagens evidenciei o papel transformador do imaginário na produção artística.

**Palavras-chave:** Imaginário; processo criativo; subjetividade; experiências artísticas.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>1. O IMAGINÁRIO E A CRIATIVIDADE NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO SUJEITO</b>	<b>12</b>
1.1 O Imaginário e a criação artística	16
<b>2. A SUBJETIVIDADE NAS EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS</b>	<b>19</b>
2.1 Criam-se espaços para a experiência	23
2.2 Processo criativo de um objeto Relacional	32
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>36</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>38</b>

## INTRODUÇÃO

Desde o início da minha trajetória no curso de Artes Visuais, em 2019, fui motivada por uma curiosidade intensa acerca dos processos criativos. Sempre me fascinou a capacidade de alguns artistas de trazerem ideias que fogem aos padrões tradicionais da arte. O que mais me impressionava era a ideia por trás das produções artísticas, assim como as emoções e sensações que elas poderiam provocar. No entanto, com o tempo, essa curiosidade também revelou uma dificuldade pessoal com minha própria capacidade de criar. Em determinado momento, deparei-me com um bloqueio criativo tão forte que parecia me afastar da capacidade de dar formas às ideias. Era como se por algum tempo a criatividade tivesse se tornado uma barreira, deixando-me com a sensação de que as ideias simplesmente não fluíam.

Mesmo com as ferramentas em mãos, eu me via em um estado de conflito com o papel em branco e o bloco de argila. As exigências e expectativas que eu criava culminaram em um bloqueio criativo que me impedia de avançar, e a cada tentativa parecia me afastar ainda mais do que eu imaginava ser possível. Sempre produzi arte, especialmente retratos de pessoas e esculturas, com uma forte presença do figurativo e da técnica artística. No entanto, isso acabou se tornando uma limitação, pois, ao me concentrar no figurativo, eu me via restrita à possibilidade de explorar aspectos mais subjetivos e simbólicos da minha produção. Embora minhas produções fossem técnicas e representativas, sentia que faltava a profundidade poética que eu desejava.

Consciente dos meus bloqueios, frequentemente questionava minha própria criatividade e, por consequência, minha capacidade de atuar como professora. Acreditava que, se eu mesma não conseguia criar, isso seria um obstáculo para me tornar uma educadora capaz de orientar os processos de criação das outras pessoas.

Essa inquietação constante entre minhas expectativas e o que eu conseguia produzir, levou-me a buscar respostas sobre o que significa de fato criar e me expressar enquanto artista e educadora. Nesse cenário conflituoso adentrei ao estudo da criatividade na perspectiva de Fayga Ostrower. A leitura do livro *Criatividade e processos de criação* (2013) trouxe novas perspectivas, pistas valiosas sobre as respostas que buscava. Ostrower mostrou que a criatividade percorre um processo

entre organização e elaboração dos elementos que emergem da percepção e da experiência. Com essa nova compreensão percebi que o meu bloqueio criativo talvez não estivesse na ausência de ideias ou inspirações, mas na minha dificuldade de aceitar a criatividade como algo errante e experimental.

Esse novo olhar despertou em mim o desejo de aprofundar minha compreensão sobre o funcionamento do meu próprio processo criativo. Passei a refletir não só sobre minha capacidade de criar imagens, mas também sobre como eu observava, interpretava e me relacionava com as imagens que surgiam. Essa observação revelou a importância de reconhecer meus próprios temas recorrentes e símbolos, abrindo caminho para um olhar mais atento e consciente sobre o imaginário, o museu de imagens em que estou inserida, citando Gilbert Durand (2012).

Essa reflexão encontrou uma nova dimensão durante minha participação no projeto de extensão “Imaginário e corpo coletivo - Residência Artística” (2022). Inspirado nas propostas interativas e sensoriais de Lygia Clark, o projeto proporcionou um espaço imersivo que ativou imagens adormecidas em mim, permitindo que elas surgissem ao longo da experiência. A imersão inspirada nos fundamentos de Clark mostra que as imagens não surgem isoladamente, mas a partir de um processo de transmissão que envolve a relação do corpo, objeto e espaço, processo esse ao qual vivenciei no projeto. Na experiência pode perceber como esse contraponto rompe com a passividade perceptiva, libertando o espectador da anestesia sensorial e conduzindo a um envolvimento com o imaginário.

A experiência do projeto evidenciou que o imaginário não se limita a um único indivíduo, mas se manifesta dentro de estruturas coletivas que influenciam sua formação e transformação, as imagens que produzimos fazem parte dessa estrutura coletiva que carregamos. Assim como os objetos relacionais de Clark que criam um campo de trocas simbólicas entre o corpo e a materialidade, o imaginário se manifesta por meio de redes de significados compartilhados. Foi a criação de imagens, dentro dessa experiência, com o projeto “Imaginário e corpo coletivo - residência artística”, que me levou a aprofundar esta pesquisa.

O aprofundamento desta investigação torna-se relevante porque permite compreender como o imaginário é um elemento vivo e mutável, que se transforma constantemente a partir das interações culturais. O imaginário atua como um motor para a criação, além de ser um suporte fundamental para a construção do sujeito. O imaginário nos dá pistas de como as imagens e símbolos compartilhados influenciam o processo criativo, a percepção de nós mesmas e as nossas relações com o mundo ao nosso redor. A questão desta pesquisa que se impõe, portanto, é como os processos criativos e a formação do sujeito na arte são influenciados pelo imaginário de um grupo cultural?

Na tentativa de responder essa pergunta de pesquisa, busquei compreender o impacto das imagens e símbolos do imaginário coletivo no processo criativo e na formação do sujeito na arte, por meio da reflexão sobre as experiências pessoais e coletivas.

A pesquisa foi conduzida por meio de um estudo de caso, com o projeto de extensão "Imaginário e Corpo Coletivo" como eixo central para a coleta de dados. Entre junho e novembro de 2022, utilizei diários de bordo para registrar minhas experiências enquanto participante do projeto, imagens, sensações e devaneios, funcionando como ferramenta de reflexão e permitindo a identificação de temas recorrentes nos símbolos e nas imagens. Os registros foram feitos após cada sessão de estruturação do self, totalizando seis sessões, as produções foram realizadas em suportes diversos, como argila, desenho e materiais alternativos. Para identificar padrões e sensações, as produções foram catalogadas, permitindo mapear as relações entre as imagens e as emoções associadas a elas. Para embasar a análise, dialoguei com as teorias de Lygia Clark, Suely Rolnik, Gaston Bachelard (2000) e Durand (2012) especialmente em relação às classificações dos regimes diurno e noturno do imaginário. O processo de análise concentrou-se na interpretação simbólica das imagens e objetos criados, destacando temas emergentes como identidade, memória e emoção, e considerando como o imaginário coletivo influenciou a criação das imagens.

Para responder essa pergunta de pesquisa, apoiei-me principalmente nas ideias de Durand (2012), com suas contribuições à teoria do imaginário e Ostrower (2013) que

traz um diálogo com os processos criativos. Além deles, a pesquisa incluiu contribuições de Bachelard (2000) Joseph Campbell (1990) que ajudaram a expandir essa discussão sobre o imaginário. Também explorei as discussões de Alberto Filipe Araújo e Fernando Paulo Baptista (2003) que contribuíram significativamente para o entendimento do imaginário. Ao longo do caminho, artigos, vídeos e outras leituras também foram fundamentais para a construção e desenvolvimento do texto.

Este trabalho é composto por duas partes: a primeira, versa sobre a definição de imaginário e a relação com a criatividade, tendo como principal referência a perspectiva de Durand (2012), busca-se compreender como o imaginário é atravessado por influências coletivas e expressa por meio de imagens, símbolos e arquétipos que estruturam e orientam o pensamento humano. A primeira parte também explora como o imaginário se relaciona com a criatividade na arte e na construção de símbolos. Segundo Ostrower (2013) a sensibilidade desempenha um papel essencial nesse processo influenciando a criação artística. A ideia proposta neste trabalho é destacar o imaginário não apenas como um repertório simbólico, mas como o motor da criação.

Na segunda parte, reflito sobre a experiência vivida no projeto de extensão, argumento sobre o conceito de estruturação do self de Lygia Clark e as imagens que foram produzidas durante a experiência. No início da experiência busquei respostas prontas, mas percebi que a criação das imagens precisa fluir de forma natural, sem forçar um processo racional. Ao me entregar ao espaço, pude observar como o corpo, ao interagir com o outro, também comunica e contribui para o entendimento coletivo. A partir de observações dos símbolos presentes em minhas imagens, busquei compreender de que forma o imaginário coletivo influencia o processo criativo e a formação do sujeito na arte. Para isso, passei a refletir sobre quais aspectos como os símbolos presentes se inserem nas estruturas do imaginário em que estou inserida, descrevendo como o imaginário se manifesta na experiência humana de acordo com as teorias de Durand (2012), identificando diferenças e similaridades no uso desses símbolos.



1. O IMAGINÁRIO E A CRIATIVIDADE NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA DO SUJEITO

Para iniciar essa discussão entre a teoria do imaginário e seus desdobramentos em relação à criatividade, utilizo como base as estruturas antropológicas do imaginário de Durand (2012), que aborda o imaginário como um conjunto de imagens, símbolos e mitos que os grupos humanos criam, carregam e compartilham. O imaginário, segundo Durand (2012), é o “material pensante de todo homo sapiens” constituindo-se como um campo essencial para a construção de significados e para a reorganização das representações simbólicas que sustentam a compreensão da realidade. No entanto, é importante destacar que o imaginário vai além da imaginação.

Dentre os elementos que constituem o imaginário é o real vivido, é tudo o que o sujeito vive experiência formado por símbolos, histórias e experiências, além de conter uma dimensão pessoal que representa um determinado grupo e identidade

O imaginário deve procurar inscrever-se e apoiar-se num imaginário coletivo, que o alimenta e que se renova a si próprio por ocasião das obras individuais. A dimensão de socialização do imaginário assenta aliás no patrimônio de imagens e processos de simbolização comum à espécie (Araújo; Baptista, 2003, p. 41).

Dessa forma, ao mesmo tempo que o imaginário constitui esse acervo coletivo de imagens e símbolos, ele também estrutura-se de acordo com diferentes modos de organização. Nesse sentido, Durand (2012) classifica o imaginário em dois regimes: regime *diurno* e regime *noturno* da imagem.

O regime diurno se encontra na individualidade do sujeito está mais associado ao desejo de controle e ação, fundamentado em ideais lógicos, analíticos e de oposição. Nesse caso, uma das estruturas que representa esse regime é a figura do herói, que busca a todo custo enfrentar os desafios da própria existência.

Por outro lado, o regime noturno é fundamental para entender como os humanos lidam com suas experiências e como as narrativas coletivas se formam e se perpetuam ao longo do tempo. Representado pelo esquema da descida, repetição e tempo cíclico (Durand, 2012), o regime noturno é um mergulho nas profundezas do inconsciente, envolve um processo de exploração de elementos que estão escondidos ou reprimidos, revelando aspectos da psique que não são acessíveis na consciência diurna.

Essa dinâmica entre regimes diurno e noturno nos leva a considerar a importância dos símbolos, que desempenham um papel fundamental na construção do imaginário. Sendo assim, para estudar e compreender o simbolismo e o imaginário, é preciso enveredar resolutamente pela via da antropologia, o autor chama essa performance de “troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio social” de trajeto antropológico (Durand, 2012).

Esse trajeto antropológico propõe uma análise de como os seres humanos processam suas experiências e as expressam por meio de símbolos. Os símbolos são elementos poderosos que emergem da interação entre a experiência individual e o coletivo. Eles não são representações visuais ou sonoras, mas expressões que carregam uma multiplicidade de interpretações e significados, refletindo a riqueza da experiência humana. Sendo assim, Durand define o símbolo como: “[...] o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio” (Durand, 2012, p. 41).

Quando Durand afirma que o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio, ele está se referindo à ideia de que os símbolos são gerados pela interação entre fatores internos, externos e culturais de um grupo. É a combinação desses dois conjuntos de forças que dá origem aos símbolos que usamos para compreender e representar o mundo.

As representações mentais surgem dessa interação entre o sujeito e o objeto, na qual o sujeito, não apenas vê o objeto, mas como também filtra essa percepção, funcionando como uma via de mão dupla, o sujeito é influenciado pelo meio, e o meio, por sua vez, é modificado pelo sujeito por meio dos símbolos. Tornando os símbolos não uma fonte meramente inventiva ou representativa, mas uma forma real e palpável de expressar o imaginário, como os gestos, comportamentos, a voz, sotaque, alimentação, danças, entre outras.

O imaginário traz à tona imagens e formas que expressam verdades sobre a existência humana e o mundo, conectando o sujeito a realidades internas e coletivas que são mais fundamentais do que as aparências do mundo exterior. Isso sugere uma conexão essencial entre o imaginário, os arquétipos e o inconsciente, em que essas imagens revelam dimensões mais verdadeiras da realidade.

Os arquétipos são ideias elementares, que poderiam ser chamadas ideias “de base” (Campbell, 1990, p.62) constroem símbolos universais que emergem do inconsciente coletivo, manifestando-se por meio de mitos, narrativas e imagens que organizam o imaginário humano. Essas formas primordiais na perspectiva de Durand (2012), longe de serem fixas ou estáticas, se apresentam de maneira fluida e adaptável ao contexto temporal, mantendo sua função circular e rítmica. De acordo com Durand (2012), os arquétipos funcionam como símbolos de continuidade, refletindo os ciclos da vida e apresentando aspectos reais e profundos da condição humana.

Ao longo do tempo, os arquétipos preservam sua essência, estruturando a experiência humana de forma temporal, essa essência não apenas oferece uma forma de compreensão e organização da experiência humana mas sustenta a continuidade dos símbolos e transcende gerações.

O mito que são manifestações dos arquétipos, surgem como uma maneira de reforçar ensinamentos essenciais sobre a condição humana, refletindo as tensões e contradições que moldam a existência, e reafirmando a ideia de que a estrutura simbólica do mito carrega um peso semântico inalienável que transcende o texto e o contexto histórico.

Por isso, precisamos procurar as verdadeiras estruturas desse conjunto mítico não do lado das sintaxes - que são aqui muito pobres - mas do lado do *conteúdo simbólico* que, em todos os casos relatados, é muito rico e apresenta notáveis constantes e uma notável coerência isotópica (Durand, 2012, p.363).

Até aqui, podemos afirmar que o imaginário, conforme Durand (2012), percorre uma dinâmica de organização, que vai além de uma simples invenção ou fuga da realidade. Ele é repleto de símbolos que influenciam a percepção humana de forma coletiva. O imaginário não é algo estático, mas é um elemento que está em constante transformação, assim como a cultura, em que os símbolos e significados se renovam ao longo do tempo, acompanhando as diferentes formas de percepção da consciência humana.

Essa organização simbólica do imaginário se reflete, principalmente, no pensamento literário, uma vez que Durand não analisa obras de artes visuais especificamente, mas

se volta para a criação do pensamento e para as formas de organização das estruturas das imagens, permitindo analisar estruturas do símbolo e suas funções na formação do pensamento. Essa perspectiva antropológica revela como o imaginário, em sua complexidade, constroi e molda a realidade humana, todas as ações, éticas e crenças que fazem parte de um grupo cultural.

Diante disso, a próxima questão que se coloca é o papel do imaginário na criação artística, um campo que, além de seguir essa estrutura simbólica, envolve também a percepção e sensibilidade do artista.

### **1.1 O Imaginário e a criação artística**

O artista, ao adentrar o território do imaginário, não apenas transforma suas experiências em formas visíveis, mas também organiza e dá sentido à vida. Essa transformação é possível devido à capacidade dos indivíduos para expressar suas experiências e percepções através de representações visuais, como aponta (Durand, 2012, p.409). Ostrower complementa essa visão ao afirmar que:

O sujeito destitui os objetos de suas matérias e do caráter sensorial que os distingue, convertendo-os em pensamentos e sonhos, que formam a matéria prima da consciência humana (Ostrower, 2013, p.22).

As percepções sensoriais são transformadas pela mente em “temas visuais” segundo Ostrower (2013), ou seja em símbolos e imagens que vão além da experiência imediata. Esse processo de tradução indica a capacidade do imaginário de abstrair o que é percebido sensorialmente e ordená-lo no campo simbólico, onde os objetos e sensações são ressignificados. Além disso, a ideia de que o imaginário vai além da percepção sensorial imediata está também presente na obra de Durand:

É falso afirmar que apenas é simbolizado aquilo que é recalcado, apenas o que está recalcado tem necessidade de ser simbolizado.(...) A tese do recalçamento não pode, com efeito, dar conta da criação artística. (Durand, 2012, p.393)

Essa afirmação reforça que o imaginário não se limita às percepções ou impulsos reprimidos, mas tem uma função criativa que vai além do simples registro das

sensações imediatas, atuando no campo simbólico e abstrato, onde novos significados são gerados.

Assim, tanto Durand (2012) quanto Ostrower (2013) reconhecem o papel central do imaginário como um processo sensorial no desenvolvimento da criatividade. Ostrower expande essa perspectiva à convenção do que é vivenciado em símbolos e pensamentos, sugerindo que o processo criativo e o imaginário servem como vias de expressão da consciência e do inconsciente, permitindo ao artista organizar e dar significado às suas experiências.

No livro *Criatividade e processo de criação* de Ostrower (2013), a autora enfatiza que os processos de criação estão, primeiramente, relacionados ao processo de percepção. Esta questão me faz refletir sobre um olhar que transcende o simples ato de ver apenas com os olhos, considerando não apenas o espaço, mas também o sujeito como um ser receptivo que interpreta e representa de diferentes formas. Ostrower (2013) nos convida a pensar sobre nosso papel enquanto humanos sensíveis e receptivos, abertos aos estímulos que ocorrem em nosso meio social. Essa abertura nos leva a questionar como a nossa sensibilidade e capacidade de interpretar influenciam não apenas a experiência individual, mas também a maneira como nos relacionamos com a cultura e a sociedade ao nosso redor.

Ostrower afirma que:

O componente de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos, do grupo em que ele, indivíduo nasce e cresce. Ainda vinculados aos mesmos padrões coletivos, ele se desenvolverá enquanto individualidade, com seu modo pessoal de agir. Seus sonhos, suas aspirações e suas eventuais realizações (Ostrower, 2013, p.11).

Em uma sociedade onde certos valores e tradições predominam, é possível que o indivíduo, ao se deparar com novas experiências e conhecimentos, possa questionar e reinterpretar esses elementos a seu modo. Para Ostrower (2013), a sensibilidade se transforma em criatividade quando está ligada a uma atividade significativa, destacando que a criatividade não é apenas fruto de uma percepção interna isolada, mas de uma interação com o contexto social, com as experiências e necessidades da sociedade.

Nesse sentido, Ostrower (2013) afirma que a sensibilidade é culturalmente seletiva, orientando o indivíduo a discernir o que é importante ou necessário para alcançar suas metas de vida. Ela sugere que, nessa interação entre as potencialidades individuais e as possibilidades culturais, a sensibilidade é na verdade a própria essência da criatividade, quando afirma:

Culturalmente seletivo, a sensibilidade guia o indivíduo nas considerações do que para ele seria importante ou necessário para alcançar certas metas de vida(...) Nessa interação que se dá de potencialidades individuais com possibilidades culturais, a criatividade não seria então senão a própria sensibilidade. O criativo do homem se daria ao nível sensível (Ostrower, 2013, p.17).

Nesta primeira parte, explorei como a criatividade e o imaginário estão conectados, compreendendo a criatividade como um campo de organização que dá sentido às experiências e que ultrapassa as barreiras dos padrões estéticos da percepção. A sensibilidade com sua forma seletiva, permite que o sujeito perceba e interprete o mundo ao seu redor, dando significados às experiências. A criatividade nessa perspectiva emerge como resposta a essa interação entre o sujeito e o contexto ao qual vive, transformando a percepção em algo simbólico.



## 2. A SUBJETIVIDADE NAS EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS

Anestesiada!!! Só assim poderia descrever meu estado antes da experiência com o projeto extensão apoiado pelo edital PIBEXC *Imaginário e corpo coletivo - residência artística* que aconteceu no Centro de artes e comunicação (CAC) da Universidade Federal de Pernambuco. Em junho de 2022 fui convidada pela professora Maria das Vitórias para participar do projeto, a universidade estava retornando às suas atividades após o período remoto. A princípio a proposta me pareceu desafiadora, porque não conhecia toda proposta, mas no entanto a curiosidade abriu espaço para conhecer e compreender a proposta do projeto.

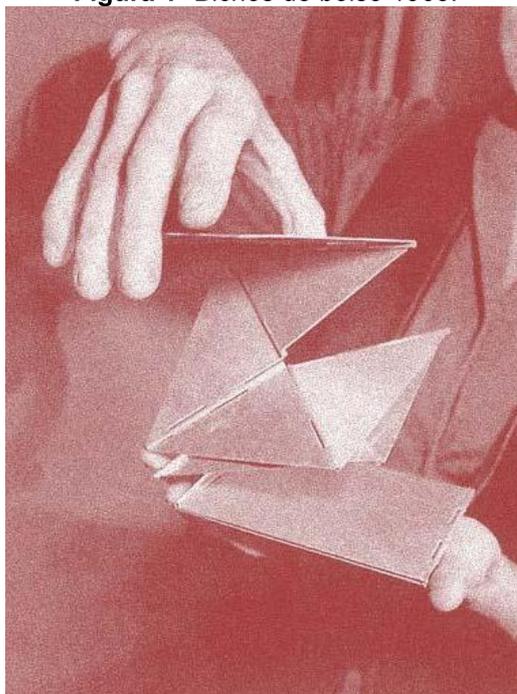
O projeto levou-me a explorar leituras sobre o imaginário e criou um espaço de experiência inspirado na prática artística intitulada “estruturação do self” criada por Clark, experiência essa que remonta um espaço entre, corpo e objeto, ou seja o corpo em interação com objetos relacionais. A partir dessa interação entre diferentes teorias e práticas no projeto como o imaginário e estruturação do self, pude compreender que embora aborde campos diferentes as duas vertentes se complementam ao sugerir que a arte não apenas se mostra como um objeto meramente estático mas como uma experiência que contamina e transforma o sujeito. Tanto o estudo do imaginário proposto por Durand (2012) quanto a proposta de Clark da estruturação do self são pautas importantíssimas para serem abordadas na contemporaneidade, isso porque falam não só sobre as formas como lidamos com a obras de arte, mas como o corpo humano é atravessado por elas.

Clark em um determinado período de sua vida voltou-se a ideia de que uma obra de arte só existe quando o sujeito interage com ela. Pensamento esse que surge durante a contracultura entre as décadas de 1960 e 1970 marcado por uma busca por novas formas de expressão e por uma crítica aos modelos tradicionais de arte. Dentro do movimento tropicalista, que influenciou não só Clark, mas também outros artistas da época como Hélio Oiticica, Lygia Pape, entre outros, que viam a arte não como um objeto estático, voltado à contemplação, mas sim algo a ser vivido, tocado e transformado pelo espectador, ao mesmo tempo em que se transforma.

A série “Bichos” é um exemplo de obra que monta pela primeira vez a interação do público com a obra. Clark rompe com a ideia de arte limitada apenas ao artista e abre espaço para o espectador participar ativamente do processo de criação. Os “Bichos” (figura 1) são esculturas feitas de metal que, ao serem manipuladas, permitem ao

espectador não apenas a observação, mas a possibilidade de criar novos formatos tornando uma construção de todas. Com isso a arte deixa de ser um objeto contemplativo e passa a ser entendida como uma experiência em que o sujeito não é apenas um observador, mas um participante ativo na construção da obra.

**Figura 1-** Bichos de bolso 1963.



Fonte: Portal Lygia Clark, 1968.

Essa proposta de relacionar o sujeito com a obra ganha um outro rumo nas proposições participacionistas da mesma autora que acontece no final dos anos 1960 e meados dos anos 1970 onde a arte e a vida andam de mãos dadas. É nesse contexto que a artista cria a *Estruturação do self*, obra composta pelo que a autora chama de objetos relacionais. O self é a identidade e para Lygia não se trata da identidade fixa, mas sim uma estrutura que se transforma. O sujeito deixa-se levar pelas transformações durante sua trajetória e experiências, da mesma forma, acontece também durante as sessões de estruturação. No momento em que o sujeito entra em contato com os objetos relacionais provoca-se uma experiência sensorial de teor subjetivo.

A ideia é que essas sensações do corpo interagindo com os objetos relacionais (Figura 2) provoque o “corpo vibrátil” termo proposto por Rolnik (1999) referente a experiência com a estruturação do self, o corpo vibrátil é um corpo que sente, responde e se

transforma no mundo, mas que não se limite apenas a sensações fantasmáticas, voltadas ao inconsciente, como nos sentimos internamente. Clark buscava na experiência sensorial o corpo presente. Por seu teor ritualístico de realizar as sessões de estruturação muitas vezes a obra de Clark foi confundida como uma terapia e não um elemento de arte, como aponta (Rolnik, 1999 p.22-23) :

[...] O que visava a proposta de Lygia era reconstruir-se a partir dessa experiência [...] a fantasmática do corpo não era a finalidade de sua proposta, mas o meio necessário para abrir alas para a experiência do corpo vibrátil, onde de fato se realizava sua obra.

**Figura 2-** Estruturação do Self com os Objetos Relacionais



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark, 1975.

Dessa forma, a proposta de Clark ultrapassa os limites da arte tradicional e insere o corpo e a subjetividade como elementos centrais da experiência. Ao transformar a relação entre sujeito e obra, sua prática aponta para um mundo de existência em que arte e vida se entrelaçam, expandindo o conceito de estruturação de self como uma construção constante. A experiência sensorial, que mobiliza o corpo vibrátil, não apenas ressignifica a obra de arte, mas também provoca no participante uma construção de si, onde a arte se torna espaço de transformação.

Durante o projeto pude experienciar a técnica inspirada na estruturação do self, criando e interagindo com objetos relacionais. Ao manipulá-los, senti suas texturas, pesos e levezas, permitindo-me perceber as sensações e estímulos que emergiram dessa experiência. Essa interação revelou pequenas partes de percepções, ampliando minha compreensão sobre o meu corpo, a arte e a subjetividade.

## **2.1 Criam-se espaços para a experiência**

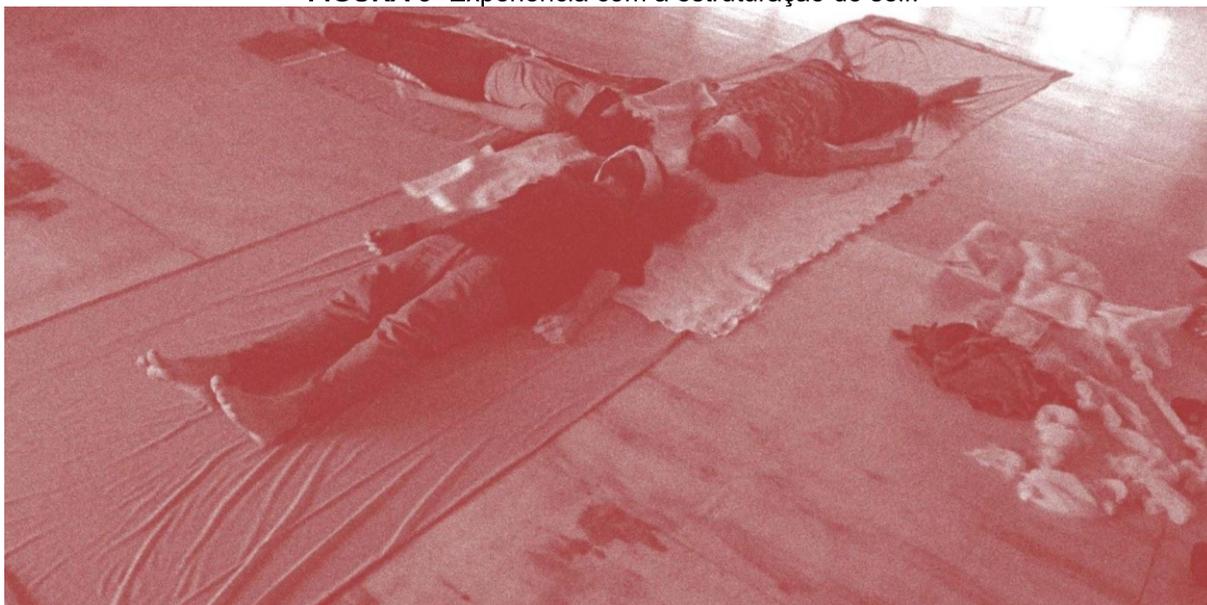
Os encontros do projeto aconteceram dentro do prédio do (CAC), foram colocados sobre o chão diferentes tipos de objetos, tecidos, sacos plásticos, pedras, almofadas de areia e elementos que compunham a série de produções inspiradas nos objetos relacionais no âmbito do projeto pelos participantes, com a intenção de uma prática que se aproximasse da experiência conforme proposta por Clark. No espaço, todos que faziam parte dessa experimentação deitaram sobre o chão com a pedra na mão e os olhos vendados como é mostrado na (Figura 3), em seguida os objetos foram mediados por Anna Carolina Cosentino, que foi uma das idealizadoras do projeto, colocando em cada um e em diferentes partes do corpo. Com o corpo totalmente vestido pelos objetos produzidos, percebi que estava entrando em um espaço desconhecido.

No primeiro momento, tentei me concentrar nos objetos que estavam sobre meu corpo sentindo as sensações, mas também extrair imagens. De imediato tentei focar em algo para que as imagens surgissem, mas logo percebi que essa tentativa racional de obter uma resposta às imagens não se adequa à proposta. A estruturação do self não se baseia em um raciocínio lógico ou em buscar respostas, mas em se abrir ao espaço e às sensações, sem tentar controlar o que surge. Escrevi em diários de bordo algumas das primeiras impressões voltadas às sensações dos objetos, cada qual com sua textura que traziam sensações em cada parte do corpo:

[...] A venda sobre meus olhos me traz uma sensação de relaxamento  
[...] O objeto sobre meu ouvido me coloca em outro espaço. Tinha um objeto que andava sobre meus joelhos e minha perna, esse me trazia uma boa sensação. O objeto sobre o meu tórax não me fez bem, me sufocava. Tinha um peso sobre o meu braço, isso me deu conforto, esses objetos eram frios. O gotejar gelado sobre minha boca me tira

desse espaço de relaxamento. [...] Após a sessão parecia que todos os objetos ainda estavam sobre o meu corpo (Ramos, 2022, s/p)

**FIGURA 3-** Experiência com a estruturação do self.



Fonte: Projeto imaginário e corpo coletivo, 2022.

O que pude perceber foi um estado de relaxamento quase meditativo. No momento inicial, surgem pensamentos da rotina, toda a carga que carregamos, mas que são interrompidos por cada sensação que os objetos trazem na experiência. Começa-se pela noção de espaço, que é o local que o sujeito ocupa, que é perdido quando são tampados e vendados os sentidos, olhos e ouvidos, não dá para saber o que está sendo colocado sobre o corpo, cada objeto traz sensação de peso, leveza e temperaturas diferentes que às vezes não fazem parte da sua materialidade e formatos.

O objeto perde totalmente a visibilidade, ele passa a “vestir” o corpo e a ele irá se integrar. Com os olhos vendados, e recoberto por aquelas estranhas texturas, torna-se impossível para o espectador situar-se a partir de uma imagem seja do objeto, seja de seu próprio corpo, independente das sensações que seus gestos exploratórios mobilizam (Rolnik, 1999 p.16).

Nessa experiência, questionei diversas vezes se estava dormindo ou acordada. Era algo tão novo que concluí estar em um estado intermediário entre esses dois pólos. A pedra, colocada na minha mão durante as sessões, colocava-me nesse limiar: ao mesmo tempo em que ancorava meu corpo no espaço físico, também me levava para

um estado de atenção interna, onde os sentidos se voltam tanto para o presente quanto para o que se desdobrava dentro de mim.

[...] Um exemplo de objeto que manterá a mesma função é a pedra que a pessoa deverá segurar com a mão fechada durante todo o ritual, e que funciona, segundo Lygia, como “prova de realidade”. Ela permite ir ao corpo vibrátil e fazer a experiência do vazio-pleno, evitando o medo de desmoronar com a certeza de que haverá volta, sem a qual a experiência se tornaria arriscada demais e sucumbiria à resistência comandada pelos fantasmas (Rolnik, 1999 p.19).

Inspirada por essa relação entre experiência visual e experiência sensível, busquei traduzir visualmente essa tensão no desenho que produzi após a sessão (Figura 4). Nele, a pedra aparece suspensa sobre meus olhos, marcando a divisão entre duas dimensões: acima da cabeça, a representação do inconsciente, espaço das imagens internas e da experiência subjetiva; abaixo do nariz, o mundo físico, onde a materialidade se impõe. Essa composição reflete o equilíbrio entre imersão e ancoragem, reforçando a ideia da pedra como um ponto de passagem entre estados de percepção.

**Figura 4-** A pedra.



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

O meu corpo nessa experiência não é só um receptor passivo das sensações, mas um elemento ativo na construção de sentidos. As imagens emergiam no meu pensamento durante a experiência, isso porque existe uma aptidão em nós para traduzir qualquer sensação e qualquer camada receptiva em temas visuais (Durand, 2012) sem que precise buscá-las.

No primeiro momento da experiência o que precisava de antemão era estar aberta completamente nesse novo espaço da experiência, deixando que as percepções fluíssem sem a necessidade de uma explicação imediata.

O espectador se descobre como corpo vibrátil, cuja consistência varia de acordo com a constelação das sensações provocadas pelos pedaços de mundo que o afetam. É a partir dessas sensações que ele irá situar-se no mundo, fazer seus sucessivos abrigos. O sentir-se “em casa” ligado a uma familiaridade com o mundo deixa de se construir a partir de uma suposta identidade, para fazer-se e refazer-se na própria experiência: a casa é o corpo. É o corpo, em sua relação com os objetos, que redevém poético (Rolnik, 1999, p. 16).

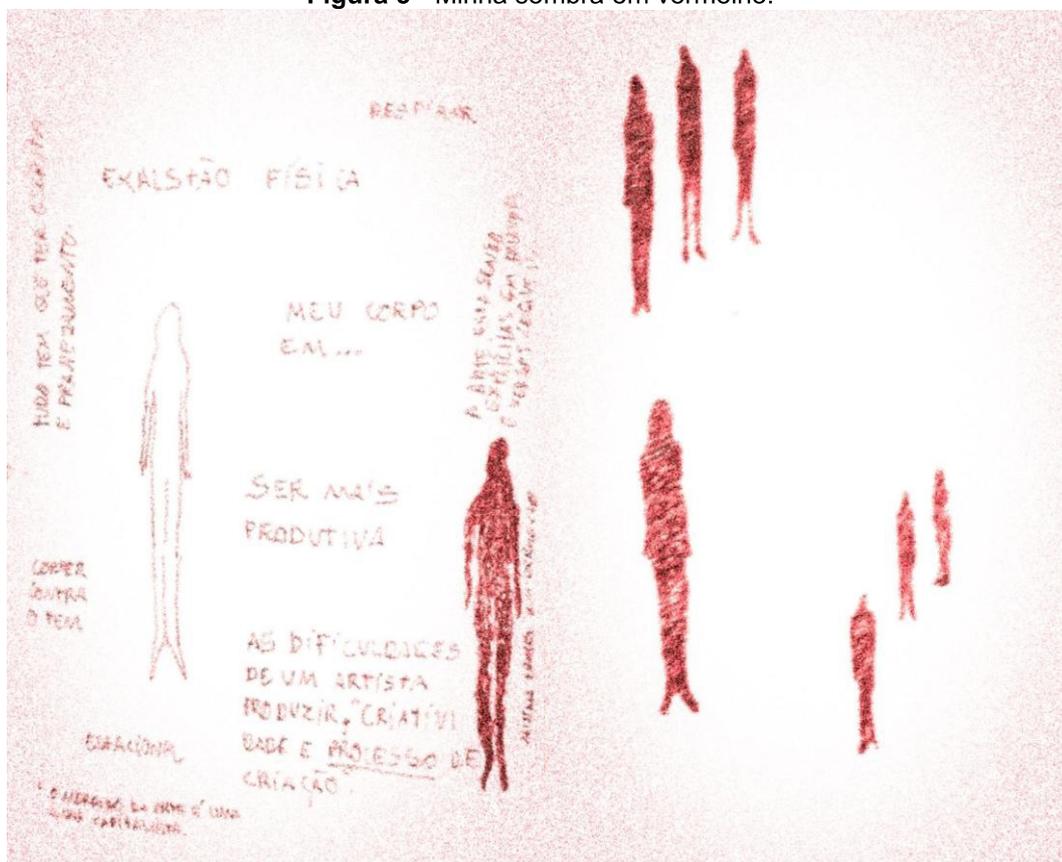
Se a casa é o corpo como aponta Rolnik, então cada experiência é como abrir uma porta revelando um cômodo antes desconhecido. E nesse percurso as imagens surgem como vestígios desse espaço interior em transformação. Cada sessão de estruturação é única e cada sujeito cria dentro da experiência novos sentidos para habitar a si mesma. Nas sessões que vivenciei, a interação com as produções inspiradas nos ‘objetos relacionais’ de Clark surgiram e despertaram novas sensações e imagens do meu corpo que até então estava anestesiado. As imagens simbólicas que surgiram nesse percurso foram diversas: sons, memória, espirais, cavernas, figuras humanas, sombras e pedras. Algumas dessas imagens foram imediatamente compreendidas por mim, enquanto outras permanecem sem um significado claro. Nesse processo o que se tornou evidente foi a necessidade de se estar em sintonia com o meu próprio corpo.

Me sinto extremamente cansada, o que a prática da sessão de hoje me trouxe hoje foi o meu corpo, o corpo presente. [...] meu corpo pede por descanso. Senti os objetos, mas não me vinham nada além de dores [...] então voltei para pensar um pouco sobre ele. [...] por um momento pensei em desistir da experiência ao abrir os olhos minha visão estava em vermelho (Ramos, 2022, s/p).

Essa emergência me fez refletir sobre o cuidado com o corpo, que eu negligenciava por conta das exigências da rotina e da cobrança constante que eu colocava sobre

mim mesma. As dores que senti naquele momento foram um reflexo da falta de atenção ao meu corpo. Desde então, passei a perceber como essa negligência estava aparecendo nas minhas imagens. Foi quando comecei a escrever em vermelho e a desenhar também. O vermelho é mais do que uma cor, é para mim como um símbolo de urgência, do desconforto, da necessidade de atenção a esse corpo que antes eu deixava de lado. E como desdobramento, o desenho da sombra em vermelho (Figura 5) não foi apenas um reflexo dessa experiência mas uma forma de expressão visível de um movimento maior de reconhecimento e cuidado com aquilo que, até então, eu não estava escutando.

**Figura 5 - Minha sombra em vermelho.**



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Em um sentido proposto por Carl Jung o arquétipo da sombra representa os aspectos reprimidos da personalidade, sendo comum o indivíduo reconhecer em si mesmo essa dimensão menos consciente. No entanto, a sombra não deve ser vista apenas como uma força negativa; ela é uma parte viva da psique, que busca se manifestar de alguma forma (Jung, 1998). Para mim, a sombra simboliza o efêmero e o mutável.

Sua existência depende da luz para ser projetada, mas a matéria que a constitui não mantém uma forma fixa. Podemos observar essa instabilidade no teatro de sombras, onde a imagem projetada é constantemente alterada, um jogo de luz e escuridão que reflete a natureza transitória da sombra.

Na arte, a sombra é um elemento fundamental. Para o artista, compreender a linguagem visual implica aprender a trabalhar com luz e sombra nos primeiros estágios do desenho. Minha relação com a sombra tem se manifestado de formas variadas, assumindo diferentes significados ao longo do tempo nas minhas produções. Em uma obra fotográfica de 2021 (Figura 6), por exemplo, a sombra se configurou como metáfora da projeção, carregando uma função simbólica e visual que se conecta com a sua natureza mutável. No entanto, para mim, a sombra também simboliza a impermanência, sua forma nunca é fixa, sempre alterando-se conforme a luz e o ângulo de visão. Toda obra de arte deve preservar um certo grau de mistério, algo que não se esgota em uma compreensão imediata, permitindo múltiplas interpretações e experiências (Dewey, 2010). Assim, ao interpretar as imagens que produzo, é essencial entender primeiramente o que elas significam para mim, sem a exigência imediata de uma explicação lógica ou definitiva.

**Figura 6-** Da série Metamorfoses, 2021.

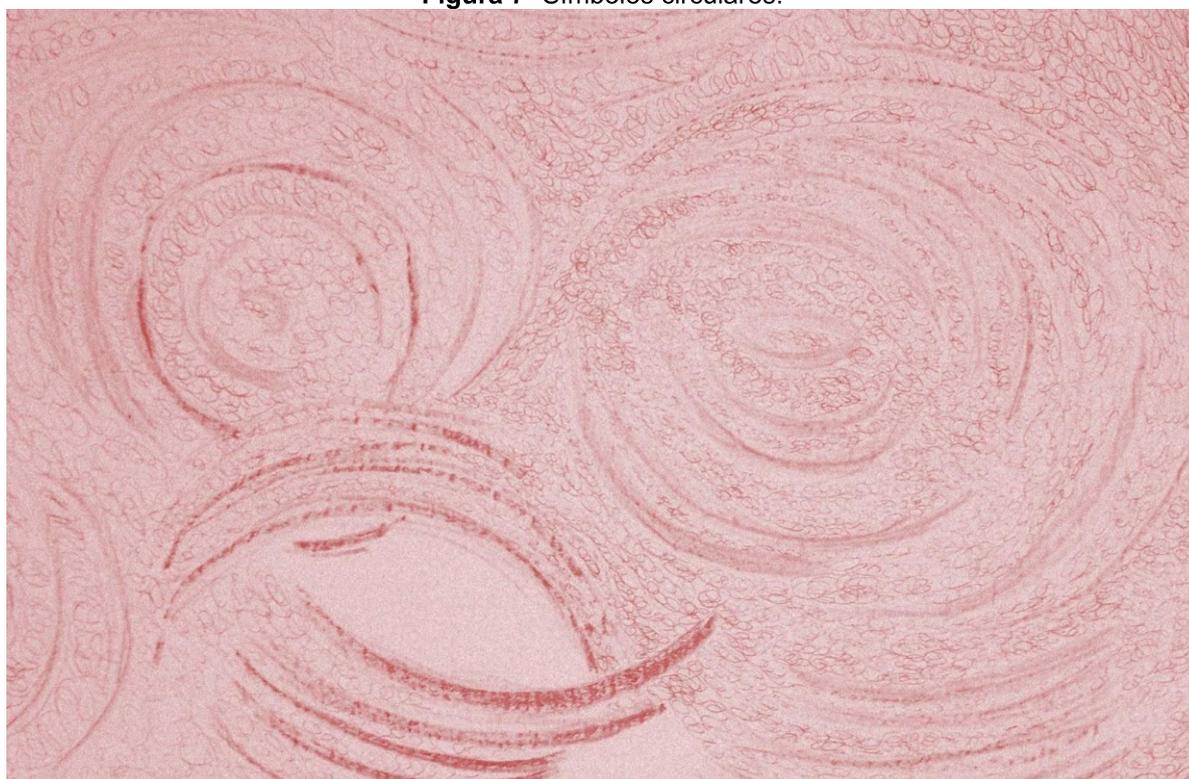


Fonte: Acervo pessoal, 2021.

Entre os cômodos descobertos dessa experiência, surge o símbolo das formas circulares (Figura 7), meio espiral, meio espelho d'água que se expande. A imagem

que surgiu após a experiência das sessões reflete a repetição, mas também o movimento interior que parecia não ter fim. Antes do desenho, sentia sensações circulares, como se minha cabeça estivesse girando em um fluxo de pensamentos rápidos e incessantes. Era um turbilhão, mas também uma busca por ordem. Ao desenhar essas formas, tentei externalizar como estava me sentindo naquele momento, a repetição dos círculos era uma tentativa de dar forma ao caos interno, de externalizar algo que estava circulando sem controle, mas que, paradoxalmente, procurava organização. “O círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço”. (Durand, 2012 p. 232)

**Figura 7-** Símbolos circulares.



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

A espiral, como símbolo noturno, reflete um movimento mais profundo e inconsciente. Como (Durand, 2012) nos aponta, a espiral pertence a um lugar que não está sob a luz do dia, mas se revela nas sombras do inconsciente, no mistério que vai se desenrolando dentro da gente. Não é só uma figura geométrica simples, mas um movimento contínuo, um caminho que se desenha de dentro para fora. Em vez de seguir um movimento externo, como tudo ao nosso redor, a espiral aponta para uma

jornada interna, onde o caos vai sendo transformado em algo mais ordenado na perspectiva de Bachelard (2000).

Para Bachelard (2000), as formas circulares são sempre as formas primitivas, sendo elas as mais simples, porém as mais complexas, não há um ponto fixo de começo ou de fim, apenas um movimento constante que lembra o círculo da vida. Essa característica faz do círculo uma forma de proteção, um abrigo que envolve e acolhe, é por esse motivo que ele é associado ao útero materno, ao ninho ou qualquer espaço que transmita segurança. São casas temporárias, são refúgios onde nos recolhemos antes de seguir adiante.

Dentro dessa reflexão do abrigo e proteção, a concha aparece como um símbolo forte desse espaço recolhido. A concha é como uma pequena caverna, um espaço fechado e silencioso que guarda seu habitante do mundo exterior onde se pode estar completamente protegido. Esse desejo de proteção se torna ainda mais forte quando o espaço é feito sob medida para o corpo. Como Bachelard descreve:

[...] O homem quer aqui habitar uma concha. Quer que a parede que lhe protege o ser seja sólida, polida, fechada, como se sua carne sensível tivesse que tocar nas paredes de sua casa (Bachelard, 2000, p. 282).

O abrigo e o corpo se tornam quase uma coisa só, como se fosse um espaço de proteção. O ninho com sua forma circular, assim como a concha, se molda ao corpo que abriga, envolvendo-o de maneira completa. Ambos são formas de casa temporária, lugares onde se repousa, se refaz e, quando chega o momento, se parte. São espaços de passagem, mas nem por isso deixam de ser essenciais.

À medida que as imagens circulares continuaram a surgir, a figura do túnel apareceu (Figura 8), e eu a percebi como uma caverna. Esse túnel, com suas formas fechadas, me remeteu a um abrigo, a um espaço que oferecia proteção e conforto. Durante a experiência com as sessões estava em um novo habitat, distinto dos habituais que ocorreram durante a experiência e meu corpo parecia estar em repouso, como se tivesse se entregado ao espaço. Era como se o ambiente me acolhesse, me envolvesse. Após essa vivência com as sessões, tentei representar essa sensação com a argila, moldando a imagem de uma caverna afunilada, composta de matéria orgânica, um lugar que se expandia e me envolvia, refletindo a experiência que eu estava vivendo os objetos que completam o meu corpo.

**Figura 8-** O túnel.



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Como mencionei antes, vejo a caverna como um abrigo, um espaço de proteção. No entanto (Durand, 2012) traz algo interessante sobre esse símbolo. Segundo o autor, a caverna que à primeira vista pode ser vista como um lugar sombrio, na verdade está ligada a algo muito mais significativo. O autor diz que:

Em toda a "gruta maravilhosa" subsiste um pouco da "caverna medonha". É necessária a vontade romântica da inversão para chegar a considerar a gruta como que um refugio, como o símbolo do paraíso inicial. Esta vontade de inversão do sentido usual da gruta seria devida a influências simultaneamente onto e filogenéticas: o traumatismo do nascimento levaria espontaneamente o primitivo a fugir do mundo do risco temível e hostil para se refugiar no substituto cavernoso do ventre materno (Durand 2012, p. 245).

Ao refletir sobre a caverna como símbolo de proteção e refúgio, é possível perceber como essa ideia, para Durand (2012), se desvia da interpretação convencional de um espaço sombrio e ameaçador. A caverna, em sua representação, carrega consigo uma inversão simbólica reflexiva, movida por influências biológicas e psicológicas que ecoam no inconsciente coletivo. O nascimento, com seu impacto traumático, marca a transição de um ambiente seguro para um mundo repleto de desafios. Assim, a busca incessante pelo retorno a esse refúgio perdido é um impulso humano, enraizado em nossos arquétipos. A caverna, então, deixa de ser apenas um espaço físico e torna-se um útero simbólico, um abrigo que nos oferece acolhimento e proteção, e, ao mesmo tempo, reflete um desejo interno de reconectar-se com um lugar seguro. Este anseio, que atravessa o individual e se conecta ao coletivo, sublinha a importância desse símbolo na busca constante por um espaço de recomeço e renovação.

## **2.2 Processo criativo de um objeto interativo**

Durante o Projeto fomos estimulados a produzir objetos e nesse processo de criação, minha intenção era criar algo que pudesse ser utilizado durante os encontros do projeto. A partir dessa ideia inicial e, ao longo do percurso, experimentei diferentes materiais e possibilidades. Nesse meio tempo, criei algumas almofadas e um objeto relacional sonoro, utilizando elementos encontrados em casa.

O objetivo era que esse objeto carregasse algo de mim, que sua sensorialidade evocasse memórias e significados pessoais. Ao mesmo tempo, ele deveria permitir uma interação com outros corpos, criando um espaço de compartilhamento coletivo. Foi nesse contexto que me veio à mente uma memória sonora. Na época, eu refletia sobre a memória involuntária, aquela que é ativada por estímulos sensoriais, como um som, um cheiro ou uma textura.

O som tornou-se, então, um elemento central nesse processo. Pensei em um som metálico, distante, algo que remetesse tanto presença quanto deslocamento. Foi assim que me lembrei do chocalho, também chamado de campá ou zabelê no sertão, utilizado para localizar o gado na "manga", manga na cultura popular é o mesmo que mata grande. Esse som sempre me transporta para aquele espaço, para a paisagem sertaneja que habitou minha infância.

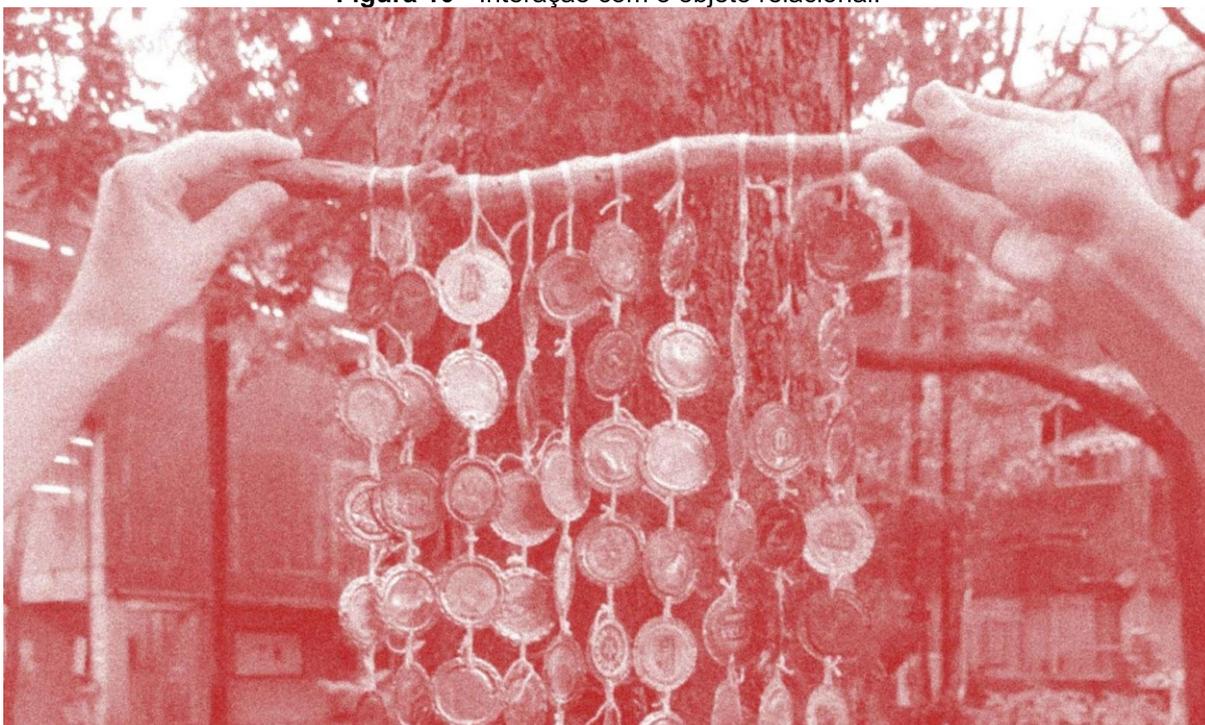
Decidi, então, construir um objeto que remetesse a esse som. Reuni materiais simples que tinha em casa como tampinhas de garrafa, linhas e um galho de árvore. A ideia era que, ao unir várias tampinhas enfileiradas e unidas umas às outras, o som produzido remetesse àquela memória sonora do sertão (Figura 9 E 10).

**Figura 9** - Experimentando o objeto relacional.



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

**Figura 10** - Interação com o objeto relacional.



Fonte: Acervo pessoal, 2022.

Além da sensorialidade, o objeto que construi é repleto de texturas sendo capaz de “vestir” o corpo e provocar novas experiências sensoriais, que trazem consigo diferentes sentidos e significados. Para mim, aquele som trouxe uma memória afetiva específica, mas para outra pessoa pode despertar algo completamente diferente. E até para mim mesma em outro momento o mesmo objeto pode provocar sensações distintas.

O “objeto relacional” não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica, é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define. O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos. Ele é alvo da carga afetiva agressiva e passional do sujeito, na medida em que o sujeito lhe empresta significado, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte viva do sujeito (Clark, 1978, p.1).

Na experiência com as sessões durante os encontros no projeto não sei como a minha produção que criei foi recebida por outras pessoas que fizeram parte da experiência, mas em mim a sonoridade do objeto gerou diferentes repercussões. Isso porque, cada um traz em si mesmo um significado daquilo que foi extraído dentro da percepção sensorial. Em cada interação com o objeto que criei em diferentes momentos, percebi que essas reações variavam. Em um dos momentos que registrei nos diários, o objeto relacional rompeu com o estado de relaxamento ao qual estava me colocando no momento presente, não como a pedra que cria uma ancoragem entre o momento presente e o fantasmático, mas com a mesma sensação do mel que é colocado sobre a boca durante as sessões, uma sensação de despertar por completo. Percebi assim o quanto é importante o silêncio nessa experiência.

Ao analisar o objeto relacional que criei e os significados que atribui ao objeto, percebi algo que até então não havia notado. O quanto a memória do sertão ainda me acompanhava. Ao revisitar alguns desenhos que fiz ao longo da minha vida, notei que muitos deles traziam elementos dessa vivência no sertão, a vegetação, o ambiente, a casa da minha avó entre outros elementos que compõem o imaginário desse espaço. A memória daquela antiga casa sempre permaneceu viva dentro de mim. Como (Bachelard 2000) afirma no livro *‘A Poética do Espaço’*, “o pássaro sempre retorna à sua antiga moradia”, simbolizando o modo como a casa se torna um refúgio da memória e da identidade. Assim como o pássaro, que volta ao seu ninho, eu também busco constantemente retornar àquele lugar, que, embora distante, continua a habitar

minha percepção e minhas criações, como uma marca indelével de um espaço que nunca se apaga.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência com os as produções criadas dentro do projeto para a interação com o corpo demonstrou que a sensibilidade influencia diretamente a produção de imagens. A condução do projeto permitiu compreender de forma vivencial a proposta de Lygia Clark a que trata uma obra de arte só existe a partir da interação. Foi nesse contexto que as imagens em mim foram ativadas, revelando-se como um processo meditativo e intuitivo, transformando-se em temas visuais como a memória, espirais, cavernas, figuras humanas, sombras e pedras trazendo traços do imaginário. A ideia de Clark sobre a interação pessoal com a noção de arte como experiência, conforme defendida por John Dewey, onde o contato direto com o material e a vivência são essenciais para a construção de significado.

Esse processo reforçou a importância dos símbolos na organização da mente humana. Os símbolos nos definem, estruturam a forma como vemos o mundo e permitem dar sentido a nossas vivências. A minha produção artística surgiu como um meio de expressar e organizar experiências e emoções mostrando que o processo criativo é errante, experimental e acima de tudo um processo intuitivo. As imagens aparecem quando não são forçadas, mas quando há um espaço para a sensibilidade e quando estamos abertas a ela. Assim, percebi que os temas recorrentes nas produções que realizei durante o projeto não são como blocos fixos, mas um campo em constante transformação, onde novos símbolos e significados podem surgir ao longo do tempo.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo. Variações sobre o Imaginário. 1. ed. Instituto Piaget, 2003.

BACHELARD, Gaston. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BORGES, Paulo A. E. Imaginário e Mitologia, 2001. Disponível em:<https://pauloborgesnet.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/03/imaginario-e-mitologia.pdf>

CAMPBELL, Joseph, 1904-1987. O poder do mito / Joseph Campbell, com Bill Moyers ; org. por Betty Sue Flowers ; tradução de Carlos Felipe Moisés. -São Paulo: Palas Athena, 1990.

CLARK, Lygia. Objeto Relacional.1978. Disponível em:  
<https://portal.lygiaclark.org.br//acervo/7116/objetos-relacionais>

DEWEY, John. Arte Como experiência. Editor Martins. São Paulo, 2010

DURAND, Gilbert. As Estruturas Fenomenológicas do Imaginário. Tradução de Godinho- 4° ed. São Paulo.Editora WMF Martins Fontes, 2012.

JUNG,Carl Gustav. Os arquétipos o inconsciente coletivo 9/1 editora vozes Os arquétipos e o inconsciente coletivo / C.G. Jung. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ : Vozes, 2016.

JUNG,Carl Gustav. Aion Estudo sobre o simbolismo de si mesmo. Editora Vozes.5° ed. Petrópolis, 1998. Disponível em: <https://www.docdroid.net/vvoL8Cl/jung-aion-estudo-sobre-o-simbolismo-do-si-mesmo-pdf#page=6>

OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processo de Criação. Editora Vozes, 2013.

RAMOS, Andreza. Diário pessoal. arquivo da pesquisa, 2022.

ROLNIK, Suely. Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark. Los Angeles, 1999. Disponível em:  
<https://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>