

Trabalho no fazer artístico¹

Leila Maria da Silva Blass*

Resumo

Este texto trata dos processos de trabalho no fazer artístico, resultado de múltiplos atos criativos. A noção moderna de trabalho, muitas vezes, confundida com emprego fabril, constitui a sua principal referência teórica. Os atos criativos, diluídos nesse fazer, não são aleatórios ainda que efêmeros, pois seguem regras e procedimentos de acordo com os seus diferentes fazeres. Os artistas reconhecem a importância da autodisciplina e da dedicação, acionando, inclusive, uma rede de trabalhadores, seus mediadores coletivos, que contribuem para transformar ideias ou intuições em obras de arte. Nesse processo, ocorrem “erros” que, se percebidos, podem apontar soluções e caminhos, tendo por suposto o “olhar dos outros” sobre os seus produtos finais.

Palavras-chave: fazeres artísticos; imagens geradoras; mediações coletivas; trabalho; emprego.

Abstract

This article addresses the work practices in the production of art as a result of multiple creative activities. The modern notion of work, sometimes misunderstood as industrial jobs, is its main theoretical reference. The multiple creative activities embedded within those work practices are not random despite being ephemeral, as they follow the rules and procedures established for each of those activities. The artists recognize the importance of self-discipline and dedication, including the relationship with a network of collaborators, their collective mediators, who contribute to the transformation of ideas or intuitions into works of art. In this process, “errors” may occur, which, if perceived, can indicate solutions and new tracks, based on the supposed appreciation of the final work of art by others.

Keywords: art activities; work of art; collective mediation; original imagery; employment.

* Titular em Sociologia e Livre-Docente pela Faculdade Ciências Sociais da PUC-SP; Doutora em Sociologia pela USP. Docente no Departamento de Sociologia e no Programa de Estudos Posgraduados em Ciências Sociais na PUC-SP.

E-mail: leilamsb@pucsp.br

1 VI Congreso Latinoamericano de Sociología del Trabajo, México (D.F) de 20 a 23 de abril de 2010. Mesa “Cultura, Subjetividad y Trabajo”

Eu tenho um pouco de dificuldade em distinguir trabalho de ócio. Não posso ficar catatônico. Mas ir ao cinema, para mim, é trabalho. O tempo todo é assim. Esse negócio de hora é estranho...

(Chico Buarque)²

Introdução

De imediato, convém registrar que muitos estudiosos das questões relativas ao trabalho e suas metamorfoses nas sociedades contemporâneas associam fazer artístico às práticas sociais de pessoas excêntricas e talentos especiais. A ideia de trabalho, nesse caso, parece fora de lugar e mesmo nas análises que tentam entrecruzar trabalho e produção artística, a palavra trabalho é grafada entre aspas.

As imagens sociais relacionadas ao trabalho quase sempre acentuam os aspectos disciplinares, dedicação e esforços individuais que parecem distantes do que se compreende por atos criativos. As diferentes formas de manifestação artística dependeriam, ao contrário, de atitudes contemplativas, inspirações efêmeras, da liberdade para efetivar escolhas cujo prazer vivenciado individualmente as aproxima das práticas conhecidas como não-trabalho.

Brandão (2006), ao tentar desvelar os processos de trabalho nas artes plásticas através dos depoimentos de Arcangelo Ianelli e Carmela Gross, chama atenção para a rotina diária de Ianelli que chegava ao seu ateliê às 8h30 da manhã e lá permanecia, segundo ele, “até o anoitecer. Inclusive aos sábados e domingos.” E completa: “trabalho o tempo todo em estudos e telas. Queira ou não queira, esteja com vontade ou não” (apud Brandão, 2006, p. 58).

As rotinas e as jornadas de trabalho que acontecem no interior de ateliês, palcos ou em salas quase desconhecidas do público, seguem outros ritmos e norteiam a produção artística. Giacometti (1993) confessa, por exemplo, que a sua jornada diária de trabalho compreende muitas repetições de gestos e movimentos a fim de conseguir expressar, em uma obra, a forma inicialmente imaginada. Assim, conta: “trabalho até o último minuto. As “coisas” que faço e refaço durante meses, eu os termino em três horas [...] Talvez, eu seja um falso escultor e um falso

² Ver: *Folha de São Paulo*, 19 de fevereiro de 2000.

pintor” (idem, p. 7).

Os artistas demonstram, em geral, algumas dificuldades, conforme Brandão (2006), para identificar, se solicitados, o momento inaugural dos seus processos de trabalho. Do mesmo modo, enfrentam desafios ao recompor as diferentes fases da sua produção artística. Consideram diante tantas experimentações, tentativas e erros na busca, muitas vezes, de soluções e impasses gerados no próprio fazer que, afirma essa autora, parecem “não saber o sabido” (idem, p. 55).

Apesar de reconhecerem a autodisciplina, exercício constante e dedicação ao seu fazer artístico, muitos tentam apagar os vestígios dos processos de trabalho que levaram à construção das obras, pois consideram que estariam diluídos nelas. Assim, os próprios artistas corroboram com as imagens socialmente construídas em torno do fazer artístico, contribuindo, mesmo sem o querer, para dar invisibilidade aos vários saberes e fazeres que permitem transformar ideias ou intuições em obras de arte, produtos do seu trabalho. São acionados para essa produção um conjunto de trabalhadores pertencentes às várias áreas de conhecimento.

Por esse motivo, Becker (1984) os considera tão importantes quanto os artistas que, inicialmente, imaginou as obras. Desse modo, se estabelecem “elos cooperativos” entre artistas e aqueles que lhes dão suporte. As atividades de um escritor se misturam, por exemplo, com as dos editores, impressores, críticos, livreiros, leitores, etc. Eles efetuam as chamadas mediações coletivas das quais faz parte o “olhar dos outros” que consiste em um aspecto fundamental para produção artística. Assim, quem assiste aos espetáculos ou aqueles que frequentam exposições de artes visuais, os consumidores das atividades artísticas, compõem um desses elos. Desse ponto de vista, se insere a divulgação cada vez mais ampla das informações relativas ao *making of* de espetáculos de dança; teatro, cinema, shows musicais, ou mesmo a abertura de ateliês de artes plásticas para visitação pública.

O fazer artístico se define, conforme esse autor, como trabalho que abrange múltiplos atos criativos. Esses atos não são aleatórios ainda que efêmeros, pois perseguem, como se observa nas outras formas de produção, diretrizes, procedimentos, certos padrões de cooperação entre pessoas e de práticas de trabalho. Desse ponto de vista, a produção artística pouco se distingue no conjunto da produção social, embora os

atos criativos sejam pouco estimulados no contexto das empresas fabris e não-fabris diante das formas de controle social exercidas sobre os gestos e movimentos corporais dos assalariados cada vez mais rígidos e da centralização do poder na tomada de decisões.

Quando se restringe criatividade à produção artística, se ignora, por seu turno, o processo histórico de transformação gradativa dos artesãos independentes em trabalhadores assalariados fabris ou não-fabris, além de confundir trabalho com emprego (ou trabalho assalariado). Emprego implica venda da força de trabalho para outrem, configurando-se enquanto a forma histórica que o trabalho assume nas sociedades capitalistas como se observa, inicialmente, na Inglaterra, no decorrer dos séculos XVIII e XIX.

A crença no progresso fundado na generalização de emprego industrial acaba por omitir a continuidade, embora subordinadas, das práticas de trabalho de artífices cujo saber fazer acompanha a expansão da produção industrial, como sugere mais recentemente as análises desenvolvidas por De Certeau (1994) e Sennet (1999; 2009). No entanto, Benjamin (1985), Arendt (1983) e Marcuse (1978), lembrando apenas alguns pensadores, já haviam mencionado esse fato acerca da condição humana na modernidade.

O trabalho no fazer artístico instala, portanto, a reflexão em torno da ideia moderna de trabalho, associada, no imaginário social, ao emprego e à “eterna estética dos gestos laboriosos”, nas palavras de Barthes (1985). Deixa mais evidente, conforme Ostrower (2001), os “processos de adestramento técnico, ignorando no indivíduo a sensibilidade e a inteligência espontânea do seu fazer que não corresponde ao ser criativo”. (idem, p. 38). Põe em questão, além disso, as fronteiras definidas por oposição entre mundo do trabalho e do não trabalho, fazendo repensar as noções de trabalho e de não-trabalho, assim como as formas classificatórias que contrapõem lazer, entretenimento, produção artística, etc., às atividades consideradas enquanto trabalho.

Esta comunicação trata, em linhas gerais, do fazer artístico, considerando os múltiplos processos de trabalho que o compreendem. Muitos procedimentos adotados fazem parte de outras formas de produção industrial ou não-industrial, tendo em vista as mudanças contemporâneas nas formas de gestão da força de trabalho. A temática aqui proposta não visa preencher lacunas dos estudos sociológicos sobre as questões

relativas ao trabalho e ao emprego nas sociedades contemporâneas, apesar das demandas crescentes por emprego nas atividades não-fabris como apontam os dados sobre a distribuição ocupacional nessas sociedades. Do mesmo modo, não pretende retratar as condições e relações de trabalho que marcam as práticas sociais dos artistas. Um dos seus principais objetivos seria repensar as relações entre trabalho e vida, sem ignorar a crescente generalização das práticas de trabalho assalariado no processo contemporâneo de acumulação de capital.

Atos do trabalho artístico

No fazer artístico, o “caminho se faz ao caminhar”. A construção de uma determinada obra inicia-se, segundo Becker (1984), a partir de ideias a respeito do que fazer e, mais especificamente, como fazer. São imagens e/ou ideias geradoras que mobilizam a busca de informações e ampliação de conhecimentos, tanto se for considerada brilhante e original, quanto trivial e banal. Muitas vezes, elas emergem muito tempo antes de um artista decidir executar determinada obra. Ou então, ideias surgem no decorrer da sua própria elaboração. Em quaisquer dessas situações, precisam ser executadas e experimentadas. Para Kadinsky (1990), o espírito cria uma obra “antes de sua materialização”. Ou seja, ela se configura abstratamente e depois se “torna acessível aos sentidos humanos” (apud Brandão, 2004, p. 102).

As imagens e/ou ideias inspiradoras na criação de uma obra surgem, muitas vezes, de modo intuitivo, mas a sua transmutação, isto é, a sua produção, implica o domínio e conhecimentos técnicos relativos aos diferentes fazeres artísticos. Ostrower (2001) exemplifica esse aspecto com a composição musical. Desconhecendo a sua materialidade, escreve ela, “e, sobretudo, não a vivenciamos enquanto materialidade torna-se impossível ter noção do processo de criação musical porque ele é um problema de linguagem musical. Não sabemos o que em realidade significa ‘imaginar musicalmente’”. Do mesmo modo, o imaginar de um pintor que implica, conforme essa autora, “ordenar, ou preordenar – mentalmente – certas possibilidades visuais, de concordâncias ou de dissonâncias entre cores, de sequências ou contrastes entre linhas, formas, cores, volumes de espaços visuais com ritmos e proporções” (idem, p. 35).

Baseada nas suas próprias experiências como artista plástica,

Ostrower (1998) lembra que "o rumo concreto é imprevisível e pode até parecer caótico" (idem, p. 54), para os olhares externos. Segundo suas declarações, a composição de uma obra adquire forma expressiva a partir da junção de muitos detalhes e fragmentos, imaginados ou não, por seus criadores. Os acasos, erros, recordações, comentários, descobertas, etc. são importantes nos processos de trabalho artístico e muitos deles chegam a registrar esses momentos marcados, muitas vezes, por angústias e expectativas a fim de atingir a melhor forma na composição estética que expresse as imagens ou ideias geradoras da obra. Para isso, se valem de vários recursos e de diferentes experiências expressivas.

Os registros – desenhos, fotos, etc. – são os guias de Carmela Gross na elaboração das suas obras. Comenta essa artista:

[...] o desenho é o nervo ótico exposto. Você nem percebe; é cerebral, indeterminado. Você faz aquilo ir para fora e quando se materializa num determinado rabisco, num determinado contorno ou forma, aí você vai atrás disso, procurando qual o melhor modo de resolver. Se for dentro do próprio desenho, porque tem trabalhos que se resolvem no próprio desenho, ou se é outra materialidade, se é na tela, se é num objeto de ferro, se é numa instalação com luzes. Você vai buscando modos de materializar aquilo que você desenhou... Os primeiros desenhos são muito frágeis, é quase uma indeterminação (...) Esse registro, você olha para ele e fala: o que eu vou fazer com isso? Como é que isso vai ficar? Que escala vai ter? Que dimensão? Daí você começa a medir espessura, material, modo de armar. Se está no espaço ou no plano, se é um objeto ou se é uma pequena coisa, se tem 20 metros de comprimento! Todo o mover-se, dimensionar as coisas, é a partir deste primeiro encontro com uma imagem que, antes, era interior e que ficou do lado de fora, como desenho ou uma foto (apud Brandão, 2006, pp. 60-1).

Os processos de trabalho nas atividades artísticas seguem etapas e procedimentos que abrangem, desde escritos, esboços, maquetes, desenhos, pinturas, fotografias, etc. Esses registros constituem, em geral, estudos preliminares que revelam sínteses parciais promovidas pelos próprios artistas na construção de sua obra. As sínteses expressam, como denomina Arnheim (1976), "iluminações repentinas" que

[...] recompensan a la mente investigadora por sus esfuerzos, no justifica una confianza ilimitada en la espontaneidad (...) esta espontaneidad es valiosa como fuente de materia prima para la invención, pero diferente em su clase de aquellas repentinas soluciones felices... (idem, p. 18).

A construção da escultura “mulher reclinada” de Henry Moore (escultor britânico) ilustraria esse fato. Ela se inicia com as aquarelas e desenhos feitos pelo próprio artista a partir da cena dos refugiados no metrô de Londres devido aos ataques aéreos durante a Segunda Guerra Mundial. São seus esboços, cujas imagens vão tomando através de sínteses parciais, determinadas formas na sua composição estética.





Os inúmeros e incessantes estudos de Picasso na construção da obra *Guernica* revelam o seu grande esforço no sentido de encontrar um modo contundente para expressar as emoções e o desespero vivido por homens, mulheres, crianças e animais, vítimas do ataque aéreo nessa cidade durante a guerra civil espanhola.

Loyola Brandão³ confessa, por exemplo, que não dispensa o “caderninho no bolso”, onde anota fatos e comentários recolhidos ao andar pelas ruas da cidade que são importantes para elaborar as situações e os diálogos de seus prováveis personagens. Além disso, pesquisa referências bibliográficas, notícias nos jornais e revistas. Faz observações sobre temas e assuntos que direta ou indiretamente se relacionam ao texto em construção. A cada dia que reinicia a escrita de uma obra, faz releitura dos trechos criados no dia anterior, tendo o cuidado de registrar as suas impressões iniciais que, muitas vezes, alteram sequências e até perfil de personagens. Desse modo, explica ele: “a realidade transfigurada forma o cotidiano de um livro” direcionado para um “leitor hipotético (que está) sempre presente”, sendo difícil saber, previamente, “para onde vai um livro”, ou “como iria acabar”.

Milton Hatoun comenta sobre o seu processo de trabalho no livro “Órfãos do Eldorado”⁴ “a ideia veio a partir de uma história que meu avô contou e também dos poemas do grego Kavátis e do Manuel Bandeira sobre (o) sonho utópico de um mundo melhor”. Então, continua ele, a “ideia era evocar alguns mitos logo na abertura e depois rebatê-los na vida dos personagens, tornando os mitos em ficção. Mas não se doma o consciente que é desgovernado e surgiram outros personagens. Cresceu tanto que, na primeira versão, havia o dobro de páginas. Fiz então o percurso inverso: comecei a cortar, exercício penoso de automutilação” (OESP, 2008, D7).

A elaboração da ideia de uma obra consiste em um dos momentos do fazer artístico o que exige um grande esforço e concentração dos seus autores. A reflexão é constante, pois fazer implica seleção e escolhas permanentes que podem, inclusive, alterar os projetos iniciais. Qualquer obra constitui sempre, para Ostrower (1998), um vir-a-se. Afirma ela: “nem o próprio artista saberia responder o que fará no próximo instante. E muito menos sabe como quando irá terminar o trabalho. Pois nos mais

3 Cf. depoimento no Seminário “Redes da criação” realizado no Itaú Cultural/ São Paulo em 4 de junho de 2008.

4 Ver: “Memórias compõem meu chão”, *O Estado de S. Paulo*, em 8 de março de 2008.

diversos momentos podem surgir situações novas introduzindo estados de desequilíbrio na composição. Na verdade, a fim de criar *é preciso poder desequilibrar, sempre e de novo, para poder reequilibrar, sempre e de novo...*” (idem: 57; grifos da autora).

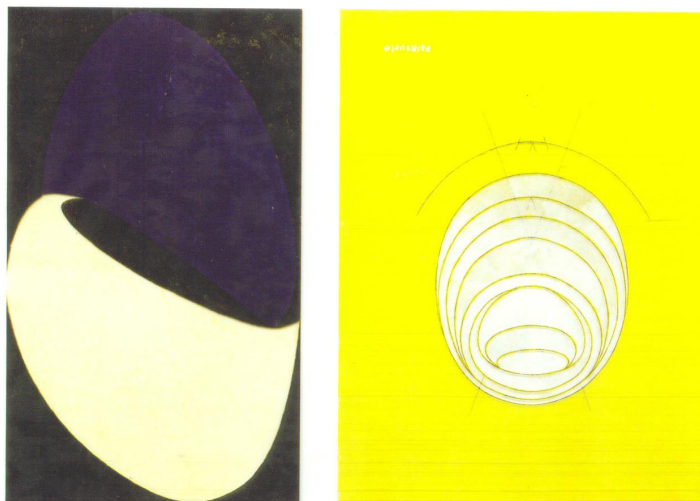
Nenhuma obra seria, na sua visão, interminável, ou como designam alguma uma “obra aberta”. O ponto final no fazer artístico, assim como em outros fazeres, é decisão exclusiva de quem a imaginou, inicialmente. Contudo, definir o término de uma obra constitui o momento crítico quando é avaliada a sua justeza, isto é, se nada falta. Embora seja impossível prever a chegada de tal momento, o artista deve ser, para Ostrower (1998), “capaz de reconhecê-lo. De saber que sua obra está terminada” (idem, p. 58) e expô-la aos olhares e/ou ouvidos externos, configurando-se, assim, outro momento do seu fazer.

As obras literárias de Lobato resultam, contudo, de um processo constante de reescrita, conforme explica a coordenadora da pesquisa publicada na coletânea *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra infantil* (Edunesp, 2008). Segundo ela: “Lobato reescreveu suas obras até o fim da vida. A análise de seu processo de produção liquida a ideia de que a redação de um livro tem um fim definido”. A reescrita sucessiva “desmistifica a ideia de que para escrever é preciso ter algum tipo de inspiração ou talento nato.”⁵

Palazuelo busca esse momento na construção das suas obras. Para tanto, reconhece que seus desenhos, guaches e pinturas, parte da exposição *Processo de Trabalho*, não resultam da elaboração de ideias previamente concebida. Importa para ele trazer à tona as relações entre as formas, usando, nesse sentido, exaustivamente a geometria. Desse modo, destaca “aspectos mais ignorados, ambíguos e inacessíveis” que levam o artista a descobrir novas formas e desenvolver cada vez mais profundamente formas abstratas. Na sua avaliação, “lidar com a geometria significou a descoberta de outra linguagem, possibilitando ‘outras’ imagens e, ao mesmo tempo, promovendo e incentivando a capacidade de ver”.⁶ Nesse sentido, submete os produtos do seu trabalho artístico aos olhares do outro, isto é, “de quem contempla a obra” que, assim, participa da sua criação, reconstruindo-a. Nesse caso, a interação entre produtores e consumidores mediada pela obras é, intencionalmente, perseguida.

5 Cf. Agência Fapesp, 2 de fevereiro de 2009.

6 Cf. Palazuelo, P., *Geometria e visão*. Granada, Governo Provincial de Granada, 1995, p. 68.



Os vários processos de trabalho na produção artística implicam descobertas e invenções que são, muitas vezes, soluções de impasses ou erros decorrentes do próprio fazer artístico, tendo em vista essa interatividade.

Fazer artístico: rede e fluxos de processos

A montagem de uma coreografia, enquanto atividade artística, atende, a princípio, sequências e procedimentos transmitidos nos cursos de formação de bailarinos, mas, no seu decorrer, “cortes” e ordenação das “frases” que envolve decisões a serem tomadas, principalmente, pelo coreógrafo se baseiam, muitas vezes, na sua intuição. Conforme Langendonck (2004), a contagem musical constitui a referência principal a partir da qual um coreógrafo elabora a sua obra sempre mediada pela percepção dos bailarinos. Para essa autora, um coreógrafo “não conhece a forma ou aparência de sua obra enquanto ela não surge” nos corpos de outros. Mas os corpos dos bailarinos “são maleáveis e podem ser adaptados, apenas em parte, a seu sonho” (idem, p. 95). Antes de enfrentar esse desafio, um “coreógrafo passa para o papel a imagem móvel que vai brotando em sua mente, ‘castelos’ que posteriormente serão construídos nos corpos dos bailarinos...” (idem, p. 94). A dança é movimento, mas, acentua essa autora, “não basta colocarmos uma série de movimentos juntos para que aconteça uma obra coreográfica” (idem, p. 111).

O projeto poético de uma coreografia compreende uma rede e fluxos de processos criativos que deve combinar tempo, movimentos e espaço cênico. Assim, a ideia inspiradora para uma coreografia pode ser

individual, mas o espetáculo de dança somente se materializa enquanto produção coletiva, pois resulta das articulações entre composições musicais, sonoplastia, cenografia, figurinos e técnicas de iluminação. Do mesmo modo, acontece no cinema e no teatro nos quais os espectadores complementam a obra através da sua percepção sensorial de cada um(a). Assim, se tornam um dos elementos na construção de uma proposta coreográfica; cinematográfica ou teatral.

Os leitores e/ou espectadores atuam, portanto, nos processos de trabalho artístico. Nessa medida, o fazer artístico consiste em formas de comunicação. Lembra Arnheim (1976), “Picasso não se limitou a colocar na *Guernica* o que ele tinha pensado sobre o mundo; mas acrescentou a compreensão do mundo com a criação da *Guernica*” na medida em que as “abstrações intelectuais” sobre os acontecimentos históricos de 1937 na Espanha se exprimem no tamanho, formas, traços, cores, figuras que compõem *Guernica* (idem, pp. 19-20) e na busca para expor claramente o seu significado político. Os esboços mostram e registram as experimentações e tentativas constantes no sentido de estabelecer “diferentes relações entre seus personagens” (idem, p. 21).

Nas artes visuais, as linhas ou cores que o artista introduz em uma composição abrem caminhos que estavam, até então, latentes. Ao mesmo tempo, escreve Ostrower (1998), outras possibilidades se tornam restritas ou quase impossíveis. Portanto, “cada escolha feita elimina alternativas que até este momento também existiam. Ao mesmo tempo, porém, entreabrem-se novas possibilidades formais. São novas opções. Exigirão uma nova definição por parte do artista” (idem, p. 57), Descobertas e tensão percorrem todo fazer artístico que, para essa autora, se realiza através de fechamentos e aberturas.

Nas artes literárias, o leitor participa da produção literária, afirma Loyola Brandão. Por isso, reescreveu, conte ele, 18 vezes o final de um dos seus livros. Queria finalizá-lo de forma ambígua, apenas indicando ao leitor as possibilidades para o término da história, tendo em vista que um leitor nunca fica passivo diante da criação literária.

Hatoun concorda com essa avaliação e altera “no último momento” o final de um dos seus livros, deixando o leitor em suspense sobre as confissões de um dos seus personagens que afirma ter visto a sua mulher. Transfere a decisão ao leitor que deve avaliar se essa presença é física, ou se constitui “uma loucura, um delírio” do próprio personagem. Ao

finalizar, desse modo, o livro, declara: “passei a acreditar mais nisso. Fez um grande bem para a história” cuja base é “uma oralidade sem rebuscamento”.⁷

Os fazeres artísticos compreendem, portanto, um mosaico de fragmentos, traços e rastros, sendo difícil destacar um dos seus elementos. Além disso, os diversos processos de trabalho, envolvendo uma produção artística, seguem padrões técnicos que acontecem de modo simultâneo, sincrônico e até sucessivo.

Arnheim (1976) chama a atenção para os desafios a serem enfrentados pelos artistas no processo de construção de uma obra. Aponta, nesse sentido, que cada decisão exige avaliação e observação cuidadosa quanto ao momento dessa produção. Portanto, a tomada das decisões se torna crucial, nesse caso, pois pode redefinir os passos seguintes. Escreve esse autor: “observan con suspicacia todo intento de invadir el taller interior y de sistematizar sus secretos. Seguramente, los procesos creativos no son los únicos baseados en impulsos procedentes del exterior del reino del conocimiento, pero son únicos en el sentido de que sus resultados dan la impresión de estar allá y encima de lo que puede ser explicado (...) Para el propio artista su logro es a menudo causa de sorpresa y admiración...” (idem, p. 10).

É o que expressa um jovem publicitário, ao relatar suas experiências na produção com mídias digitais. Conta ele: “às vezes, estou sentado num bar conversando com uns amigos, pego um papel e desenho. Depois, a gente digitaliza o desenho, cria algumas formas, aproveita até pra fazer alguns trabalhos profissionais de um cliente” (apud Nascimento, 2006, p. 79).

Os lugares sociais das práticas de trabalho artístico são bastante diversificados, ou seja, ruas e bares de uma cidade, escritórios, palcos, estúdios, salas de aula, ateliês, museus, etc. e os momentos em que emergem ideias e imagens geradoras para construção de obras artísticas são imprevisíveis. As fronteiras entre trabalho e não-trabalho se mostram, portanto, tênues, se considerar que, muitas vezes, os chamados atos criativos se inspiram nos acontecimentos da vida cotidiana.

São bastante variados os recursos técnicos utilizados nos fazeres artísticos. Quando articulados entre si, criam estilos e compõem “correntes estéticas”. Contudo, é quase impossível estabelecer, previamente,

⁷ Cf. nota 3.

quaisquer relações de causa e efeito na medida em que as relações entre os vários aspectos expressivos atendem à imaginação do artista e aos seus objetivos. Várias sínteses parciais são feitas por um artista na construção das suas obras. Nesse processo, repetem gestos e movimentos; experimentam tentativas e erros; ocorrem improvisos e soluções, trazendo à tona as práticas de trabalho que perpassam um fazer artístico. Dessa perspectiva, acentua Ostrower (1998): “toda criação na arte envolve um processo de transformação, processo essencialmente dinâmico, flexível e não-linear. Nunca um somatório” (idem, p. 55).

A visão de mundo e as posições dos artistas (produtores) diante de certos acontecimentos históricos se revelam através das suas obras, ao salientarem, por exemplo, certos aspectos que, posteriormente, serão considerados visionários. O romance *Não verá país nenhum*, de Loyola Brandão, ou a pintura *Guernica*, de Picasso, trazem à tona essa questão. Enquanto produção artística, suas obras extrapolam esses objetivos e as próprias ideias que lhes forneceram inspiração.

Referências bibliográficas

- ARENDDT, H. (1983). *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária.
- ARNHEIM, R. (1976). *Génesis de una pintura. El “Guernica” de Picasso*. Barcelona, editorial Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (1985). *Mitologias*. São Paulo, Difel.
- BECKER, H. (1984). *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press
- _____. (2008). *Outsiders. Estudos da sociologia do desvio*. Rio de Janeiro, Zahar.
- BECKER, H. (1984) e GIACOMETTI, A. (1993). *Je ne sais ce que je vois qu’en travaillant..* Paris, L’Échoppe.
- BENJAMIN, W. (1985). *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense.
- BLASS, L. (2004b). Nas interfaces do trabalho, emprego e lazer. *Caderno CRH*. Salvador, v. 17. n. 41.
- _____. (2006). “O ato de trabalhar e suas múltiplas faces”. In: BLASS, L. (org.). *Ato de trabalhar: imagens e representações*. São Paulo, AnnaBlume.
- _____. (2007). *Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do Carnaval*. São Paulo, AnnaBlume.

BRANDÃO, V. M. A. T. (2004). *A construção do saber; desafios do tempo*. Tese de Doutorado. São Paulo, PUCSP.

_____. (2006). “Reflexões sobre o trabalho artístico e a construção do saber”. In: BLASS, L. (org.). *Ato de trabalhar: imagens e representações*. São Paulo, AnnaBlume.

GINZBURG, C. (1989). “Sinais: raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas e sinais. Morfologia e História*. São Paulo, Cia. das Letras.

LANGENDONCK, R. Van (2004). *A Sagração da Primavera. Dança & Gênese*. São Paulo, edição do Autor.

MARCUSE, H. (1978). *A ideologia da sociedade industrial. O homem unidimensional*. Rio de Janeiro, Zahar.

NASCIMENTO, A. E. (2006). “Exercício e formação profissional no fazer artístico”. In: BLASS, L. (org.). *Ato de trabalhar: imagens e representações*. São Paulo, AnnaBlume.

OSTROWER, F. (1998). *A sensibilidade do intelecto*. Rio de Janeiro, Campus

_____. (2001). *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes.

SENNET, R. (1999). *Corrosão do caráter. Consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record.

_____. (2009). *O artífice*. Rio de Janeiro/São Paulo, Record.