

REDES DA CRIAÇÃO
construção da obra de arte

CECILIA ALMEIDA SALLES

Registro na Biblioteca Nacional 359.234

Livro 663 Folha 394

PARA NINI, MARIA, MARIANA E BEL

Agradecimentos

Muito especiais, a Luiz Ruffato e a Heloisa Prieto pelo apoio incondicional.

A Daniel Senise, Ignácio de Loyola Brandão e Evandro Carlos Jardim pela generosidade de abrir suas gavetas.

A Marlene Gomes Mendes pelo trabalho amigo.

A Amálio Pinheiro, João Carlos Goldberg, Cláudio Galperin, Vincent Colapietro e Vitor Kisil, companheiros de conversas indispensáveis.

Aos amigos do Centro de Estudos de Crítica Genética pelas imprescindíveis interações intersemióticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CRIAÇÃO COMO REDE

RUAS E ESCRITÓRIOS

OLHARES, LEMBRANÇAS E MODOS DE FAZER

TRAMAS DO PENSAMENTO: DIÁLOGOS DE LINGUAGENS

TRAMAS DO PENSAMENTO: INTERAÇÕES COGNITIVAS

DESDOBRAMENTOS E A CRÍTICA DE PROCESSO

INTRODUÇÃO

Redes da Criação tem como objetivo dar continuidade à proposta iniciada no livro *Gesto Inacabado: Processo de criação artística* (Annablume, 1998), que procurava compreender o modo como se desenvolvem os diferentes processos de construção de obras de arte. Assim como nessas primeiras reflexões, toda a discussão é sustentada pelas pesquisas dedicadas ao acompanhamento desses percursos de criação, a partir dos documentos deixados pelos artistas: diários, anotações, esboços, rascunhos, maquetes, projetos, roteiros, copiões etc. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em construção.

Pretendemos, com as reflexões que esses documentos proporcionam, oferecer uma outra maneira de se aproximar da arte, que incorpora seu movimento construtivo. Trata-se de uma discussão das obras como objetos móveis e inacabados, que difere significativamente dos estudos sobre os fenômenos comunicativos, em suas diversas manifestações, que discutem produtos considerados finalizados ou acabados. Uma abordagem cultural em diálogo com interrogações contemporâneas (Biasi, 1993), que encontra eco nas ciências que discutem verdades inseridas em seus processos de busca e, portanto, não absolutas e finais.

Cabe àqueles que se interessam pela criação artística entender os procedimentos que tornam essa construção possível. Os documentos dos processos instigam um método de pesquisa fiel à experiência guardada nesses registros. As descobertas

feitas saem, portanto, de dentro dos próprios processos, isto é, são alimentadas pelos documentos que pareceram necessários aos artistas ao longo de suas produções. Podemos perceber um interesse crescente por esses materiais, que fica patente nas inúmeras exposições nacionais e internacionais de esboços, rascunhos ou cadernos de artistas. Esses documentos oferecem um grande potencial de exploração que ultrapassa, sem dúvida alguma, o olhar curioso atraído pelo fetiche que os envolve. Os índices de pensamento em processo precisam encontrar modos de leitura. É isso que propomos.

O estudo de documentos de artistas diversos nos permite encontrar alguns procedimentos de natureza geral, que ganham nuances em processos específicos. São essas variações que nos levam às singularidades dos procedimentos de um artista determinado. Muitos artigos, teses, dissertações dedicam-se a esses estudos como, por exemplo, o acompanhamento de obras de Daniel Senise, Ignácio de Loyola Brandão, Evandro Carlos Jardim, Regina Silveira, Graciliano Ramos, Carlos V. Fadon, Lucas Bambozzi, Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Joan Miró, Luis Paulo Baravelli, Roberto Santos, Elizabeth Bishop, Cildo Meireles, Caio Reiszewitz, para citarmos somente alguns. No entanto, nesta publicação estou particularmente interessada nas recorrências e algumas de suas gradações, que nos levam a discutir o processo criativo de modo mais abrangente. Para alcançar esse objetivo, recorreremos a documentos de áreas diversas: registros de escultores, cineastas, videomakers, escritores, pintores, coreógrafos, arquitetos etc. As diferentes manifestações artísticas se cruzam nessas reflexões sobre modos de criação. O que nos instiga, nesse momento, são esses procedimentos de construção. Abrindo assim diálogo com todos aqueles que, por motivos os mais diversos, se interessam pela criação artística.

É importante ressaltar que, por necessidade de delimitação do âmbito desta publicação, o enfoque será o objeto artístico; no entanto, essas discussões têm se provado também adequadas para o debate sobre a construção de outros objetos

da comunicação. Estamos, portanto, abordando a arte, em diálogo com aqueles que, como Arlindo Machado (1999), defendem a abordagem da comunicação em âmbito expandido, por perceber que se trata de “um conceito-chave no mundo contemporâneo, pois dá conta de alguns processos vitais que definem esse mesmo mundo, mas está longe de ser um conceito consensual. Alguns o tomam num sentido mais restritivo, abrangendo apenas o campo de atuação das mídias de massa, outros preferem dar maior extensão ao conceito, incluindo no seu campo semântico todas as formas de semiose, ou seja, de circulação e intercâmbio de mensagens, inclusive até fora do âmbito do social e do humano, no nível molecular, por exemplo, ou na linguagem das máquinas”. Sob esse prisma, as discussões sobre os percursos de construção de obras não estão restritas ao campo da arte, abarcando outros processos comunicativos.

O processo de criação, com o auxílio da semiótica peirceana, pode ser descrito como um movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de idéias novas. Um processo no qual não se consegue determinar um ponto inicial, nem final. No *Gesto Inacabado*, demos destaque a esse trajeto com tendências incertas e indeterminadas, que direcionam o artista em sua incansável busca pela construção de obras que satisfaçam seu grande projeto poético; construção essa, fortemente marcada por questões comunicativas. A busca do artista encontra suas concretizações possíveis, em complexos processos de construções de obras. Em um segundo momento, o percurso criador foi focado sob cinco pontos de vista, como: ação transformadora, movimento tradutório, processo de conhecimento, construção de verdades artísticas e percurso de experimentação.

Para o leitor do *Gesto Inacabado*, ficará claro que muitos temas são retomados, em outras perspectivas, a partir do que já foi discutido anteriormente. Daí os trechos familiares ou citações recuperadas. Minhas reflexões, inevitavelmente em rede, interagem na tentativa de ampliar seu campo de ação.

Para desenvolver tais discussões, estabelecemos diálogos entre pensadores da filosofia e da arte e os próprios artistas. Seguiremos aqui o mesmo caminho, chamando, sempre que parecer necessário, teóricos como Edgar Morin, Iuri Lotman, Charles S. Peirce, entre tantos outros. Acredito que o objeto que nos instiga compreender merece primazia. Os instrumentais teóricos devem ser convocados de acordo com as necessidades do andamento das reflexões, para que os documentos dos artistas não se transformem em meras ilustrações das teorias. Nestes casos, os conceitos perderiam seu poder heurístico, ou seja, a pesquisa ofereceria muito pouco retorno no que diz respeito a descobertas sobre o ato criador. Por outro lado, se o que buscamos é a melhor compreensão da complexidade que envolve o processo criativo, não podemos lançar mão de conceitos teóricos isolados, como, por exemplo, percepção ou acaso (ou quaisquer outros). Acredito que devemos discutir a criação com o auxílio de um corpo teórico de conceitos organicamente inter-relacionados.

Todos aqueles aspectos da criação foram discutidos anteriormente na densidade que nossas observações, naquela fase da pesquisa, permitiam. O tempo passou e proporcionou novas leituras e maior exposição à experiência dos artistas, gerada por minhas próprias pesquisas e as de meus alunos. Assim, novas perspectivas de leitura, que exigiam reflexões e descobertas de novos modos de apresentação, começaram a se apresentar. Desenvolveremos, mais uma vez, essa discussão mantendo diálogo permanente com os documentos dos artistas. Seus relatos, desse modo, trazem de volta a experiência múltipla e vívida que alimentou toda a reflexão. Esses exemplos devem ser vistos como seleções que fiz daqueles considerados mais significativos para ampliar a compreensão sobre o processo criativo.

O Gesto Inacabado se propunha a pensar a criação artística em uma abordagem processual, mas estava, provavelmente, indo além dos limites desse objeto

específico. Pretendia, naquele momento, “oferecer mais do que um simples relato de uma pesquisa, mas uma possibilidade de se olhar para os fenômenos em uma perspectiva de processo”. Estávamos, de certo modo, oferecendo instrumentos para uma teorização que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade.

Acredito que essas discussões tornaram-se fundamentais para pensarmos certas questões contemporâneas, que envolvem, por exemplo, a autoria e a intrincada relação obra ⇔ processo. As reflexões teóricas que trazem essa perspectiva processual para a arte ultrapassam os ditos bastidores da criação. Daí percebermos que estávamos diante de recursos teóricos para desenvolver uma crítica de processo¹, que parecia abranger mais do que a crítica genética. Muitas questões de extrema importância para se discutir a arte em geral e aquela produzida nas últimas décadas, de modo especial, necessitam de um olhar que seja capaz de abarcar o movimento, dado que leituras de objetos estáticos não se mostram satisfatórias ou eficientes.

Algumas obras, incluindo todo o potencial que as mídias digitais oferecem, parecem exigir novas abordagens. Ao mesmo tempo, muitas dessas obras exigem novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos e não somente a tradicional coleta de documentos, no momento posterior à apresentação da obra publicamente, isto é, a abertura das gavetas dos artistas para conhecer os registros das histórias das obras. Muitos críticos de processos passaram a conviver com o percurso construtivo em tempo real. Algumas obras contemporâneas (mas não só) geram, assim, novas metodologias para abordar seus processos de criação, enquanto que os resultados desses estudos mudam, de alguma maneira, os modos de abordá-las sob o ponto de vista crítico.

¹ Não posso deixar de mencionar a importância dos debates desenvolvidos no Centro de Estudo de Crítica Genética (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP) para chegar a essas conclusões.

Essas novas questões, que pareciam merecer maior atenção, exigiam novas formas de desenvolvimento do pensamento que dessem conta de múltiplas conexões em permanente mobilidade. Foi assim que chegamos às redes.

A proposta central deste livro, portanto, parte da necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantêm. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.

Pierre Musso (2004), ao discutir redes, diz se preocupar com a explosão desse conceito que, de certo modo, o supervaloriza em metáforas. Com a mesma preocupação, também levo adiante essa perspectiva, por acreditar que seja necessária para a compreensão da plasticidade do pensamento em criação, que se dá justamente nesse seu potencial de estabelecer nexos. Essa abordagem do processo criativo talvez seja responsável pela viabilização de leituras não lineares e libertas das dicotomias, tais como: intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não autoria, acabado e inacabado, objetivo e subjetivo e movimento prospectivo e retrospectivo.

Como afirma André Parente (2004, p. 9), a noção de rede vem despertando um tal interesse nos trabalhos teóricos e práticos de campos tão diversos como a ciência, a tecnologia e a arte, que temos a impressão de estar diante de um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências. Incorporo, desse modo, também o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu

entorno. Contudo, não podemos deixar de mencionar a força da imagem da rede da criação artística que nos incita a explorá-la.

O livro está organizado em seis segmentos. Começamos com uma apresentação do conceito de criação como rede, recomendando que esse primeiro momento dessa apresentação “linear” funcione como um lembrete sobre o contexto no qual toda a discussão se insere. Seria o clima conceitual que permeia toda a reflexão. Fica claro que a tentativa de sistematizar, sob a forma de livro, um pensamento processual e relacional ²pode ser frustrada.

Faremos, depois, um percurso, com o auxílio de uma espécie de câmera de observação, que se inicia com um olhar utilizando uma grande angular, para discutir as macro relações do artista com a cultura. Aos poucos nos aproximaremos do sujeito em seu espaço e tempo, e das questões relativas à memória, percepção e recursos de criação. Em seguida, fazendo uso de lentes macro, tentaremos compreender os modos de conexão das redes do pensamento em criação. São, assim, oferecidas condições de chegar, em tom conclusivo, a algumas reflexões sobre autoria, a partir desse olhar interno ao percurso da criação; sobre relações entre obra e processo, a partir dessa perspectiva processual, e sobre a crítica de processo.

² O livro *Caminhos de Kiarostami* (2004) de Jean-Claude Bernadet é um exemplo do encontro de uma solução extremamente interessante.

CRIAÇÃO COMO REDE

As reflexões aqui desenvolvidas partem do conceito de criação como rede em processo. Para compreender as implicações de adotar essa perspectiva ao se pensar a criação artística, discutiremos os conceitos que vão nos guiar. Os pilares desse pensamento aparecerão, de um modo mais ou menos sistemático, ao longo do livro; no entanto, acredito na relevância de passar por essas noções, nesse primeiro momento. Colocá-las lado a lado cumprirá a função de nos levar a uma espécie de imersão em um universo conceitual.

Começamos essa apresentação proposta, com toda a dificuldade de flagrar pontos iniciais em discussões dessa natureza. A criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade. Recorro propositalmente a aparentes sinônimos para conseguir nos transportar para esse ambiente dos inúmeros e infindáveis cortes, substituições, adições ou deslocamentos. Isso nos leva, por exemplo, a diferentes possibilidades de obra apresentadas nas séries de rascunhos, tratamentos de roteiros, esboços etc.; propostas de obras se modificando ao longo do processo; partes de uma obra reaparecendo em outras do próprio artista; ou ainda fatos lembrados ou livros lidos sendo levados para obras em construção. Uma memória criadora em ação que também deve ser vista nessa perspectiva da mobilidade: não como um local de armazenamento de informações, mas um processo dinâmico que se modifica com o tempo. Novas percepções sensíveis de um olhar, que não conhece fixidez, impõe modificações e novas conexões, como veremos.

Esse percurso contínuo em permanente mobilidade nos leva ao conceito de inacabamento, que sustenta nossa reflexão. Não se trata do não acabamento provocado por restrições externas, como, por exemplo, a morte do artista. Não estamos também enfocando, aqui, o inacabamento como opção estética ou, como Jean-Claude Bernadet (2003) denomina, estética do esboço. Aquela que, como lembra James Lord (1998, p.119), já era manifesta no tempo de Michelângelo: o caráter *non finito* de certas obras de arte, que pode ser parte integrante do efeito imaginário deliberadamente concebido e realizado pelo artista.

Estamos falando do inacabamento intrínseco a todos os processos, em outras palavras, o inacabamento que olha para todos os objetos de nosso interesse - seja um romance, uma peça publicitária, uma escultura, um artigo científico ou jornalístico – como uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. Tomando a continuidade do processo e a incompletude que lhe é inerente, há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está por ser realizado. Sabemos que onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível. Nesse contexto, não é possível falarmos do encontro de obras acabadas, completas, perfeitas ou ideais. A busca, no fluxo da continuidade, é sempre incompleta e o próprio projeto que envolve a produção das obras, em sua variação contínua, muda ao longo do tempo. O que move essa busca talvez seja a ilusão do encontro da obra que satisfaça plenamente.

Em conversa com James Lord, Giacometti (1998, p.27) fala desse inacabamento que está visceralmente associado à insatisfação que o enfrentamento da imprecisão acarreta: “Durante todos esses anos expus coisas que não estavam terminadas (...). Mas, por outro lado, se não tivesse exposto teria parecido covardia, como se eu não ousasse mostrar o que tinha feito, o que não era verdade”. É o inacabamento como inevitável fatalidade.

Fica claro que essa questão fazia parte do universo de indagações de Giacometti, tanto que o fato de Cézanne considerar suas telas como inacabadas e abandoná-las lhe era extremamente atraente. (Lord, 1998, p. 44). Ao mesmo tempo, durante a produção do retrato de James Lord, Giacometti diz, em vários momentos, que ainda vai continuar trabalhando, porque a obra não é abandonada enquanto há chance (Lord, 1998, p.124). O inevitável inacabamento é impulsionador.

O objeto que está sendo criado, se tomado nessa visão temporal, é mutável; construir esse objeto, que permanentemente flui no tempo, implica ser algo que tende a escapar. Transitoriedade acarreta inacessibilidade (Colapietro, 2004). A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuos gestos aproximativos - adequações que buscam a sempre inatingível completude. O artista lida com sua obra em estado de contínuo inacabamento, o que é experienciado como insatisfação. No entanto, a incompletude traz consigo também valor dinâmico, na medida em que gera busca que se materializa nesse processo aproximativo, na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a um processo inacabado. Não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas da dessacralização dessa como final e única forma possível.

Essas afirmações baseiam-se nos dados públicos oferecidos pelos próprios artistas, como versões diversas de um livro em edições diferentes, filmes com mais de uma montagem, citações clássicas como a de Carlyle, sempre lembrada por Borges, que diz que "publicamos para não passar a vida corrigindo". Há ainda histórias como aquela atribuída a Bonnard que, quando já era um pintor famoso, entrava escondido nos museus, com pincéis e tintas, e quando os guardas não estavam olhando, retocava os próprios quadros. Ao mesmo tempo, acompanhar o processo de um artista nos permite, ou mais ainda, nos obriga a enfrentar documentos privados que mostram um objeto literário, por exemplo, recebendo ajustes dia

após dia, mesmo depois de entregue ao editor. Há também inúmeras anotações que registram o ponto final do romance, seguidas de novos apontamentos, falando de problemas ou insatisfações em relação ao texto que geram, por sua vez, modificações. Seguindo essa lógica, o que nos dá a certeza de que se o livro fosse entregue, digamos, um mês depois, não teria alterações e seria, portanto, diferente daquele que está nas livrarias?

Assim como Morin (2000, p. 39) constata que na ciência uma teoria científica tem sempre incerteza de seus resultados, ainda que possa fundar-se em dados que sejam certos, o artista também enfrenta um processo que não permite previsão e predição, em outras palavras, opera no universo da incerteza, da mutabilidade, da imprecisão e do inacabamento.

Isso fica extremamente claro ao lermos cartas ou diários que são mantidos por artistas, ao longo de suas vidas ou durante a construção de uma obra. Esses documentos registram essas incertezas como uma espécie de permanente música de fundo das anotações, relatos e notícias. James Lord (1998, p. 120), que foi modelo e crítico do processo de Giacometti durante algumas semanas, observa esse clima com acuidade, quando diz que participou de sua luta e de seus esforços para atingir o inatingível.

A incompletude do processo destaca também a sobrevivência de qualquer elemento a partir da inter-relação com outros. Observamos que uma anotação se completa em outra ou em uma fala de um personagem; um problema no desenvolvimento da obra se completa em leituras ou conversas com amigos etc. Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo. Discutiremos essas questões com mais vagar, a seguir, ao apresentarmos o conceito de rede.

O estado de dinamicidade organiza-se na confluência de tendências e acasos, tendências essas que direcionam, de algum modo, as ações, nesse universo de vagueza e imprecisão. São rumos vagos que orientam, como condutores maleáveis, o processo de construção das obras. O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força. Essas passam a sustentar as obras em construção e balizam, de algum modo, as avaliações do artista. Os percursos apresentam tendências que podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional e indicam a possibilidade que determinados eventos ocorram (cf. Bunge, 2002).

Nesse percurso, tendências se cruzam com o acidental, causando possíveis modificações de rumo. Essa intervenção do acaso é observada nos relatos dos artistas dos imprevistos externos e internos ao processo, que são enfrentados de diferentes maneiras e recebem tratamentos diversos; podem, porém, ser responsáveis por interessantes descobertas. Aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao assumir que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Chegamos, desse modo, à possibilidade de que mais de uma obra satisfaça as tendências de um processo.

Retomando a dinamicidade e a incerteza do percurso criador, não há segurança que as alterações levem sempre à melhora dos objetos em construção, daí as idas e vindas, retomadas, adequações, possibilidades de obra aguardando novas avaliações, reaproveitamentos e novas rejeições. Alguns dos documentos dos processos, com os quais lidamos, são testemunhas dessa característica da criação: são guardados rascunhos, anotações ou esboços, ou seja, tentativas de obras que

podem um dia vir a ser recuperadas. Os atos de rejeitar, adequar ou reaproveitar são permeados por critérios, que nos interessam conhecer, e refletem modos de desenvolvimento de pensamento, que nos instigam a compreender, descrever e nomear. Diante dessas ações múltiplas e diversas, fica bastante claro que lidamos com um tempo da criação artística em uma perspectiva não linear, como veremos mais adiante.

Essa não linearidade nos leva ao conceito de rede, embora este abarque muitas outras questões. Pierre Musso (2004) fala da explosão deste conceito que, como já mencionamos na apresentação, parece ser um novo paradigma ligado a um pensamento das relações. Para nosso interesse específico, muito nos atrai a associação de rede a um modo de pensamento. De maneira especular, precisamos construir uma rede para falarmos de uma rede em construção. É interessante, portanto, destacar que essas reflexões que estamos desenvolvendo têm esse conceito de rede como norteador, em mão dupla. Queremos ressaltar que, por um lado, todos os pesquisadores que se interessam pela compreensão dos processos de criação estão falando de uma rede que se constrói e esses pensadores da criação, por sua vez, necessitam de uma abordagem que esteja também nesse paradigma relacional. O modo de apreensão de um pensamento em rede só pode se dar também em rede. Daí retomarmos, em muitos momentos, conceitos e citações que precisam ser revistos em novos ambientes, gerando outras conexões.

Musso (2004, p. 31) propõe uma definição de rede que, embora faça permanente referência a “estruturas” (que nos parecem ser muito mais associáveis a paradigmas de sistemas fechados), nos oferece várias portas de entrada profícuas para esse debate. Vamos aos aspectos ressaltados pelo autor que, acredito, nos auxiliarão a caracterizar as redes da criação. Musso fala em elementos de interação, interconexão instável no tempo e variabilidade de acordo com regras de funcionamento.

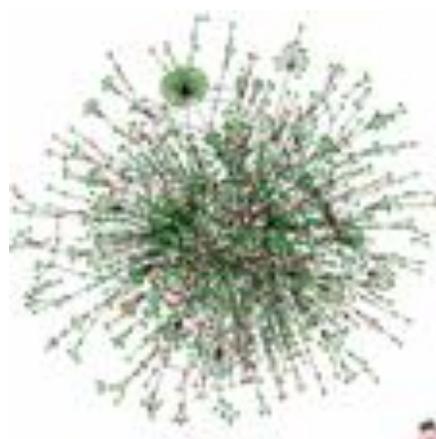
Os elementos de interação são os picos ou nós da rede, ligados entre si: um conjunto instável e definido em um espaço de três dimensões. Morin (2002b, p. 72) descreve interações, em outro contexto, como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e tornam-se, em certas condições, inter-relações, associações, combinações, comunicações etc, ou seja, dão origem a fenômenos de organização. Morin fala também em jogo de interações, cujas regras podem parecer como as leis da natureza. Há algo nas propriedades associadas à interatividade, em ambas as definições, que nos parece ser importante de se destacar para compreendermos as conexões da rede da criação: influência mútua, algo agindo sobre outra coisa e algo sendo afetado por outros elementos.

Ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções. Estamos assim em plena tentativa de lidar com a complexidade e as conseqüências de enfrentar esse desafio. “Por que estamos desarmados perante a complexidade?”, pergunta-se Morin (2002a, p. 11). Ele mesmo responde: “porque nossa educação nos ensinou a separar e isolar as coisas. Separamos seus objetos de seus contextos, separamos a realidade em disciplinas compartimentadas umas das outras. A realidade, no entanto, é feita de laços e interações, e nosso conhecimento é incapaz de perceber o *complexus* – aquilo que é tecido em conjunto”. Temos, segundo Morin, um velho paradigma que nos obriga a disjuntar, a simplificar, a reduzir sem poder conceber a complexidade e buscamos outro capaz de reunir, de contextualizar, de globalizar, mas, ao mesmo tempo, capaz de reconhecer o singular, o individual, o concreto (voltaremos a essa discussão mais adiante). Assim como ecologistas que estudam as interações formando sistemas (Morin, 2000), estamos preocupados com as interações, tanto internas como externas aos processos, responsáveis pela construção de obras, pois são sistemas abertos que interagem também com o

meio ambiente. Coloca-se assim em crise o conhecimento do objeto fechado, estático e isolado.

Kastrup (2004, p. 81), referindo-se ao princípio da conexão³, fala que essas interações da rede se dão por contato, contágio mútuo ou aliança, crescendo por todos os lados e em todas as direções. É importante pensarmos nessa expansão do pensamento criador, no nosso caso, sendo ativada por elementos exteriores e interiores ao sistema em construção. Essas conexões podem ser responsáveis pela inventividade, como veremos.

Tomemos a imagem de proteínas interagindo no fermento, o que talvez nos auxilie a visualizar essa ação de um elemento sobre o outro, que queremos enfatizar. É interessante observar a consequência dessa interação sob a forma de ramificação de novas possibilidades – uma ação geradora.



Mapa de interações proteína-proteína⁴
Hawoong Jeong

³ A autora estabelece diálogo com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Não nos aprofundaremos nessas relações, aqui, embora, sejam extremamente instigantes para essa discussão.

⁴ <http://www.cnd.edu/~networks/cell>

O pensamento em criação manifesta-se, em muitos momentos, por meios bastante semelhantes a esse que aqui vemos. Uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção pode gerar essa mesma reação: várias novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não. As interações são muitas vezes responsáveis por essa proliferação de novos caminhos: provocam uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra. Essas possibilidades levam a seleções e ao conseqüente estabelecimento de critérios.

A interatividade é, portanto, uma das propriedades da rede indispensável para falarmos dos modos de desenvolvimento de um pensamento em criação. Em nossas preocupações relativas à construção dos objetos artísticos como objetos de comunicação, essas interações devem ser especialmente observadas, pois as indagações recaem sobre esse pensamento, que se constrói nas inter-relações, ou seja, como chamamos atenção acima, o processo de criação está localizado no campo relacional. É importante pensarmos no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Estamos, assim, tomando inferência como um modo de desenvolvimento do pensamento ou obtenção de conhecimento novo a partir da consideração de questões já, de algum modo, conhecidas. O destaque está na visão evolutiva do pensamento que enfatiza as relações entre elementos já existentes. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador (Colapietro, 2003) e a regressão e a progressão são infinitas. Foge-se, assim, da busca pela origem da obra e relativiza-se a noção de conclusão. Cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo.

Os artistas caem, por vezes, na tentação da busca pelo ponto de partida daquela obra, ao afirmar que o romance, por exemplo, nasceu de um conto, mas também de uma cena vivida, de um texto lido etc. Do mesmo modo, o artista se vê diante da impossibilidade de determinar o ponto final absoluto, o final de um processo, que representaria um momento que o agrada o suficiente para poder mostrar publicamente (um ponto final suportável). Ele pode já estar entrando em um novo processo que, de algum modo, mantém diálogo com o processo anterior, ou pode, também, retomar essa obra em outros momentos das mais diversas maneiras. Se o pensamento é relacional, há sempre signos prévios e futuros. Esta abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão da criação como uma inexplicável revelação sem história, ou seja, uma descoberta sem passado, só com um futuro glorioso que a obra materializa.

Morin (2000, p. 207) enfatiza também os problemas acarretados pela especialização abstrata: “extraí um objeto de seu contexto e do seu conjunto, rejeita os laços e as intercomunicações com seu meio e o insere num compartimento, que é aquele da disciplina cujas fronteiras destroem arbitrariamente a sistematicidade (a relação de uma parte com o todo) e a multidimensionalidade dos fenômenos”. Este pensamento, segundo o autor, revela a inanidade do reducionismo que dissolve os sistemas para considerar somente suas partes, e do atomismo que concebe seus objetos de maneira isolada; e produz o restabelecimento dos conjuntos constituídos a partir de interações, retroações, inter-retroações, que constituem um tecido complexo.

Daí a necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar as relações que os mantêm como sistemas complexos. Uma decisão do artista tomada em determinado momento tem relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo modo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série

de associações ou estabelecimento de relações. A “anotação no guardanapo do bar” não é nada mais, muitas vezes, do que a tentativa de não deixar uma associação se perder.

Vale ressaltar que falamos dessas relações no contexto da não-linearidade. Daniel Ferrer (1994), em seu texto “La toque de Clementis”, resalta a orientação dupla da gênese: movimentos prospectivo e retroativo. Não se avança sem interpretar e avaliar o que já foi produzido. Essa dicotomia, no entanto, não é suficiente para tratarmos da complexidade dos processos criativos. Assumindo o conceito de rede, essa dicotomia é naturalmente superada: abrange-se a simultaneidade de ações e a ausência de hierarquia, e intenso estabelecimento de nexos.

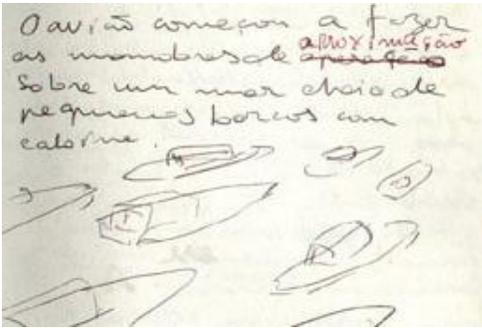
O crítico, ao estabelecer nexos a partir do material estudado, procura refazer e compreender a rede do pensamento do artista. Vejamos um exemplo que talvez esclareça essa conexão entre os diferentes documentos do processo.

Daniel Senise ⁵ relata, em determinado momento de seus cadernos, um sonho que teve:

“O avião começou a fazer as manobras de aproximação sobre um mar cheio de pequenos barcos com cabine”.

Nesse momento Senise adiciona certas imagens. Vejamos essa anotação:

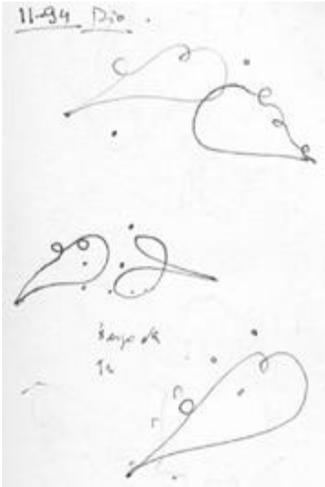
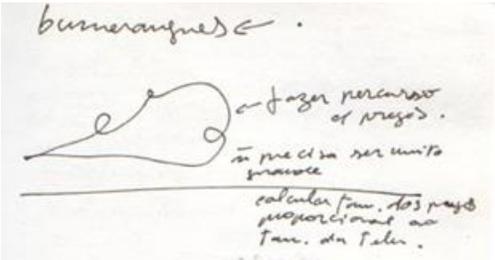
⁵ Estudei os dezessete cadernos de anotações de Daniel Senise, produzidos no período de 1988 a 1999.



Mais adiante no relato, o sonho transforma o avião em bumerangue:

“O avião ia fazer um pouso de emergência na água. Já não era mais um avião e sim duas longas asas tipo bumerangue.”

Em inúmeras outras páginas de seus cadernos, encontramos desenhos que fazem referência verbal/visual a bumerangues. Podemos perceber que não há mais o objeto, mas seu rastro ou movimento.



bumerangues

11-94 Rio

- fazer percurso c/ pregos
- ã precisa ser muito grande
- calcular tam. dos pregos
- proporcional com o tam. da tela

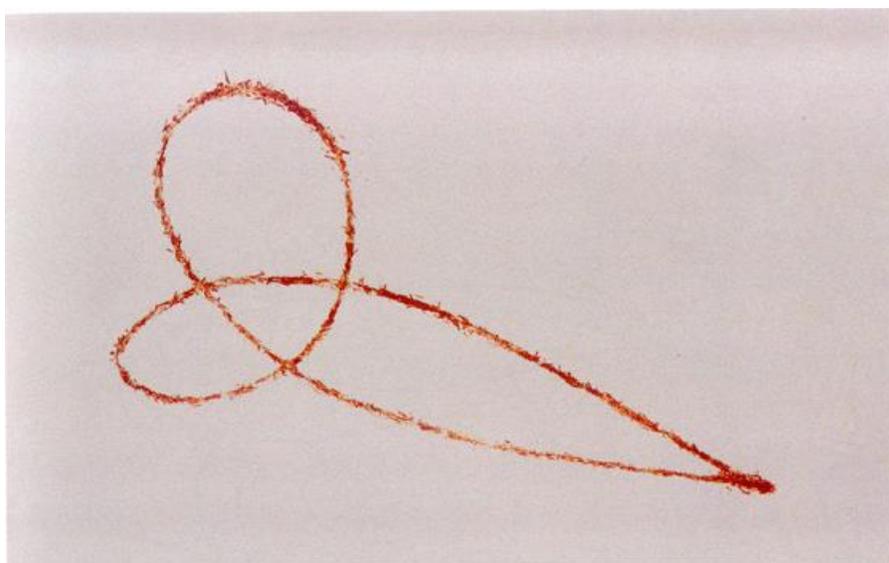
Em outras páginas, encontramos anotações como: “a minha paisagem não contém nada além de restos. É um sótão com objetos pessoais” (...) “restos de memória, de cultura – que vieram parar na minha praia-sótão”. Ou ainda: “Sudário e memória não são dois temas, mas dois pólos que estabelecem uma relação da pintura (plástica portanto física) com uma questão humana (e memória)”. “O sudário é o registro de um evento. A pintura como sudário é ao mesmo tempo a representação e o objeto” e “Uma questão que vou desenvolver no meu trabalho é a do sudário”.

Encontramos também em seus documentos imagens do processo de enferrujamento de pregos para construção de algumas de suas obras:



PROCESSO DE ENFERRUJAMENTO

E observamos a sua série de obras chamada *Bumerangue*



Série *Bumerangue* (1994)

Ao relacionar esses dados oferecidos pelos documentos, percebemos que o conceito de memória, com o qual o artista lida, ganha complexidade na série *Bumerangue*, à medida que os objetos do sonho são apagados como tal e deixam suas sobras no movimento, ou seja, fica a memória do objeto, como na imagem do sudário. Ao mesmo tempo, o prego, quando enferrujado, é levado para a tela como memória de sua materialidade. Ao relacionar diferentes momentos dos cadernos, registros do processo de enferrujamento e obras, chegamos a alguns dos procedimentos adotados por esse artista, rumo a suas telas, abordando a memória por meio de resíduos: memória do bumerangue em seus rastros e memória do prego na ferrugem.

Esse exemplo nos fala da interatividade de gestos do artista, registradas em seus documentos, reativada pelo olhar do crítico; no entanto, a interatividade ao longo da criação artística é observada em âmbitos diversos. Não se pode deixar de levar em conta, por exemplo, as interações entre indivíduos como um dos motores do desenvolvimento do pensamento: conversas com amigos, aulas com mestres respeitados ou opiniões de leitores ou espectadores particulares. Uso o termo "leitor particular" assim como Cortazar (1991) define algumas pessoas, escolhidas pelo artista, para terem um acesso preliminar às obras, recém-terminadas ou ainda em processo. Uma relação que envolve confiança. As obras de outros artistas e cientistas travam também contínuos diálogos com criações em processo e explicitam assim conversas com a história da arte e da ciência. Essas interações são sempre instigantes e provocam reações.

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno

em sentido bastante amplo. Damos destaque, desse modo, aos aspectos comunicativos da criação artística.

Voltando à definição de rede, Musso (2004, p.31) fala de sua interconexão instável no tempo: a gênese de uma rede (de um elemento de uma rede) e sua transição de uma rede simples para outra mais complexa são consubstanciais a sua definição. "A estrutura da rede inclui sua dinâmica". Arnheim (1976, p.149) percebe algo semelhante ao acompanhar os esboços de Picasso para *Guernica*: a combinação de crescimento e execução, no processo criativo, leva a um procedimento que não pode ser descrito como a elaboração sucessiva de fragmentos ou partes, mas sim a elaboração de entidades particulares, cada uma das quais atua dialeticamente sobre a outra. Uma interação de interferências, modificações, restrições e compensações conduz gradualmente à complexidade do todo da composição.

James Lord (1998, p.39) percebe essa mesma relação do trabalho com um fragmento e a conseqüente alteração do todo do retrato que Giacometti estava fazendo. Quando finalmente decidiu parar no fim de um dia de trabalho, "a pintura tinha feito um progresso real, bastante perceptível, ainda que só a cabeça tivesse mudado. Ela estava agora mais reta e mais delineada, com uma sensação de perspectiva e de volume marcada". Nesse caso, é o acompanhamento do processo feito por J. Lord que nos oferece essa informação, pois não há esboços, como no caso de Picasso e Arnheim. O estudo é integrado à obra, isto é, as tentativas de obra, quando não são bem avaliadas pelo artista, tomam o caráter de esboços ou estudos.

Sob esse prisma, é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas, durante o processo, que constituem a obra. O artista cria um sistema, a partir de determinadas características que vai atribuindo em um processo de apropriações,

transformações e ajustes, que vai ganhando complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. O que buscamos é a compreensão da tessitura desse movimento, para assim entrar na complexidade do processo.

Quanto à obediência a regras de funcionamento da rede, mencionada por Musso, diante do que vimos discutindo, podemos falar no processo de criação artística como uma rede dinâmica guiada pela tendencialidade. As interações são norteadas por tendências, rumos ou desejos vagos. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a esta vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. Não há tendências fixas, mas há aquelas historicamente manifestas, em determinados momentos da obra de um artista, que se desenvolvem e se modificam.

A leitura dos diários de Paul Klee (1990), por exemplo, nos coloca diante de sua incansável busca pela cor e tonalidade, constatando, de modo angustiado, que tinha em seus olhos e em suas mãos só linhas. James Lord (1998) relata a tentativa incessante de Giacometti de reproduzir ou representar o que via e suas frustrações diante desse desafio. Temos, nesses dois casos, a descrição da grande busca desses dois artistas plásticos onde a percepção visual, como vemos, tem um papel primordial no grande projeto ou tendência dos dois processos. Fica bastante claro que, ao tentarmos compreender o que significa “ver cor e não linhas” e “um modo específico de ver os objetos do mundo”, estamos entrando nesse universo das vagas tendências pessoais.

De modo semelhante, o videomaker Bill Viola (1998, p 148) diz, em uma de suas anotações, que tem estado bastante alerta em seu trabalho ao fato de que a câmera é a representação de um ponto de vista, ou seja, um ponto de consciência.

A relação é assim estabelecida: "Ponto de vista, localização perceptiva no espaço, pode ser ponto de consciência". Esse parece ser um dos direcionamentos de seus trabalhos.

Para nós, observadores de processos, a vagueza desses direcionamentos ganha algum grau de definição e delimitação, ao estabelecermos relações entre os dados oferecidos pelos documentos e as obras, assim como foram entregues ao público.

Voltando à interatividade que mantém as redes em contínua expansão, pensemos nas interações responsáveis pela geração de novas idéias ou possibilidades de obras. O processo inferencial destaca as relações, como vimos; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza destes vínculos, isto é, do que são feitas as inferências, suas tessituras. De um modo geral, poderíamos observar essas inferências sob o ponto de vista da transformação (ou transformações) que opera(m), na medida em que as interações, como ações recíprocas, modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos (Morin, 2002b, p.72). Essas modificações nos levam a um novo campo semântico que nos parece ser de grande importância: dar nova forma, ou feição; tornar diferente do que era; mudar, alterar, modificar, transfigurar, converter, metamorfosear. Essa característica das interações vai guiar muito da nossa discussão, se pudermos pensar, de modo abrangente, que estaremos nos aproximando da maneira como essas transformações acontecem: nos modos como estas operam na percepção do artista, nas estratégias da memória, nos procedimentos artísticos agindo sobre seus materiais e na força da imaginação. Estamos, assim, nos instrumentando para observar sujeitos em ação e autorias se constituindo.

A natureza inferencial do processo, associada a seu aspecto transformador, nos remete ao raciocínio responsável por idéias novas ou pela formulação de hipóteses, diante de problemas enfrentados (abdução, em termos peirceanos). A criação

como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados. A inovação da inferência encontra-se na singularidade da transformação: algumas dessas combinações são inusitadas. A atividade estética tem o poder de reunir o mundo disperso, lembra Bakhtin (1992). As construções de novas realidades, pelas quais o processo criador é responsável, se dão, portanto, por meio de um percurso de transformações, que envolve seleções e combinações.

É importante ressaltar que há uma confluência de fatores influenciando estas transformações. O produto em construção é um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente, como já discutimos. Com auxílio de Morin (1998), constata-se que cultura e sociedade estão em relação geradora mútua.

Ao discutir essa relação, no entanto, a sociologia do conhecimento, para Morin, não pode apenas detectar as limitações sociais, culturais e históricas que imobilizam e aprisionam o conhecimento – *imprinting* cultural -, mas também considerar as condições que o mobilizam ou liberam, isto é, as condições que permitem a autonomia e as inovações do pensamento. Por um lado, o *imprinting*, a normalização, a invariância, a reprodução; por outro lado, os enfraquecimentos locais do *imprinting*, as brechas na normalização, o surgimento dos desvios, a evolução do conhecimento, as modificações nas estruturas de reprodução” (Morin, 1998, p. 37/38). O privilégio de encontrar brechas e de desenvolver um pensamento responsável pelo desvio de normas não se restringe, sob esse ponto de vista, ao artista.

Entramos assim na discussão sobre a novidade nos processos de produção. Questões relativas à inovação nos levam sempre ao campo da arte; por esse motivo, o termo criação é radicalmente questionado quando aplicado aos processos

de comunicação social, por exemplo. Parece que só a arte é digna desta qualificação. Acreditamos que muito desse ponto de vista se nutre de um conceito de criação que toma como referência a visão romântica do artista, como aquele que concebe obras a partir de sopros de inspiração. No entanto, essa visão que estamos aqui discutindo, reforçada pelos estudos genéticos, nos coloca diante da criação como resultado de trabalho, que abarca o raciocínio responsável pela introdução de idéias novas, que abarca, por sua vez, essa perspectiva de transformação. Acreditamos que, desse modo, pode-se falar que há criação em um espectro maior dos processos de produção, sejam eles concretizados nas artes ou em qualquer outro meio de comunicação. O que difere, entre muitos aspectos, é a tendência do processo, a natureza dos elementos conectados e os recursos utilizados para tais associações.

Um outro aspecto que envolve a criação é que a continuidade do processo, aliada a sua natureza de busca e de descoberta, nos leva a encontrar formulações novas, trazidas por este elemento sensorial do pensamento, ao longo de todo o processo. Sob esta perspectiva, todos os registros deixados pelo artista são importantes, na medida em que podem oferecer informações significativas sobre o ato criador. A obra não é fruto de uma grande idéia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso. Há criação em diários, anotações e rascunhos.

Quais as conseqüências de se abordar o processo de criação sob esta perspectiva que acabamos de apresentar? Tomamos como plataforma para nossos saltos interpretativos o conceito de rede em processo associado à dinamicidade e à transformação. Para nos aproximar dessa rede em construção, devemos levar em conta a condição de inacabamento no campo da incerteza, a multiplicidade de interações e a tensão entre tendências e acasos.

Em uma crítica de processo, temos que conseguir reativar o movimento da rede. Para tal empreitada, devemos abrir mão de pressupostos e hábitos que, outras posturas, preocupadas com os objetos estáticos, adotam. Nada *é* mas *está sendo*. A forma nominal associada a processos é o gerúndio.

Antes de mais nada, temos que nos entregar à dedicada e à aguçada observação dos documentos com os quais lidamos e tirar os procedimentos de criação, que buscamos, de dentro deles. Para que isso aconteça devemos nos apropriar de um olhar interpretativo relacional, que seja capaz de superar nossas tendências para a segmentação das análises e que se habilite a estabelecer nexos e nomeá-los. As descrições de segmentos isolados devem, assim, abrir espaço para interpretações das relações que os conectam. Narrar o que acontece de um gesto para outro não leva também à compreensão do movimento. Queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a seqüência dos eventos ou das ações do artista. Estes eventos, por sua vez, não podem ser tomados como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos da rede, que podem ser retomados a qualquer momento pelo artista. Nossa leitura deve ser capaz de interconectar esses pontos e localizá-los em um corpo teórico formado por conceitos organicamente inter-relacionados, como falávamos na apresentação. Esse movimento do olhar do crítico deve reverter em uma maior compreensão sobre os modos de desenvolvimento de obras e, conseqüentemente, sobre os procedimentos de um pensamento em criação.

Devemos aprender a lidar com a criação na perspectiva temporal onde tudo se dá na continuidade, ao longo do tempo – no universo do inacabamento. Para tal, precisamos estar alertas à sua inserção na história e na cultura, compreender sua relação com o futuro e lidar com a impossibilidade de se definir início e fim, entre tantas outras questões. A continuidade não é cega, mas tem tendências, que enfrentam a intervenção de acasos. Buscamos a compreensão dessas tendências (o que os artistas querem de suas obras) e seus modos de ação (como vão

manuseando e amoldando seus desejos e seus materiais). Na contínua transformação, uma coisa passa a ser outra. Olhando para o processo em uma perspectiva ampla, que tipo de movimento está sendo estabelecido? Do que são feitas as tendências desse movimento?

Para tais respostas, não se pode perder de vista um outro ponto de extrema importância: as relações entre geral e específico. O pensamento da complexidade, como vimos, deve estar apto a reunir, contextualizar, globalizar; no entanto deve estar apto também para reconhecer o singular, o individual, o concreto. Destacamos dois aspectos relativos a esse tema relevantes para os críticos de processo. Ao caminhar em direção a uma teorização sobre processos de criação, em uma perspectiva mais geral, estamos em pleno campo da globalização, tomando como referência para tais generalizações os documentos singulares e individuais de uma grande multiplicidade de artistas. Sob esse ponto de vista, reunir a diversidade singular possibilita termos um olhar de natureza mais geral: a generalização é, assim, alimentada pelos processos específicos. Ao mesmo tempo, as discussões sobre características que são gerais a todos os processos devem contemplar ou abrir espaço para compreender aquilo que é específico de cada sujeito que está envolvido em percursos criativos. Os estudos sobre a criação se estabelecem, sob esse prisma, nessa inter-relação do geral e do específico, isto é, sem perder de vista essas duas dimensões.

Munidos desse universo conceitual, que sustenta o modo como abordamos a criação, começamos nosso percurso para conhecer mais de perto essa complexa rede em construção. Observamos as macro-relações do artista com a cultura e, aos poucos, nos aproximaremos do sujeito em seu espaço de transformações.

RUAS E ESCRITÓRIOS

Para compreender o tempo e o espaço do processo criativo, falemos das redes culturais. Morin (1998) oferece um caminho interessante para observarmos o artista inserido, inevitavelmente, na efervescência da cultura, onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, idéias e concepções. As inovações do pensamento, segundo o autor, só podem ser introduzidas por este calor cultural, já que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, possibilita o intercâmbio de idéias, que produz enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações e o conseqüente crescimento do pensamento. A dialógica cultural favorece o calor cultural que, por sua vez, a propicia. Há uma relação recíproca de causa e efeito entre o enfraquecimento do *imprinting* (normalizações), a atividade dialógica e a possibilidade de expressão de desvios, que são os modos de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como originalidade.

É nesse ambiente cultural que os documentos de processo e obras, que chegam as nossas mãos, estão inseridos. Todos os processos de criação são parte dessa efervescente atividade dialógica, que atua nas brechas - nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima em ebulição. De modo semelhante, Colapietro (1989) discute, sob o ponto de vista semiótico, o sujeito como um ser histórico e concreto, culturalmente sobre-determinado, inserido em uma rede de relações. Nós estamos sempre já no meio de outras pessoas e de outros significados; nossa função é definida, ao menos parcialmente, em termos de nosso tempo e espaço. Vale ressaltar que

Morin discute essa turbulência presente em todas as culturas, sem deixar de destacar algumas onde o calor é mais intenso, como as culturas da América Latina. Trata-se, portanto, de um aspecto relevante, ao discutirmos os diversos processos de criação como parte e, ao mesmo tempo, responsáveis por essa efervescência cultural.

Tendo essas questões postas, nossas indagações recaem sobre como os processos criativos interagem com a cultura. Como se constrói a obra nesse contexto de intensas interações? Com quem dialoga, de que modo, para quê? Essas são algumas perguntas que fazemos ao pensar no tempo e no espaço da criação. Isto nos leva a não poder discutir esses processos de modo descontextualizado, mas imersos nessa atmosfera. De modo mais específico, isto nos leva a acompanhar os modos como se travam as interações com a cultura.

Para que haja organização, na macro-estrutura da cultura, segundo Morin, é preciso que haja interações; para que haja essas conexões são necessários encontros; e para que haja encontros é preciso agitação, turbulência. Isso nos leva a fazer uma relação da atmosfera cultural descrita por Morin, com o pensamento em criação que age de modo bastante similar. O acompanhamento de processos de criação nos mostra que a efervescência cultural incita o artista. O profundo comprometimento com as obras em construção o põe em condições propícias para encontros nessa turbulência cultural. Os documentos registram muitos momentos de intensidade, nos quais relações ficam claras: ele tudo olha, recolhe o que possa parecer de interesse, acolhe e rejeita, faz montagens, organiza, idéias se associam, formas alternativas proliferam e pesquisas integram a obra em construção. Enfim, um turbilhão de possibilidades interativas.

Imerso e sobre-determinado pela sua cultura (que por seu estado de efervescência possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores) e dialogando com outras culturas, está o artista em criação. Ele interage com seu

entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando da tendência do processo em seu aspecto social: o percurso criador alimenta-se do outro, visto de modo bastante geral.

Alguns documentos dos artistas conseguem mostrar com maior facilidade os registros que fazem desse clima que os envolve: anotações em suportes os mais diversos, diários, correspondência e notas de viagem, biblioteca, por exemplo, são ricos para observarmos como se configuram essas relações culturais.

Quanto ao convívio com a efervescência cultural, é interessante observar que o artista parece necessitar, de modo vital, desse clima. Se não o encontra, sai em busca, como tantos que foram para Paris nas primeiras décadas do século XX. Nas cartas que John Cage troca com Boulez (Nattiez, 1993, p.46), de 1949 a 1954, o músico norte-americano fala exatamente dessa necessidade e da conseqüente importância da correspondência para ele, pois um dos problemas que enfrentava nos Estados Unidos era a ausência de vida intelectual, que tanto procurava. Em outro comentário, compreendemos melhor o que ele quer dizer com isso: “sem notícias suas, fico sem notícias de música e você sabe que amo profundamente a música”. É interessante notar que Cage comentava, inúmeras vezes, o intenso diálogo com pessoas como Merce Cunningham; naquele momento, no entanto, era de troca musical que ele parecia sentir falta, em um contexto “dominado pela rotina e pelo neoclassicismo”, como lembra Nattiez (1993, p.6), na apresentação da publicação destas cartas.

De modo semelhante, mais para o fim da correspondência entre os dois músicos (setembro de 1962), Boulez (Nattiez, 1993, p.153) faz referência a sua ida para a Alemanha, como busca por outra atmosfera cultural. Ele diz não ter espaço político (entre aspas) na nobre cidade-luz, que rapidamente estava se tornando cidade da escuridão e do obscurantismo.

Pensando, ainda, nessas interlocuções, não podemos deixar de relacionar o fascínio por cidades em estado de maior turbulência cultural e a atração similar por locais com clima diferente e nova luminosidade. A história da arte está repleta de exemplos dessas viagens em busca da luz. Os diários de Paul Klee registram, de modo emocionado, sua passagem pela Tunísia, quando finalmente “encontra a cor e torna-se pintor”.

Essa busca por ambientes culturais mais propícios às trocas ou aos diálogos parece estar sustentada por necessidade de interlocução em sentido bastante amplo. É interessante observar as referências que alguns artistas fazem aos modos de driblar a experiência do processo de criação como monólogo ou percurso solitário. O escritor John Steinbeck (1990), por exemplo, ao longo da produção de seu livro *East of Eden*, escrevia “cartas”, quase que diariamente, para seu amigo e editor Pascal Covici, que nunca lhe foram enviadas. As anotações funcionavam, segundo o escritor, como um período de aquecimento e de articulação de idéias. Mondrian, por sua vez, escreveu textos sob forma de diálogo, criando assim um espaço virtual de interlocução.

Volto à imagem de rede para compreender o modo como o artista se envolve com a cultura, isto é, os diálogos que ele estabelece se interconectam em uma trama, que o insere em determinadas vertentes ou linhagens. Daí a relevância de se acompanhar as escolhas responsáveis pela formação dessa trama. É assim que vamos compreender a relação do artista com a tradição. Cada obra ou cada manuseio de determinada matéria estabelece interlocuções com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, assim como se remete ao futuro. Em jogos interativos, o artista e sua obra alimentam-se de tudo que os envolve e indiciam algumas escolhas.

Os relatos sobre o estabelecimento dessa relação com o passado encontram momentos especiais em viagens de certos artistas. Paul Klee (1990) fala em seus diários de “viagens de estudo”, para a Itália e para a França, onde ele aprende seu lugar na história da arte, na medida em que vai entendendo o que o atrai ou não, vai fazendo suas escolhas, conhecendo suas preferências e aversões e compreendendo, desse modo, a sua arte. Sabemos o que e quem eles admiram e, de algum modo, o que procuram, por meio dos comentários, das seleções, críticas e comparações. Tomamos, assim, conhecimento de afinidades eletivas.

Não só no caso das artes visuais, mas especialmente para os artistas dessa área, o papel dos museus é de extrema relevância no estabelecimento das conexões com a tradição. Henry Moore (2002, p.44/45), em uma de suas anotações, faz um relato emocionado de sua primeira visita ao *British Museum* em 1921: tudo era fascinante – um novo mundo em cada canto. Passou a primeira tarde com esculturas assírias, egípcias e negras. Um pouco antes do horário de fechamento descobriu a sala de gravuras com o material japonês: “uma alegria por vir”.

Depois ele explica, em mais detalhes, a importância desse museu para a história de suas obras. As três visitas semanais eram mais significativas do que o curso que estava fazendo no The Royal College of Art. “Você tem tudo que veio atrás de você; e está livre para encontrar seu caminho e, depois de um tempo, encontrar o que mais o atrai”. E ele explicita suas escolhas: “Depois da excitação inicial, eram a arte antiga mexicana, junto com a arte românica européia e britânica, as mais significativas para mim. Admito que a arte antiga mexicana formou minha visão de entalhamento mais do que qualquer outra coisa que pudesse ter feito”.

Pelas cartas de Van Gogh⁶, conhecemos também sua forte ligação com a arte de inúmeros artistas, cujas obras são mencionadas e comentadas de modo aguçadamente crítico. Há alguns com quem os elos são mais sólidos como Millet, Delacroix, Gainsborough, Corot, Mauve, Ruysdael, Rembrandt, Thijs Maris, Israels, Dürer, Jules Breton, Daumier, Gustave Doré, Daubigny, Frans Hals, Velásquez, Rubens e Goya.

Louise Bourgeois (2000), em entrevistas, fala da diferença de suas obras e as de Giacometti; de sua admiração pela coragem de Léger em transformar figuras no que ele queria; e da influência decisiva de seu professor, o tapeceiro Roger Bissière.

Essa inserção na tradição é também feita por meio de leituras, daí a importância das bibliotecas dos artistas para a compreensão da construção de suas obras. Encontramos nesses locais não só os livros que, por algum motivo, foram lidos e passaram a fazer parte das tantas camadas que envolvem os processos de criação, mas também os modos de apropriação dessas leituras, refletidos nas anotações marginais e em outras notas. As bibliotecas integram a história das obras em construção, deixando rastros da pesquisa artística. A biblioteca de um artista, com todas as variações possíveis, preserva essa inserção do artista na linha do tempo. A vasta pesquisa de Telê Ancona Lopez sobre a biblioteca de Mário de Andrade é pródiga de ilustrações desses diálogos. O potencial de criação guardado nas leituras e notas faz a pesquisadora nomear sua biblioteca como seara e celeiro. (Lopez, 2002)

Alguns artistas fazem desse diálogo com a tradição sua matéria-prima. *O Jogo da Parlenda*, de Heloisa Prieto (2005), por exemplo, explicita o modo como as rimas

⁶ As citações das cartas de Van Gogh para seu irmão, Theo, têm duas referências: o site <http://www.vangoghgallery.com/letters> e a publicação *Cartas a Théo*. Porto Alegre: L&PM, 2002, cujas páginas são citadas.

infantis, que nos acompanham desde sempre, vêm sendo construídas ao longo do tempo. O jogo se instaura nas relações da tradição com as inovações individuais e anônimas, que são absorvidas em um processo silencioso. Aliás, muito da obra dessa autora é explicado nesse embate fértil com a história universal da narrativa.

Percebemos que alguns sentem necessidade dessa busca explícita pela obtenção de conhecimento sobre questões as mais diversas – temática ou relativas a técnicas de exploração de uma determinada matéria, entre tantas outras. Isto fica claro em muitos auto-comandos que observamos em algumas anotações: “não esquecer de fotografar tal coisa” ou “preciso pesquisar mais sobre tal assunto”. Assim essa coleta de informações é escancarada.

Thomas Mann (2001, p. 111) oferece um ótimo exemplo dessa pesquisa bibliográfica, enquanto escrevia *Dr. Fausto*. Conta que leu *A lenda do Fausto: livros populares, teatro popular, teatro de marionete, tormentos infernais e livros de magia* de J. Scheible (1847). Diz ter encontrado nessa maçuda antologia de manifestações do tema popular, todas as considerações imagináveis sobre o tema do Fausto, como o ensaio de Görres, sobre o aspecto mágico da lenda, o exorcismo de espíritos e a aliança com o Mal. Nesse caso, vemos a necessidade de conhecer o que já tinha sido feito sobre o tema que pretendia desenvolver em seu romance.

As pesquisas passam a ser mais um meio condutor de diálogos externos, que trazem para dentro do processo outras vozes, muitas vezes chamadas de influências. Do modo como estamos tratando esses diálogos, aqui, não vemos essa questão com o peso negativo da falta de originalidade, mas da diversidade de referências, que constitui a trama de que é feita a história de cada artista.

Mário de Andrade (1982, p.31) acalma o amigo Carlos Drummond de Andrade, que se dizia angustiado diante da ascendência de Mário sobre ele. “Em última análise tudo é influência neste mundo. Cada individuo é fruto de alguma coisa”. E em seguida aponta um aspecto importante nessa discussão, que é a dificuldade de distinção entre essas ditas influências e a revelação do que somos: “muitas vezes um livro revela prá gente um lado nosso ainda desconhecido. Lado, tendência, processo de expressão, tudo. O livro não faz que apressar a apropriação do que é da gente”.

O escultor Isamu Noguchi (1987, p.104), de modo semelhante, ao comentar sobre sua obra *She*, diz que enquanto a estava produzindo, alguém lhe disse que estava parecendo muito Brancusi e que ele não deveria se permitir tanta influência. “Ao contrário, sentia-me lisonjeado de ser reconhecido dessa maneira – a continuidade de seu passado é uma espécie de validação. O reconhecimento da linhagem viabiliza julgamento e apreciação do que é revolucionário ou o que é adicionado por aquele artista. Não me sinto subordinado aos outros, nem aprisionado a meu passado”.

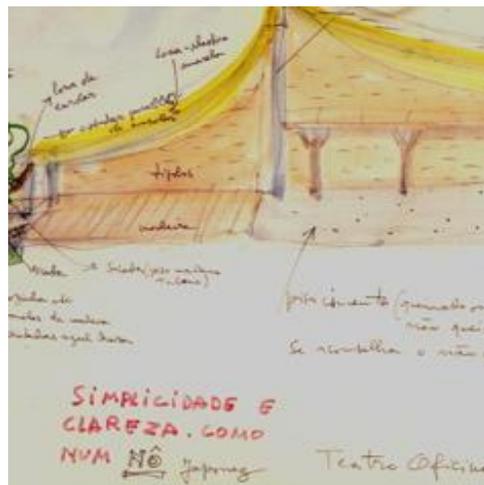
Os cadernos de Daniel Senise parecem cumprir, em determinados momentos, a função de registrar algumas dessas tentativas do pintor de manter diálogo com outros artistas, no qual ele parece encontrar brechas nas diferenças. Diz ele:

“Estou tentando pensar nas coisas que são essenciais para o meu trabalho. Primeiro surgiu: “o mistério da imagem”. Mas este “princípio” já me deixa claro o que diferencia o trabalho de Sigmar Polke – i.e. o que no meu trabalho é relevante e que não passa pelo dele. Pelo menos diretamente. No seu trabalho pode ser uma conseqüência. Para mim a ressonância da imagem é fundamental. [...] No entanto, não identifico meu trabalho com artistas como Ray Smith. Porque R.S. não discute a superfície na sua época. Até Picabia o fez. Isto dá ao trabalho de Ray um clima de *dejà vu*. Não sendo injusto com Ray, em alguns trabalhos em madeira ele deixa

a superfície exposta. Acho que ele poderia explorar mais as “propriedades físicas” do quadro. Mas neste caso não seria mais o Ray Smith. Fui ver Ed Ruscha e ele não se preocupa muito com esta questão da fisicalidade da pintura. E o resultado é o máximo”. Alemanha, França e Estados Unidos, fim do século XIX e século XX, se encontram na discussão sobre a superfície da pintura.

Senise relaciona-se também com a literatura e alguns filósofos; no entanto, o diálogo mais vigoroso é aquele com a história das artes visuais, principalmente com a pintura, não só como uma forma de reflexão sobre sua obra e seu papel como artista, mas também na própria natureza de suas imagens e a escolha daquelas que o afetam de modo especial e passam a integrar, de alguma maneira, suas obras. Como exemplo disso temos uma imagem de Giotto (*Morte e ascensão de São Francisco* – afresco da Capela Bardi da Igreja de Santa Cruz em Florença) e outra de Whistler. (*Arrangement in grey and black – Portrait of the painter’s mother*, 1871)

No projeto de Lina Bo Bardi do Teatro Oficina, a arquiteta faz muitas anotações em seus esboços. Uma delas diz respeito, exatamente, a esses diálogos, no caso, com a cultura japonesa. Parece fazer um lembrete do que quer de seu projeto: simplicidade e clareza. Como num *Nô* japonês.



Croqui de Lina Bo Bardi / Projeto do Teatro Oficina de São Paulo

Como vimos, aprendemos muito da busca dos artistas nesses comentários sobre seus antecessores, mas não só; a arte que está sendo praticada pelos contemporâneos é também referência para discussões e atua como uma espécie de formadores de parâmetros para suas próprias buscas. Thomas Mann (2001, p. 75) relata que temia que seu *Dr. Fausto* em construção, "comparado ao vanguardismo excêntrico de Joyce, parecesse de tradicionalismo insosso". E explicita que, com essas escolhas, buscava um vínculo à tradição, ainda que matizado de paródia, que permitiria um acesso mais imediato, facilitando o alcance de uma certa popularidade. Steinbeck (1990, p. 29), de modo similar, diz, enquanto escrevia *East of Eden*, temer que este fosse considerado antiquado: "para perceber as inovações precisa ser observado bem de perto". Em termos de ritmo, seu romance estava mais próximo de Fielding do que de Hemingway. "Aqueles que gostam de Hemingway não vão gostar desse livro".

Van Gogh (2002, p.298) comenta, com seu irmão Theo, algo semelhante em relação a seus contemporâneos. "O que será que Seurat anda fazendo ? Eu não me atreveria a lhe mostrar os estudos já enviados, mas gostaria que ele visse os dos girassóis, dos cabarés e dos jardins; penso freqüentemente em seu sistema. Contudo não o seguirei. Mas ele é um colorista original e o mesmo vale para Signac, mas num outro nível. Os pontilistas descobriram algo de novo e apesar de tudo eu gosto muito deles". Sua busca, no entanto, ia em outra direção que, segundo ele, eram as cores significativas, que Delacroix e Monticelli embora não tivessem falado sobre elas, já as usavam.

As conversas com amigos, que podem tomar várias formas como cartas, e-mails ou registros em anotações ou diários, parecem cumprir um papel importante como espaço de articulação e troca de idéias com contemporâneos.

Nas cartas de Helio Oiticica e Lygia Clark (Figueiredo, 1996, p.74/76), por exemplo, acompanhamos, em 1968, esse tipo de diálogo. Oiticica comenta sobre a

inovação que eles estavam tentando fazer, em diálogo com a Semana de 22. Chama para reflexão o pensamento de Marcuse e indica a leitura de Frantz Fanon.

O diálogo que Cage e Boulez travam ao longo de cartas deixa transparecer que um instiga o trabalho do outro. Boulez explicita isso, em novembro de 1949: "você é a única pessoa que se empolgou com os materiais sonoros com os quais trabalho. Encontrar você me fez pôr fim a um período 'clássico' do meu quarteto, que já ficou para trás. Agora precisamos lidar com 'delirium' real em som e experimentação com sons como Joyce faz com palavras".

Trocam textos que produziram, falam de suas composições em processo, enviam gravações inacabadas, comentam a obra de Stockhausen e livros como o de Schaffer sobre música concreta. As respostas são repletas de comentários elogiosos, cobranças de novidade e constatações de que estão em estágio semelhante de pesquisa. O clima é de respeito e interesse mútuos.

Boulez estimula o diálogo do amigo com a literatura e com o acaso. Cage (Nattiez, 1993, p. 96), quando estava compondo *Imaginary Landscape No IV* (maio de 1951), conta que o texto de Boulez sobre o *Jogo de Dados* de Mallarmé lhe serviu de estímulo. E diz também ter lido muito Artaud por causa de indicações do amigo.

Como vemos, as cartas captam a entrada do acaso no diálogo entre eles. Em dezembro de 1950, Boulez fala de um trabalho em construção que seria uma coleção de 14 ou 21 polifonias, na qual cada intérprete poderia selecionar a que preferisse. Trata-se da primeira menção de Boulez relativa a alguma forma de operação do acaso. Em maio de 1951, Cage escreve sobre sua busca, naquele momento que se sustentava na tensão entre a mobilidade e a imobilidade. Esta seria a base do I-Ching para obtenção dos oráculos. Como todos sabemos essa é uma experiência que Cage leva adiante e que se reverte no grande motivo de discórdia entre eles. Boulez, comentando o rumo que as obras de Cage toma, diz

que a única coisa com a qual não está contente é o método do acaso absoluto, porque ele é contra a facilidade e total falta de controle da "escrita automática". Entraremos em mais detalhes sobre esse embate travado entre eles, quando falarmos sobre o acaso.

Quando se discute essas relações com a efervescência cultural, a tradição e os amigos, é importante compreendermos o que o artista escolhe e como tudo isso passa a integrar suas obras. Sabemos que são acessadas diferentes séries culturais: artes visuais, literatura, filosofia e jornalismo, só para citar alguns exemplos. Vimos músicos e pintores falando de sua relação com a literatura. O videomaker Bill Viola constata sua relação com a poesia de Rainer M. Rilke e com o budismo; Steinbeck com o jornal e Thomas Mann com a filosofia de Adorno.

Acompanhemos com mais vagar esse diálogo de Mann e Adorno, bastante esclarecedor para compreendermos esses modos de integração. O escritor relata que ouviu Adorno tocar, na íntegra e do modo instrutivo, a Sonata opus 111, enquanto ele estava escrevendo Dr. Fausto, ele diz: "Nunca estive tão atento quanto naqueles instantes. Na manhã seguinte, levantei-me cedo, e durante três dias dediquei-me a uma reelaboração e reestruturação rigorosas da palestra 43 sobre as sonatas, o que significou um enriquecimento e um embelezamento não só do capítulo, mas do livro inteiro. Ao compor os pequenos versos para elucidar o tema da arieta, incluí, como discreta demonstração de gratidão, o nome 'Wiesengrund' (sobrenome paterno de Adorno)".

Meses depois, Adorno passa a ser um leitor bem especial de Mann. O escritor leu para ele os três primeiros capítulos do romance e o episódio da Opus 111. A reação foi extraordinária. Adorno, tocado pelo aspecto musical e enternecido pela pequena lembrança de sua aula, disse: "Eu poderia passar a noite ouvindo!" A partir daí Mann manteve Adorno sempre por perto de seu romance em processo como leitor crítico, sabendo que precisaria de sua assistência, e só dela, ao

alcançar as profundezas ainda longínquas daquela obra. Ao mesmo tempo, Mann fala do modo como os manuscritos do texto de Adorno sobre Schönberg foram importantes para seu romance, no que dizia respeito à lucidez de sua visão sobre a crise geral da cultura, que ele pretendia extrair como elemento básico para o próprio tema do livro: “a ameaça da esterilidade, o desespero inato predispondo ao pacto com o diabo”. Mas não só isso. Mann fala de um paralelismo entre o construtivismo musical, discutido por Adorno, e o ideal formal que ele buscava: “pressentia que meu livro deveria *ser* aquilo mesmo de que ele tratava, ou seja, música construtivista”.

Mann conta ter escrito uma carta para Adorno desculpando-se, na medida do possível, pelos “empréstimos inopinados-impensados” que fez de sua filosofia da música, confiante de que toda essa apropriação, tudo o que ali aprendera, ganharia uma função autônoma e uma vida simbólica própria em sua composição, permanecendo intacta em seu contexto original.

É interessante discutir essa observação de Thomas Mann, pois ele ressalta questões importantes para a compreensão dos modos como os diálogos, com a filosofia nesse caso, se relacionam com a obra literária em construção. Primeiro, ele destaca o ato de fazer empréstimos. As apropriações, das mais diversas naturezas, são constantemente flagradas nos documentos dos artistas e são matéria prima de muitos (ou talvez de todos) processos criadores. Mann vai além da mera constatação e fala da nova função que esses empréstimos passam a exercer no novo contexto que integram, onde novas relações são estabelecidas. Não se pode, portanto, negligenciar os vestígios deixados pelo mundo que envolve um artista específico, sem observarmos o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem o mundo ficcional em criação.

Vejamos um outro exemplo interessante que diz respeito também a esses diálogos. Trata-se da relação entre arte e sociologia no trabalho de Kiko Goifman

(2005)⁷, que não só fica clara em suas escolhas temáticas, como as prisões, mas principalmente na metodologia adotada em seus documentários. Ele diz que se apropriou do modo como as pesquisas em sociologia, sua área de formação, são desenvolvidas: toma vários casos individuais e busca o que têm em comum, para assim retirar critérios para a edição.

É claro que nem todas as transformações geram resultados interessantes sob o ponto de vista estético. Parece ser isso a que Gabriel Garcia Márquez (1997, p. 137) se refere, quando comenta, durante uma oficina de roteiros, que uma determinada idéia tinha sido roubada de Borges "mas bem roubada". O que está implícito nessa afirmação é que pode haver peças "mal" apropriadas.

Não há, como vemos, uma necessária delimitação dessa espécie de coleta sensível (ou sensorial, como chama João Carlos Goldberg) ao meio no qual o artista se manifesta. Todo o processo de apreensão do mundo é feito, normalmente, em função de uma obra ou de um projeto que vai além da construção de uma obra específica. Conhecer os procedimentos criativos envolve, sob esse ponto de vista, a compreensão do modo como os processos culturais se cruzam e interagem nos processos criativos: como esses índices culturais passam a pertencer às obras em construção. Algo é certo, essas interações abrigam o que vem de fora em um complexo intercruzamento refratário às leituras dicotômicas que esbarram em embates de oposições entre, por exemplo, original ou cópia e autoria ou não autoria.

É interessante notar que quanto mais apontamos para a importância de localizarmos o tempo e o espaço nos quais o processo de um artista está inserido, mais nos aproximamos de uma indeterminação destes. Isto fica claro no modo não linear, como séries, linguagens, autores e idéias são coletados. Momentos

⁷ Depoimento no curso Criação de Imagem e Som em Meios Eletrônicos" do Senac-SP, junho de 2005

históricos diversos são associados e travam diálogo em nome dos interesses e indagações de um determinado artista.

Uma mesma página de um diário pode colocar lado a lado fatos jornalísticos, imagens da história da arte, trechos de discussões filosóficas recentes, que, por sua vez, podem remeter a pensadores clássicos. Mais uma vez, quando se pensa em determinação, encontra-se dispersão. Quando nos aproximamos de alguns pontos de referência, nos deparamos com novas interações das redes, ou seja, suas ramificações, divisões e subdivisões. Todo esse movimento é impulsionado pelas obras ou pelas indagações que instigam o artista.

A rua embrenha-se pelo escritório

Em nossa proposta de caminhar do ambiente social para aquele de natureza mais individual, pode-se dizer que, de modo tanto metafórico quanto literal, a rua vai para dentro do escritório de trabalho. O termo escritório está sendo usado em referência a qualquer local de trabalho, independentemente do nome que receba: ateliê, estúdio, redação, sala etc. O artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer. Às vezes, os próprios objetos, livros, jornais ou imagens que pertencem à rua são coletados e preservados. Em outros casos, é encontrada uma grande diversidade de instrumentos mediadores, como os cadernos de desenhos ou anotações, diários, notas avulsas para registrar essa coleta que pode incluir, por exemplo, frases entrecortadas ouvidas na rua, inscrições em muros, publicidades, fotos ou anotações de leitura de livros e jornais. Esse armazenamento parece ser importante, pois funciona como um potencial a ser, a qualquer momento, explorado; atua como uma memória para obras. Assim os críticos de processos conhecem muito sobre o percurso criador nos registros, ou seja, nas extensões de um pensamento em construção. Sob esse ponto de vista,

tanto escritórios como anotações desempenham essa função e se transformam em eloqüentes documentos dos processos.

Volto a ressaltar que o mais importante para compreender os mecanismos criativos é o estabelecimento DE RELAÇÕES que o crítico faz entre esses dados e as obras em construção. Só assim temos acesso aos modos de aproveitamento desse entorno. É importante saber o que é aproveitado e o que não é, e de que maneira se dá a transformação dessa coleta quando passa a pertencer à obra em criação. Por um lado, interessam-nos os procedimentos cognitivos responsáveis pelo desenvolvimento do pensamento; assim como os recursos literários, plásticos, musicais etc. responsáveis pela natureza da apropriação. Muito da criação se dá nesse campo de interação que se estabelece na relação com o outro, tomado em sentido vasto.

Tomando, por exemplo, a cidade como eixo de comparação entre três processos que venho acompanhando há algum tempo.

Ignácio de Loyola Brandão⁸ e Evandro Carlos Jardim⁹ mostram, ao longo de seus processos criativos, estarem imersos na cidade de São Paulo, alimentando-se de sua diversidade, anotando (visual e verbalmente) o que os atrai.

Loyola capta uma São Paulo megalópole: papéis entregues nas ruas, imensos edifícios e engarrafamentos. Já São Paulo, assim como é traduzida por Jardim, acontece no limiar entre o urbano e o rural que abrange do Largo 13 de Santo Amaro ao Pico do Jaraguá. Porém, ambos se atêm, em outros momentos, ao interior das casas. De modo metonímico, lâmpadas da estante de Loyola e tinteiros Parker de Jardim são bons exemplos de objetos deste escritório apreendidos por eles e emprestados a seus projetos em construção.

⁸ Estudei os documentos de processo (rascunhos, diários, anotações, jornais, fotos, mapas) de Ignácio de Loyola Brandão produzidos para a construção de seu romance *Não Verás País Nenhum*.

⁹ Esses estudos foram gerados por diversas visitas ao ateliê do artista.

As obras dos dois artistas absorvem São Paulo de modo transformado. São as cidades de cada um deles, ou melhor, de suas obras. Em *Não Verás País Nenhum*, especialmente, e em outros romances, contos e crônicas, Loyola leva essa urbanidade a seu extremo: observa, revolta-se, anota e exacerba seus horrores. A cidade passa a ser não só o espaço onde a história se desenvolve ou o cenário da ação, mas adquire status de personagem ao impor restrições, de modo inevitável, a seus habitantes ficcionais. Ao observar muitas das reflexões que envolvem a construção dessas cidades, assistimos ao processo de transformação, pelo qual São Paulo passa para abrigar seus personagens, e chegamos a uma nova cidade. Em uma espécie de enlouquecimento da imaginação, rápidos fluxos associativos reforçam, com grande intensidade, a hipérbole que vai sendo construída. Nesse contexto, idiosincrasias dessa cidade são reforçadas e hipóteses improváveis são levadas adiante transformando-se em um absurdo, que flerta com o surrealismo ou com a ficção científica.

Evandro C. Jardim, por sua vez, faz da mobilidade e da permanente transformação da cidade o fio condutor de sua obra: trabalha as imagens de São Paulo que lhe são caras. Acompanha algumas dessas imagens em suas transformações ao longo do tempo ou, talvez, essas imagens o seduzam em suas transformações ao longo do tempo. Ele incorpora a idéia de transformação em permanente continuidade, tão conhecida pelos moradores dessa cidade volúvel, como seu grande projeto. Cada desenho e cada gravura, com toda a dificuldade de fazer essa distinção no caso de Jardim, são a materialização do processo contínuo de transformação. Voltaremos a essa característica da obra desse gravador em outro momento de nossas reflexões, sobre as diferentes relações entre obra e processo.

Daniel Senise deixa poucas marcas da presença da cidade: em algumas de suas telas dos anos 90, encontramos alguns objetos garimpados pela cidade, que passam a fazer parte da obra de modo físico -- colados na tela. No entanto, esses

objetos e as anotações de seus cadernos falam de uma cidade anônima; o teor de suas anotações muda, às vezes, dependendo do local onde ele está, isto é, no Rio de Janeiro, onde mora, ou naquelas por onde ele passou, Fenwick (Estados Unidos) ou Florença. Isto nos leva a pensar na importância, para alguns artistas, do espaço geográfico onde a obra é criada. Ele mesmo fez algumas alterações significativas quando passou a trabalhar em um novo ateliê em Nova York, com os tecidos, com impressões do piso do ateliê de uma amiga (memória desse espaço), que havia deixado em uma de suas outras visitas a essa cidade. Seu olhar para essa matéria-prima encontrou novas possibilidades de obras que falavam de espaços fechados e minuciosamente projetados. O tempo passou e sua volta ao Rio de Janeiro acarretou algumas instigantes transformações, no que diz respeito a essa nossa discussão sobre seus modos de apreensão da cidade. Assim, em 2005, explica essas alterações: "Nos últimos cinco anos, em que passei muito tempo em Nova York, eu investi na técnica de colar um plano impresso na tela, um plano do chão na tela. Mas depois fiquei desinteressado, porque não era mais tão excitante. Logo comecei a passar mais tempo no Brasil e isso me fez voltar a um processo mais orgânico no ateliê, onde chego e não tenho algo pré-estabelecido. Hoje, não tenho mais a tela completamente projetada antes de começar a fazê-la", diz Senise. (Olivani, 2005)¹⁰.

Louis Bourgeois (2000, p. 45) fala de algo semelhante: "Embora eu seja francesa, não posso imaginar um desses quadros sendo pintado na França. Cada um desses quadros é norte-americano, de NY. Eu amo esta cidade, sua aparência de corte limpo, seu céu, seus edifícios, sua qualidade científica, cruel, romântica" (nota de 1947).

¹⁰Olivani, A. "Daniel Senise retoma processo orgânico de criação em nova série de pinturas". <http://diversao.uol.com.br/arte/ultnot/2005/08/24/ult988u370.jhtm> 24.08.2005. 18h18.

Estávamos dando destaque, até aqui, ao tempo e ao espaço nos quais a criação está inserida. Esta discussão, porém, exige que avancemos para além desse âmbito. Usando o gancho do escritório, ateliê ou estúdio, estes não só se tornam guardiões dessa coleta cultural, como são também espaços da operação poética, ou da ação do artista. Falemos agora do espaço da criação em uma perspectiva de natureza mais individual.

Poderíamos dizer que esse espaço é o artista, na medida em que retrata seus gestos. De uma certa forma, seu modo de ação deixa registros ou inscreve-se nesses locais, assim como acontece em suas "caminhadas". Cada artista escolhe seus instrumentos de trabalho e, principalmente, o modo como esses podem ser acessados. A constituição do espaço, que envolve uma organização de natureza estritamente pessoal, mostra-se como um dos índices da constituição da subjetividade desse artista ao longo do processo de criação. O espaço se amolda a sua vontade e em função das obras em construção. A forma como cada um se apropria de seu espaço fala de sua obra em construção e do próprio sujeito. Podemos, assim, compreender o modo como o artista relaciona-se com esse espaço como uma forma de obtenção de conhecimento sobre a obra em construção, sobre aquilo que o artista quer e sobre ele mesmo, pois nesse sentido o espaço pode ser visto como uma exteriorização da subjetividade.

O que deve ser guardado e como. O que deve ficar próximo de seu alcance naquele momento ou não. Essa organização está normalmente associada ao plano de necessidades do artista e à natureza de suas buscas naquele momento determinado. Daí sua flexibilidade e a impossibilidade de haver um planejamento fixo e anterior à utilização. O artista cria condições para que o espaço seja um lugar que possibilite a produção. Assim como os interesses e buscas do artista se modificam, os escritórios se transformam. Espaço é, sob esse ponto de vista, transitório; no sentido que está sempre se constituindo em função do que está sendo feito e do que se quer fazer. Novas organizações são, muitas vezes,

associadas a buscas renovadas. As alterações agem como se fossem índices do modo como se dá a inter-relação entre o artista e seu grande projeto, assim como, entre as obras em construção e o mundo externo.



Foto Alexandre Sant'Anna (Rio Ateliê, 2004)
Ateliê do escultor João Carlos Goldberg/Rio de Janeiro

Construir um bom ambiente de trabalho coloca Steinbeck (1990, p.3 e 6), por exemplo, em um clima favorável para a produção. Ele mesmo percebe as contradições dos artistas -- esses seres humanos traiçoeiros, segundo o escritor -- quando observa que talvez seu escritório esteja confortável demais: o melhor lápis, papel persuasivo, fantástica cadeira, boa luz e texto nenhum. "O homem pode não admitir, mas ama seus paradoxos".

A mudança de espaço envolve, nessa perspectiva, necessidade de adaptações do artista: novos modos de ação e um re-encontro de si mesmo. As mudanças são, às vezes, até provocadas na esperança, consciente ou não, de novas buscas. Fica evidente que essas mudanças, quando forçadas externamente, acarretam períodos difíceis, de adaptação, como o período da guerra para Klee.

É interessante notar, por exemplo, os objetos que podem ficar expostos nesses escritórios que, de certo modo, são índices da rua, trazidos para esse local de natureza mais individual. Esses estímulos no escritório, como são chamados por Leminski (citado por J.M. Cançado, 1986), servem, muitas vezes, de alimento para as obras em execução, como as máscaras africanas que ocuparam o ateliê de Picasso, por uns tempos. Van Gogh fala para seu irmão: “coloquei no ateliê todas as japonesarias, os Daumier, os Delacroix e o Géricault. Se você encontrar a Pietà de Delacroix ou o Géricault, eu peço para comprar tudo o que puder. O que eu gostaria muito de ter no ateliê ainda são os trabalhos do campo de Millet, e a água-forte de Lerat de seu *Semeador*”. E a lista de Van Gogh continua em busca das obras que ele pressentia lhe servirem de estímulo.

O escritório abriga trabalho físico e mental, e guarda um potencial de criação, à medida que oferece possibilidade de armazenamento de objetos e instrumentos, com poder de gerar outras obras. Considerando-se esse espaço para além dos limites físicos, envolve a memória e o imaginário do artista, assim como seu corpo gravado com toda sua história e suas buscas.

É interessante também pensar nos objetos que dizem respeito ao processo de construção de uma obra determinada e que podem, de alguma maneira, impedir outras. Thomas Mann (2001, p.20) conta que para começar um novo processo, precisou empacotar e guardar todo material mitológico-oriental, imagens, excertos e esboços referentes ao seu livro anterior – José. “Os livros que li para o trabalho, formando uma pequena biblioteca, permaneceram em suas prateleiras. A mesa e as gavetas, no entanto, ficaram vazias”. E um dia depois, aparece sua primeira anotação em seu diário com o título “Exame de velhos papéis para o *Doutor Fausto*”.

Essa imagem de gaveta e mesa vazias é instigante para pensarmos a necessidade do escritor, nesse caso, de abrir espaço interno e externo para iniciar uma nova obra.

Falamos, até aqui, da rua trazida para dentro do escritório; devemos, porém, olhar essa mesma rua - uma metáfora do mundo externo - em outra perspectiva. O tempo da criação vai além de espaço físico, embora, como temos visto até agora, seja também físico. Assim, podemos dizer que o artista o leva consigo. Sob esse ponto de vista, é móvel. Daí Chico Buarque de Hollanda (2005) afirmar que caminha a trabalho: encontra muitas soluções para problemas de obras em construção quando sai para caminhar. Diz ele: "saio com o escritório na cabeça".

Valéry (1991, p.207), por sua vez, vivencia o ritmo da caminhada em seu potencial criador. Ele diz que seus passeios freqüentemente o entretém em uma viva emissão de idéias. "O que ocorre", diz ele, é "uma certa reciprocidade entre meu passo e meu pensamento, com meus pensamentos modificando meus passos; com meu passo excitando meus pensamentos – o que é notável mas compreensível. Ocorre sem dúvida uma harmonização de nossos diversos tempos de reação, e é interessante supor que exista uma modificação recíproca possível entre um regime de ação, que é puramente muscular, e uma produção variada de imagens, de julgamentos e de raciocínios".

A caminhada é mencionada por muitos artistas como indício da mobilidade do escritório, o que reflete o fato da criação ser um ato permanente, como veremos mais adiante. No entanto, percebemos que os deslocamentos são motivadores.

Saindo dos limites da cidade onde o artista vive, muitas viagens recebem detalhados relatos sobre a importância dos lugares visitados como local de pesquisas e sobre os reflexos desses deslocamentos em suas buscas artísticas. São inúmeros os exemplos, nas artes visuais, das viagens em direção a novas luzes e,

conseqüentemente, a novas cores: Gauguin e o Tahiti, Van Gogh e Arles ou Klee e a Tunísia.

As caminhadas e as viagens são palco de muitas tentativas de obra, muitas vezes, não registradas: amadurecimento de idéias, encontros, rejeições etc. Registros posteriores falam, em alguns casos, da relevância de alguns objetos, imagens ou idéias apropriados nesses percursos. Essas coletas mostram-se mais tarde responsáveis por jogos com a imaginação criadora.

Louise Bourgeois (2000) fala dos efeitos de sua visita às cavernas de Lascaux em sua pesquisa sobre formas ocas. Henry Moore (2002, p.189) conta, em entrevista, que começou a colecionar seixos em sua primeira visita à Norfolk. O que o atraía nessas pedras era o efeito da natureza sobre elas e o princípio de oposição entre as elevações e depressões. Depois dessa coleta, que teve seu início nessa viagem, começou a perceber que um trabalho perde interesse se tem seus componentes de tamanhos similares; então, passou a colocar formas pequenas com grandes, aumentando umas e diminuindo outras. Em uma nota, anterior à entrevista, diz "simetria perfeita é morte – nada que é vivo é perfeitamente simétrico".

A própria coleta de materiais se faz nesse estado de imersão na criação, no qual o artista, inevitavelmente, vive a maior parte de seu tempo. Às vezes, o olhar tem alguma forma de direcionamento, isto é, para tentar encontrar uma determinada resposta para um problema que está preocupando ou atormentando o artista naquele momento. Em outros casos, a coleta se dá de uma maneira mais próxima ao de um colecionador de emoções ou de um "farejador" de utilidades futuras.

Henry Moore (2002, p. 49) relata, de modo emocionado, o impacto de sua primeira visita à Stonehenge. "Era uma noite clara quando lá cheguei. Vi Stonehenge com a luz do luar. Estava sozinho e profundamente impressionado. O

lua aumenta tudo. As profundezas e as distâncias misteriosas fizeram tudo parecer enorme. Fui outra vez na manhã seguinte, ainda era impressionante, mas a primeira visita sob a luz da lua permaneceu por anos como a minha imagem de Stonehenge". Ele diz ter ido mais umas 20 ou 30 vezes a esse local. As dimensões gigantescas de Stonehenge mantêm um diálogo explícito com as obras de Moore. Há, ainda, a presença desse local registrada em muitas de suas gravuras.

Voltando aos escritórios, os artistas muitas vezes se referem a seu aspecto sagrado, com sentido bastante singular para cada um. Alguns chegam a mencionar a dificuldade de receber visitas que, de certa forma, representam uma espécie de invasão. É interessante observar que mesmo quando esse sentimento não é exposto, fala-se em uma ocupação ritualística. É claro que essas questões recebem maior ou menor grau de intensidade, dependendo do artista e de suas peculiaridades.

Todos essas discussões ganham maior complexidade quando o local não é individual. O artista que está habituado a trabalhar isoladamente se, por algum motivo, precisa dividir esse espaço, às vezes, enfrenta certo desconforto na coletividade. No entanto, os "escritórios" coletivos, mesmo nas atividades que prevêm essa convivência, sempre oferecem algum tipo de conflito e resistência, ao mesmo tempo, em que são vistos como extremamente motivadores.

Não podemos deixar de mencionar também, no caso de algumas manifestações artísticas, o local onde o artista se expõe publicamente (palco, museu, galeria etc.) que passa a fazer parte daquele processo específico, já que interage, de modos diversos, com a obra em construção.

O espaço da criação abriga trabalho físico e mental, como já foi mencionado, e resguarda, assim, o tempo de operação poética, ao longo do qual os objetos artísticos tomam forma. A discussão deste tempo da criação é bastante complexa,

pois ao conviver com essas oficinas da criação, encontramos lugares onde, na verdade, coexistem diferentes tempos. Desse modo, discutir o tempo da criação é, antes de mais nada, tratá-lo no plural. Falemos desse labirinto de diferentes tempos, tentando não cair na armadilha do encantamento da metáfora, da construção de difícil saída. Tomemos o labirinto sob o ângulo de uma rede de grande diversidade de salas e galerias, subterrâneas ou à superfície, que se entrecruzam e em meio às quais é também possível perder-se. É no entrecruzamento de todas as veredas que conseguimos compreender os tempos envolvidos nos percursos de construções de obras.

Pensar em criação como processo, já implica movimento e continuidade: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprimindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação. O sentimento que aquilo que se procura não é nunca plenamente alcançado leva a uma busca constante que se prolonga, que dura. O tempo da criação está estreitamente relacionado, portanto, ao tempo da configuração do projeto poético.

A continuidade nos leva ainda a observar que nunca se sabe com precisão onde o processo se inicia e finda. É sempre vã a tentativa de determinar a origem de uma obra e seu ponto final. Sob a perspectiva das inferências, redes de interações, observamos uma diversidade de conexões que parece propiciar uma obra e, do mesmo modo, diferentes desdobramentos de uma obra entregue ao público. A progressão potencialmente infinita pode ser percebida nas modificações que dão origem a outra edição, outra apresentação, outra exposição ou outra montagem. Podemos também encontrar temas sendo revistos, personagens reaproveitados, etc. Pode-se falar que o artista mostra publicamente sua obra em instantes em que o “ponto final” é suportável. Temos assim uma definição mais aprofundada do movimento da criação, que nos leva a falar de sua continuidade sem demarcações de origens e fins absolutos.

Se olharmos a continuidade sob o ponto de vista do percurso da construção de uma obra, estamos nos referindo ao tempo da investigação. A experimentação ou a investigação da arte deixa transparecer a natureza indutiva e contínua da criação. Nas concretizações das obras, hipóteses são levantadas e postas à prova. É nesse momento de testagem que novas possibilidades podem ser levadas adiante ou não. São interações responsáveis pela proliferação de novos caminhos, que geram seleções, opções e concretizações de novas formas. Tudo está, potencialmente, em movimento. Quando se fala em tempo da construção, deve-se lembrar também da preparação, que não se dá somente nas diversas tentativas de obras, mas também no pensar sobre a obra, nas pesquisas, nas anotações e na obtenção de conhecimento de diferentes modos.

Pensando ainda a criação, na perspectiva da continuidade, a obra acontece ao longo do tempo. Louise Bourgeois (2000, p.74) fala desse percurso em uma anotação: "Existe um grande lapso entre a primeira visão criativa e o resultado final, muitas vezes uma questão de anos". Ela exemplifica com as formas ocas, que apareceram em seus trabalhos, primeiro, como detalhes, e depois ganharam importância, até que a consciência sobre elas se cristalizou durante a visita às cavernas de Lascaux, com uma manifestação visível de uma forma negativa envolvente, produzida pela torrente de água que deixou as marcas das suas ondas no teto. Ela explica "minha preocupação inconsciente tinha sido constante, mas demorou sete anos para eu desenvolvê-las e lhes dar forma". Diz que algo semelhante aconteceu com o desenvolvimento gradual da rigidez para a flexibilidade em suas obras.

A continuidade do processo enfrenta diferentes ritmos de trabalho. São inúmeras as notas, em documentos que acompanham a produção de obras, lamentando fases de falta de ritmo, cobrando mudanças de ritmo ou aproveitando momentos de ritmo adequado. A qualidade da produção não está, necessariamente,

associada a sua velocidade. Steinbeck (1990, p.14) se diz feliz, em determinado momento, porque seu romance está se desenvolvendo lentamente: “não quero correr”.

Essa continuidade envolve esperas. A relação do artista com sua matéria-prima -- palavra, tinta, etc... - é estabelecida na tensão entre suas propriedades e sua potencialidade. Esse embate reverte em conhecimento da matéria, que envolve uma aprendizagem de sua história, de seus limites e suas possibilidades. As mãos, como metáfora do trabalho, são “instrumentos da criação, mas mostram-se, antes de tudo, órgãos de conhecimento” da matéria-prima que o artista manipula. (Focillon, 1983). No momento da concretização da obra, ele estabelece um relacionamento íntimo e tenso com a matéria-prima escolhida. Em sua manipulação e transformação há mútua incitação. Cada uma delas tem seu tempo de “secagem”, que implica um afastamento no tempo para “colocar novas camadas”.

Henry Moore (2002, p.223) descreve os tempos diferentes dos materiais com os quais lidava. Diz que não gostava de trabalhar com madeira quando era moço. Preferia trabalhar com pedra – tinha a força e a realidade que meios mais fáceis não têm. A madeira era um material lento para manusear, até que ele começou a usar nas peças grandes machado e serra – embora você só possa serrar em linha reta. O acabamento na madeira é também um processo lento, para evitar o levantamento de farpas. Esculturas pequenas em madeira tomam mais tempo e exigem mais paciência do que as em pedra. O próprio Moore (Chipp, 1993, p.607) discute os tempos diversos das manifestações artísticas: compara a escultura como meio de expressão lento e o desenho rápido. Discutiremos essa diferenciação em mais detalhes quando falarmos sobre o desenho.

A relação íntima de Tomie Ohtake, por exemplo, com a tinta acrílica, água e pincéis, a faz conhecer o tempo da secagem. E lá está, no ateliê, um prosaico

secador de cabelos como instrumento auxiliar dessa espera. A matéria age sobre a artista, que aguarda pelo momento exato de sua intervenção. Van Gogh (2002) fala que vai demorar, talvez um mês, para enviar algumas telas a seu irmão em Paris, para que sequem no Midi. Obra e artista dialogam. Este é o tempo da matéria, que o artista aprende a conhecer e passa a obedecer ou, em alguns casos, desrespeita-o com alguma intenção. É a espera do artista pelo tempo da obra.

Os escritórios da criação guardam ainda um outro tipo de espera: o “tempo da gaveta”. Obras em construção aguardam a avaliação do artista para serem mostradas ao público. A obra espera pelo tempo do artista. Essas avaliações podem causar novas alterações e, conseqüentemente, a continuidade da experimentação. Esse tempo é potencialmente sem fim, é o tempo do inacabamento. O gesto é sempre inacabado.

Como vemos, as esperas nos remetem naturalmente à simultaneidade, que pode assim ser observada sob dois pontos de vista. O processo de construção de obras implica maturação, que exige o tempo de espera, como acabamos de discutir. Isto leva muitos artistas a trabalharem diversas obras simultaneamente. Enquanto uma está sendo manipulada, outras aguardam sua atenção futura.

Por outro lado, esta permanente avaliação do artista está inserida na continuidade do percurso e em sua incompletude, que lhes é inerente: há sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto do artista que está sempre por ser realizado. Esta relação entre o que se tem e o que se quer é traduzida por tentativas de adequações. Como conseqüência, o artista convive, por vezes, com uma grande diversidade de possibilidades de obras. A simultaneidade das possíveis formas leva muitas vezes a discussões do artista, com ele mesmo, registradas em anotações, sobre as dúvidas e a necessidade de fazer escolhas, que permeia todo o processo: a dificuldade de decidir. Tudo isto envolve estabelecimento de critérios

de rejeição, de aceitação e de adequação, que surgem ao longo do processo e nos levam a conhecer o que o artista procura e o que quer de sua obra em construção.

Essa reversibilidade ou retroatividade gera um tempo feito de idas e vindas, fluxos e pausas, que envolve julgamento retrospectivo. Nesses momentos, o futuro revisa e redefine o passado. Neste contexto, é preferível falar da experimentação como movimento e não como evolução: não há segurança de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. No vai-e-vem da busca do artista, assistimos a muitas recuperações de formas que foram, em outro momento, negadas ou rejeitadas. Vale lembrar que aqui reside um dos motivos pelos quais o artista preserva formas anteriores: sabe que suas escolhas podem ser refeitas.

Este é o tempo da hesitação e da dúvida: as obras que podem ainda ser modificadas e, talvez, voltar a algumas formas anteriores. O tempo de espera envolve, naturalmente, esse olhar retrospectivo. Uma avaliação do já feito que pode gerar alterações. É importante ressaltar que embora a retroatividade enfatize este retorno, está claro que a textura da tela, por exemplo, já não é mais a mesma: na pintura nunca será reencontrado aquele mesmo contexto plástico – textura e cor - da forma anterior. Como observa Ferrer (2000), ao discutir um percurso criativo de Delacroix, os pigmentos da camada inferior contribuem, de algum modo, para o colorido final. A pintura coloca a olho nu essa impossibilidade de reencontro de um ambiente em idêntico estado, que todas as outras linguagens conhecem. É uma volta com expectativa de trazer novos modos de ver.

É importante ressaltar que a continuidade não está relacionada somente ao tempo da produção de uma obra. Nesse sentido, o tempo da criação é permanente. Quando falamos sobre o artista e sua cidade, vimos aquele que está sempre alerta, aquele que sempre coleta elementos que o atraem. Isso nos remete a esse

tempo permanente. Ele pode estar fazendo outras coisas, que envolvem sua rotina, aparentemente externa à criação, e algo é anotado, pensado, solucionado.

A continuidade defronta-se também com quebras, rupturas ou discontinuidades. Assim, as intervenções fortuitas externas do acaso, por exemplo, rompem, de certo modo, a continuidade do percurso. Os bloqueios de criação, por sua vez, descritos de modo tão angustiante por muitos artistas, também representam quebras no fluxo da criação. Estabelecendo a relação entre esses bloqueios e as redes da criação, poderíamos pensar que o artista, nos momentos em que não consegue trabalhar, está, por algum motivo, fora do clima de efervescência das interações e diálogos responsáveis pelas construções das obras. Na observação de alguns diários, percebe-se que, às vezes, o sentimento do bloqueio está associado ao não desenvolvimento de uma obra específica, mas embora ele se sinta parado, as anotações, nesse mesmo período, são abundantes.

Ainda sob o ponto de vista das discontinuidades, os prazos de entrega das obras funcionam como uma quebra, com dia determinado. O ponto final é dado externamente. Para muitos artistas essa delimitação de tempo age como um desafio, para outros é fonte de angústia.

Há alguns processos que se caracterizam exatamente por essa discontinuidade. Estou me referindo aos processos de alguns escultores e gravadores, para citar só alguns exemplos. Não é a mesma pessoa que vai dar continuidade a outro momento do percurso, mas alguém escolhido pelo artista. Há um projeto criativo que surge como resultado de um processo individual, que gera seus documentos próprios, e mais aqueles necessários à pessoa que vai produzir as peças ou imprimir. É nesse contexto que encontramos esboços mais próximos de uma arte final, por não terem mais as marcas da privacidade: são documentos para serem lidos e, principalmente, compreendidos por outros. Esse outro momento do processo fica longe das mãos, mas sob a direção dos critérios do artista. Os

processos. como o do cinema, do teatro, da música, da arquitetura etc, por sua natureza coletiva, são feitos dessa descontinuidade.

O tempo prolongado e contínuo de experimentação, que caracteriza os trajetos de construção de uma obra, é público, no sentido de que qualquer pessoa que acompanhe processos de criação poderá observar trabalhos que estão sendo desenvolvidos naquele lugar e naquele momento. As anotações muitas vezes recebem os registros desses instantes, que parecem estar associados à entrada de idéias novas. Momentos marcados por privacidade e intensidade: combinações que atraem mais do que outras, ou imagens com uma forte carga sensível que pressagiam novidade ou soluções para problemas. São os momentos, de sensibilidade extremada, das descobertas: instantes privilegiados na continuidade. O tempo parece ficar suspenso. Como diz Caetano Veloso, em outro contexto, “alguma coisa acontece no *quando agora* em mim”. Pensando o processo de construção de obras de arte em sua complexidade, sabemos que este caminho conhece vários destes momentos singulares: o encontro de uma palavra que define um personagem, a solução plástica de um fundo de tela ou o acolhimento de uma forma retirada deste fundo. O artista, seu espaço e sua obra conhecem, muito bem, a intensidade destes instantes, mas não os visitantes, que lá estão só de passagem. São momentos que pertencem à intimidade da criação, pois envolvem as descobertas sensíveis.

É importante destacar que ouviremos uma grande diversidade de relatos, ao longo de todo nosso percurso, de momentos nos quais o artista é profundamente afetado por imagens sensíveis. Em uma perspectiva processual, a ênfase se coloca no poder de continuidade dessas sensações: são imagens geradoras. Esse potencial as coloca no campo das interações; têm sua história e apontam para o futuro.

Gabriel Garcia Márquez (1997, p. 118) comenta que coordena sempre a oficina de roteiros para ver qual é o mistério da criação e sempre se surpreende. “A gente sempre fica depois com a sensação de que alguém nos ditou alguma coisa. Claro que, na verdade, a criação não se realiza se não for estimulada. Para isso trabalhamos todos os dias, para descobrir verdades em um minuto. Caramba, foi como uma explosão !”. Esse instante sensível foi preparado, tem duração e tem história.

Falamos anteriormente da tendência do processo em seu aspecto social: o artista interage com seu meio. O percurso criador alimenta-se do outro, de modo bastante amplo. E assim discutimos a relação do artista com a tradição. Sob o ponto de vista dos tempos da criação, estamos nos referindo ao tempo histórico, que diz respeito aos diálogos travados com a história que o precede, objetivando diálogos futuros. Do mesmo modo, há o tempo histórico das obras de um artista, cada uma dialogando com as que a antecederam e apontando para as próximas.

Retomando o que discutimos anteriormente, sobre a relação da organização do espaço com a constituição da subjetividade do artista, olhemos sob a mesma perspectiva para o tempo da criação. Não se pode desvincular o tempo das criações de obras como o tempo de autocriação. O grande projeto do artista, imerso em sua cultura e tradição, é vinculado a suas necessidades, paixões e desejos. Trata-se de um conjunto de comandos éticos e estéticos, ligados a tempos e espaços, e com fortes marcas pessoais. O percurso criador, ao gerar uma compreensão maior do projeto, leva o artista a um conhecimento de si mesmo. Daí o percurso criador ser para ele, também, um processo de autoconhecimento e, conseqüentemente, autocriação, no sentido de que ele não sai de um processo do mesmo modo que começou: a compreensão de suas buscas estéticas envolve autoconhecimento.

E assim, partindo das relações culturais, chegamos ao indivíduo: da efervescência cultural, àquela do artista em criação, que está visceralmente implicado no processo. O espaço e o tempo sociais da criação estão permanentemente interagindo com a individualidade do artista. Nessa discussão dos diferentes ângulos do tempo e do espaço nos localizamos melhor em meio à complexa operação poética. Cabe-nos compreender como, nesse clima de turbulência, tudo o que passa a fazer parte daquilo que envolve as construções das obras é processado pelo artista e pela obra. Um possível caminho para essa aproximação é discutir a relação entre percepção e memória e o modo como os recursos criativos são utilizados pelo artista, ou seja, o espaço da subjetividade transformadora.

OLHARES, LEMBRANÇAS E MODOS DE FAZER

Começo as reflexões sobre os diferentes momentos do processo de criação, em que transformações criativas são operadas, tentando estabelecer algumas relações importantes, que envolvem a memória com a cultura, com o tempo e com a percepção. Vejamos o desempenho de tais nexos.

Saindo da discussão sobre o artista embrenhado nas relações culturais e seguindo o pensamento de Iuri Lotman (1998, p. 157) e Jerusa Pires Ferreira (2003), poderíamos dizer que cultura é memória. Para Lotman, "a cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, isto é, um mecanismo supra-individual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e da elaboração de outros novos. Nesse sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro de cujos limites alguns textos comuns podem se conservar e ser atualizados".

Ferreira (2003, p.76) afirma que a cultura se dirige contra o esquecimento. O pensamento de Lotman, segundo a autora, parece estar muitas vezes partindo de uma dialética, que tem preocupado muito pensadores da cultura e da arte: a memória e sua contrapartida, o esquecimento. Entram, assim, em consideração os barradores, ou seja, aquilo que bloqueia, e os elementos que propiciam a lembrança, as estratégias e os impasses que geram o esquecimento.

Devemos pensar, portanto, nos processos de criação inseridos nessa cultura que, no âmbito coletivo, é memória; dirige-se contra o esquecimento e trata-se, ao mesmo tempo, de um mecanismo de conservação, transmissão e elaboração de

novos textos. Já salientamos, anteriormente, a relação do artista com a tradição; adicionamos, agora, sua convivência no espaço comum da memória com os textos móveis da cultura e sua própria ação nesse processo de atualização desses textos.

Por outro lado, embora esses dois pensadores estejam preocupados com os mecanismos supra-individuais da cultura e falem, portanto, de uma memória coletiva, podemos observar procedimentos bastante similares àqueles que as pesquisas sobre a memória do indivíduo nos apresentam. Podemos, assim, perceber, mais uma vez, esse paralelismo entre os modos de ação da cultura e aqueles do indivíduo, como já vimos na efervescência cultural descrita por Morin, e aquela por nós observada do pensamento responsável pela construção de obras. Ao falar de esquecimento (estratégias que proporcionam lembranças e outras que propiciam esquecimento), de conservação, transmissão e atualização de textos, estamos discutindo também modos de desenvolvimento do pensamento do indivíduo e de suas lembranças, uma das matérias-primas da criação. “Eu preciso de minhas memórias. Elas são meus documentos. Eu as vigio. São minha privacidade e tenho um ciúme intenso delas”, diz Louise Bourgeois (1998).

Passemos, agora, para a relação memória e tempo. Jean-Yves e Marc Tadié (1999), no livro *O sentido da memória*, nos auxiliam nessas reflexões que envolvem interatividade e continuidade: “Não há sensação isolada ou separada – é um estado que começa continuando o anterior e termina se perdendo nos posteriores. Uma imagem evoca a cada uma das extremidades uma outra imagem”. Voltarei posteriormente a algumas questões que os autores trazem, como a lembrança que se dá por imagens. No entanto, o que gostaria de destacar nesse momento é que quando discutimos a relação percepção e memória, ainda estamos refletindo sobre tempo, pois memória é continuidade, que se dá no campo das interações.

O que está sendo enfatizado, até aqui, é a passagem do que já vínhamos discutindo anteriormente, para o que pretendemos adicionar nesse momento de reflexões sobre memória. Lembrando a proposta de caminhar a partir das macro relações do artista com a cultura, em direção a aspectos mais relacionados à subjetividade do artista (comprometido com a construção de suas obras), a memória parece exercer um papel de extrema relevância. Por esse motivo, compreender melhor seu funcionamento, no ambiente da criação artística, passa a ser fundamental. Entramos assim na relação entre memória e percepção, que pode ser resumida na afirmação de Koestler (1989), de que nossas percepções interagem com nossa experiência passada, portanto, é impossível discutir percepção divorciada da memória. Essa estreita conexão é reforçada por Jean-Yves e Marc Tadié (1999): “não há percepção que não seja impregnada de lembranças” e “as sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória”. A estreita relação nos leva a examinar seus modos de ação nos processos criativos, sem separá-las, mantendo exatamente o que as conecta: interagem por meio de emoções ou de sensações, como vimos. A percepção do mundo exterior se dá por intermédio de nossos receptáculos sensoriais e sensitivos, que geram sensações intensas mas fugidias. Para que um aspecto desta percepção fique na memória é necessário que o estímulo tenha uma certa intensidade.

É disso que falávamos, quando ressaltamos a coleta sensível que o artista faz ao longo do processo, recolhendo aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. São seus modos de se apropriar do mundo. Essa sensação é intensa, mas fugaz; e mais que isso é, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas, que não se limitam ao campo da visualidade. Conseguimos, desse modo, compreender uma das funções das anotações: um modo de fazer durar esse instante e driblar o esquecimento. O crítico de processo lida, portanto, com registro de percepções, já sob forma de lembranças. Os registros funcionam como uma memória sensível de possíveis bons encontros para a criação, cuja emoção é

reativada nos atos de leitura e re-leitura. Recorremos a auxílios exteriores a nós mesmos para re-encontrar nossas lembranças ou simplesmente para datá-las ou localizá-las no tempo, pois podemos sentir sem memória, mas não podemos re-sentir sem ela (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999).

As anotações poderiam ser vistas também como o que Fausto Colombo (1991) chama de lembranças materializadas. Ele diz que confiar à própria memória as lembranças exteriorizadas significa constituir sistemas pessoais de arquivos, álbuns de fotografias, coleções de videocassetes, de agendas ou diários, dos quais a coletividade é definitivamente excluída e nas quais se celebra a própria identidade. Transportando esse olhar para o nosso contexto, ao celebrar a própria identidade, celebra-se a identidade da obra em construção, já que não são desvinculadas.

Os documentos de processo, como lembranças materializadas, são muitas vezes mencionados como instrumentos ativadores da memória. Isso fica claro, por exemplo, na publicação *Drawings and observations*, de Louise Bourgeois (1998), na qual ela re-visita seus desenhos e registra as lembranças que seu olhar retrospectivo traz. A escultora enfatiza o poder dos desenhos para estimular sua memória.

O escritor Ignácio de Loyola Brandão explica, nos diários que manteve ao longo da produção de seu livro *Não Verás País Nenhum*, que a leitura das anotações o fazia reencontrar situações esboçadas, rever idéias, apontamentos, penetrar e se encharcar do clima estranho de seu "país futuro".

A capacidade de resistência dos cadernos de anotações, apontada por De Franceschi (2005), ao se referir aos desenhos de Arthur Luiz Piza, vai além da força ou persistência do suporte, na medida em que funcionam como instrumentos mediadores dessas percepções com forte carga emocional, sendo assim guardiões de lembranças que não podem se perder. Diz Piza (2005, p. 6): "Quando descobri

os *moleskines* fiquei encantado, passei a desenhar todos os dias, fazendo deles uma espécie de diário onde anoto uma porção de coisas. Algumas muito recuadas, que vêm da infância, provavelmente, outras são memórias de ontem, algo que li ou vi na televisão, e se misturam com impressões mais fundas, formando um magma que me habita interiormente e tem força própria”

Memória e percepção, além de terem emoções como elemento comum, devem ser ambas observadas em sua dinamicidade. Retomando a visão macro da cultura, Jerusa Pires Ferreira (2003, p. 73) ressalta que para Lotman “a cultura não é um depósito de informações; é um mecanismo organizado, de modo extremamente complexo, que conserva as informações, elaborando continuamente os procedimentos mais vantajosos e compatíveis. Recebe as coisas novas, codifica e decodifica mensagens, traduzindo-as para um outro sistema de signos”.

Essa mesma mobilidade da memória coletiva é ressaltada por Jean-Yves e Marc Tadié (1999) no indivíduo: memória não é um lugar onde as lembranças se fixam e se acumulam. Cada nova impressão impõe modificações ao sistema. Como memória é ação, ou seja, essencialmente plástica, as lembranças são reconstruções: redes de associações, responsáveis pelas lembranças, sofrem modificações ao longo da vida. Nós nos modificamos e assim altera-se a percepção que temos de nosso passado, mudando nossas lembranças. Os autores fazem uma analogia com uma cidade que está sempre em movimento, com construções novas, embelezamento, restaurações, mas também destruições e abandonos. Há centros de interesses que se alteram ao longo do tempo. Essa re-elaboração permanente coloca percepção e memória se modificando mutuamente: “não há percepção que não seja impregnada de lembranças, não há lembranças que não sejam modificadas por novas impressões”.

Em meio ao estado de mudança, há alguma lembrança que corresponde totalmente ao fato ou à sensação de origem? (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999).

Essa pergunta, acentuada pela impossibilidade de se definir pontos de origem, nos afasta da tentação de compreender os processos criativos na relação direta entre o fato vivido e a obra ficcional. Isto nos coloca frente a frente com uma outra questão importante, para se pensar tanto a percepção como a memória, que é a filtragem ou a mediação do olhar, ou seja, os modos como certas percepções ficam na memória.

As anotações de um artista oferecem, em uma visão panorâmica, as renitências de seu olhar: imagens recorrentes sob diferentes prismas, indignações com seu país, determinados aspectos da cidade, ruas descritas por meio de cores, curvas ou luminosidades.

Giacometti (Lord, 1998, p. 52 e 57) nos traz uma outra relação entre memória e percepção, bastante relevante para pensarmos esses filtros mediadores. Falando em uma memória da percepção, comenta com James Lord que, como ele teve o irmão Diego e a mulher Anette como modelos constantes para suas esculturas e pinturas, quando desenhava, esculpia ou pintava uma cabeça de memória, ela acabava virando sempre mais ou menos a cabeça de Diego e as cabeças femininas tendiam a se tornar a cabeça de Anette. Dá outro exemplo desse tipo de impregnação do olhar, quando conta que conviveu muito com seu amigo professor de japonês – Isaku Yanaihara – que posou para ele para algumas pinturas e esculturas. Acabou por considerá-lo como padrão, tamanha a frequência com que o via. Um dia entrou Genet em seu ateliê: “Achei que ele parecia estranho com aquele rosto tão redondo, tão rosado e aqueles lábios inchados”. Tinha se concentrado por tanto tempo e tão intensamente no rosto de Yanaihara, que este tinha se tornado a norma para ele: “durante um breve instante – foi uma impressão bastante fugidia – enxerguei os brancos da maneira como as pessoas que não são brancas devem vê-los”.

Falando ainda dessas impregnações do olhar, os diários de Paul Klee nos permitem acompanhar uma transformação em seu modo de se apropriar do mundo. Ele tem a linha como filtro de seu olhar e luta pela cor ao longo de toda sua vida, sofre diante de sua incapacidade, experimenta a tonalidade e só em 1914, em sua viagem à Tunísia, se dá o encontro com a cor: somente nesse momento ele se vê como pintor.

Quando se discute a percepção, no contexto teórico aqui adotado, procura-se abarcar tudo aquilo que é de algum modo experienciado pelo artista. Incluímos aqui os relatos de sonhos anotados por muitos artistas. Estes, muitas vezes, são de um “material resistente”, que geram algum tipo de reação, como anota Kafka (2003). Não podemos deixar de mencionar a grande quantidade de sonhos registrados por esse escritor em seu diário, no qual os conhecedores de suas obras encontram afinidades claras. Vejamos só um exemplo: “Ontem, antes de adormecer, pela primeira vez me apareceu um cavalo branco; tive a impressão de que ele saiu de minha cabeça virada para a parede, passou por cima de mim e saltou para fora da cama, sumindo” (Kafka, 2003, p. 85).

Devemos ressaltar, ainda, o papel da imaginação nesse processo de tradução ou filtragem: não há lembrança sem imaginação. Toda lembrança é, em parte, imaginária, mas não pode haver imaginação sem lembrança. A imaginação está vinculada à memória e esta é o trampolim da imaginação. Imaginar é conhecer aquilo que ainda não é, a partir daquilo que foi, daquilo que percebemos e daquilo que vivemos (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999, p.316). Estamos nos referindo à difícil definição de fronteiras entre imaginação transformadora ou a lembrança imaginária.

Valéry (2003, p.29) também ressalta essa relação quando afirma que “observar é, em grande parte, imaginar o que esperamos ver”. Ele relata um fato curioso que

ilustra essa questão: "Há alguns anos, uma pessoa que conheço, aliás bastante popular, tendo ido a Berlim para fazer uma conferência, foi descrita por muitos jornais que concordaram em achar que tinha olhos negros. Seus olhos são muito claros, mas ela vem do sul da França; os jornais sabiam desse fato e enxergaram em função dessa informação".

O trabalho da imaginação não está restrito a essa relação com a percepção e a memória, mas perpassa todo o percurso de criação. Está presente também nas experimentações sem documentação (experimentações imaginárias, segundo Colapietro, 1989), ou seja, tentativas de obra feitas somente na imaginação, que não são registradas.

É no contexto de lembranças imaginárias que entendemos quando o escritor angolano, José Eduardo Agualusa (Ubiratan Brasil, 2004), ao responder a pergunta por que gosta de lidar com a memória em seus livros, diz que "muitas das nossas memórias são falsas. Lembramo-nos de coisas que nunca aconteceram". As lembranças não são datadas e são falsificadas pelo discurso no qual são feitas (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999, p.135).

"Em um dos meus romances mais conhecidos, *Estação das Chuvas*", Agualusa exemplifica "falo da repressão contra os pequenos partidos de esquerda logo após a independência de Angola. Muitos amigos meus ligados a uma organização comunista, próxima do PC do B, estiveram presos, e um dos capítulos do livro passa-se na prisão. Algumas coisas de fato aconteceram; outras são pura ficção. Imaginei a história de um preso que para se entreter pinta estrelas, constelações, no teto da sua cela. Algumas pessoas que leram o livro, e que estiveram presas, me vieram dizer que se lembram disso. Elas lembram-se de algo que não aconteceu. Lembram-se porque eu misturei a ficção com fatos reais e a ficção preencheu os espaços vazios na sua memória. Acho isso extraordinário e ao mesmo tempo muito perturbador. A idéia que nós somos uma ficção". Agualusa

transformou tudo isso em literatura: "O meu livro *O vendedor de passados* procura refletir sobre isso, por meio de um personagem que cria passados para novos ricos em Luanda, Angola" (Ubiratan Brasil, 2004).

Jean-Yves e Marc Tadié (1999) ressaltam que um dos papéis mais sedutores da imaginação é que se apóia no real ou nas lembranças e se lança em direção ao novo, ao desconhecido. "No fundo do desconhecido para procurar o novo" (Baudelaire). Esse é um dos espaços onde observamos o desenvolvimento da criação artística e científica. É claro que não podemos limitar a criação a essas transformações geradas pela relação memória e imaginação, sem levarmos em conta, por exemplo, a relação dessas inovações com a matéria-prima na qual são fabricadas. Ao mesmo tempo, é uma relação de extrema importância, que permeia todo o percurso criador, sempre mencionada e anotada pelos artistas.

O aspecto transformador da imaginação ou imaginário da lembrança é chamado por Ledo Ivo (1986) de memória adúltera, que em sua "traição" elabora os fatos vividos, e Mário Quintana (1986) chama a imaginação de memória que enlouqueceu. Ricardo Piglia (1990, p.3) flagra essa ação traidora ou enlouquecida no modo como faz os registros em seus diários. Diz que, às vezes, sente como se nada acontecesse em sua vida e esta não tivesse à altura daquilo que considera que deva estar escrito num diário. Daí, "me dou conta que lentamente a estou melhorando, incorporando questões que não necessariamente foram vividas".

Essa adulteração confunde-se com o preenchimento dos espaços do esquecimento. Borges (1984), especialmente preocupado com esse tema, acredita que o que se chama de invenção literária é realmente um trabalho da memória: a imaginação é o ato criador da memória. Ele diz que o que chamamos criação é uma mistura de esquecimento e de recordação do que lemos.

Milton Hatoum (1996, p.13) fala que a memória para a literatura precisa de um afastamento: "o tempo que separa o momento da escrita da época narrada já possibilita um espaço de invenção. A distância temporal que separa um evento do passado do momento presente da escrita forma uma névoa narrativa".

O esquecimento, segundo pesquisadores desse tema, é enfrentado muitas vezes como algo devastador e irritante; deve ser visto, porém, como necessário para a sobrevivência de nossa memória saturada com excessos de informações. Em outras palavras, precisamos esquecer algumas coisas, para poder lembrar de outras.

Jerusa P. Ferreira (2003, p.79) mostra que um movimento bastante similar acontece na cultura: "todo texto contribui tanto para a memória como para o esquecimento, que poderá realizar-se de formas diferentes. Ao notar que se excluem da cultura, em seu próprio âmbito, determinados textos, verifica-se que a história desta destruição, de sua retirada da reserva de memória coletiva se move paralelamente à criação de novos textos culturais. E é interessante observar esta dinâmica recriadora". Vemos, assim, o poder criador do esquecimento, já que possibilita o surgimento de novos textos.

O acompanhamento de processos criativos nos faz conviver com a memória de indivíduos inseridos nesses mecanismos mais amplos da cultura, construindo a memória da obra, nas anotações, na biblioteca, nos diários, na preservação de tentativas de obras, etc. A concentração de esforços e de atenção, em nome da obra em construção, leva a essa espécie de empréstimo (sem claras distinções) das percepções e lembranças do artista para os universos ficcionais. Esse "em nome da obra" será desenvolvido mais adiante ao discutirmos as tendências. Nesse momento, gostaria de ressaltar o desconforto do esquecimento em meio ao processo. O próprio ato de anotar para não esquecer nos leva a compreender que,

em meio ao profundo envolvimento no processo, lembrar significa sobrevivência do artista, na medida em que implica a sobrevivência da obra.

A lembrança a serviço da criação pode ser explicada como uma espécie de memória especializada (Jean-Yves e Marc Tadié, 1999). Há diferentes modos de se aproximar da diversidade de informações e maneiras singulares de se apoderar delas. Nossa história, nossos interesses, nossas indagações é que escolhem o que queremos transformar em lembrança. Estabelecendo a relação entre essas questões e tomando o que discutimos no *Gesto Inacabado* sobre tendências perceptivas, poderíamos pensar que percepção e memória são seletivas. Voltamos à mediação ou aos filtros perceptivos. Essas tendências ficam claras, como mencionamos, nas recorrências ou repetições que as anotações conseguem registrar. Reconhecemos, assim, enquadramentos, lentes, focos e recortes singulares de cada artista.

Enfocando a unicidade do olhar, envolta por todos os aspectos de sua relação com a memória, chegamos à importância da percepção nos processos de descoberta. Morin (2000), citando Proust, diz que uma verdadeira viagem de descobrimento não é encontrar novas terras, mas ter um novo olhar.

Assim como vimos o escritor José Eduardo Agualusa fazer das falsas memórias seu próprio projeto literário em um determinado livro, outros fazem da mediação ou do filtro singular do olhar sua própria busca. É claro que os exemplos desse tipo de artista se avolumam nas artes visuais. Giacometti buscava, como já foi dito, reproduzir ou representar o que via. Essa sua busca relativa à percepção incluía a tentativa de ver as coisas de outro modo, assim, diz que mandou fundir umas esculturas em bronze só para testar, porque em bronze as coisas ficam bem diferentes. "Isso me auxilia em meu trabalho, ver as coisas de outro modo". Sua observação artística encontra momentos de felicidade quando, por exemplo, olha para árvores próximas do café, aonde ia todos os dias e exclama: "Nunca vi as

árvores assim antes". James Lord conversa com ele sobre a singularidade de seu olhar e ele vai um pouco mais além em suas reflexões sobre o que procurava: "É verdade que as pessoas vêem muitas coisas do modo como foram vistas pelos outros". O que ele queria era "simplesmente uma originalidade da visão, isto é, ver, por exemplo, ver realmente uma paisagem, em vez de ver um Pissaro. Não é tão fácil quanto parece" (Lord, 1998, p. 93 e 102).

Essa exploração da percepção, crucial no grande projeto de Giacometti, ao procurar ver uma paisagem e não um Pissaro, nos faz lembrar das cartas de Van Gogh a seu irmão através das quais conhecemos as paisagens, casas e céus que o atraíam via a história da arte. Nesses casos, as conexões com a tradição funcionam como filtros do olhar. Ele diz que os homens, camponeses e mulheres nem sempre são interessantes, mas quando se é paciente com eles, vemos tudo o que essas pessoas têm de Millet. "Quando chegamos a Zweeloo, às seis horas da manhã, ainda estava completamente escuro; vi os verdadeiros Corot, ainda antes do amanhecer".

Bill Viola anota que quer olhar as coisas de tão perto, que sua intensidade queime através de sua retina e na superfície de sua mente. A câmera de vídeo é bem apropriada para ver as coisas de perto, elevando o senso comum a níveis mais altos de consciência. "Quero que cada imagem seja a primeira imagem e brilhe com a intensidade de sua natureza de recém-nascido". É interessante observar que nesse projeto perceptivo a câmera de vídeo, o instrumento de Bill Viola, ganha poder especial (ou talvez, ele tenha escolhido a câmera exatamente por ser, segundo seus critérios, o instrumento capacitado a concretizar esse seu projeto) de "se aproximar intensamente da imagem". Isso se confirma quando lemos uma outra anotação, feita em uma série de associações, que chega à relação entre câmera e mente (Bill Viola, 1998, p. 52 e 78).

câmera sai dos olhos
câmera como nariz
câmera como carro
câmera como mão
câmera como inseto
câmera como consciência
câmera como microscópio
câmera como telescópio

Sem começo / sem fim / sem direção / sem duração
Video é mente

No contexto dessas indagações perceptivas, vale ressaltar que em algumas outras anotações de Bill Viola são registradas experimentações perceptivas bastante intensas. Essas experiências novas, a partir de um olhar (visualmente) atento em suas caminhadas, traz novas potencialidades da imagem visual a ser especulada em obras futuras. Veremos esse modo de exploração da percepção no capítulo sobre as Tramas do Pensamento.

Ao falarmos da seletividade da percepção e da memória, entramos em um outro tema relevante para se pensar a criação artística: o ato de decidir. As escolhas, aparentemente não conscientes, têm marcas de uma especialização do olhar e ganham certa clareza de seus caminhos nas releituras, por parte dos próprios artistas, de anotações e diários, por exemplo – nos momentos da retroatividade do processo. Os registros trazem essas seleções perceptivas que vão, ao longo do processo, passar por novos olhares e escolhas que as obras, muitas vezes, nos mostram. O ato de escolher ou de decidir é, por vezes, acompanhado de reflexões, justificativas e surgimento de critérios. É claro que a seletividade não está limitada ao âmbito da percepção, pois, como veremos, tem também papel relevante, por exemplo, na determinação dos recursos criativos. Diante de tantas possibilidades e da potencialidade de novas possibilidades surgirem, o trabalho de criação se dá em meio a inúmeras recusas e aceitações, que envolvem muitas escolhas. Esses movimentos da construção da obra vão fazendo sua história, (diferentemente do

que muitos gostam de pensar sobre o mistério das soluções mágicas de um autor romanticamente inspirado).

Como ilustração dessas histórias de seleções, lembro que uma das conclusões no meu estudo dos livros de Daniel Senise, foi a de que suas anotações desnudam um processo privado, onde camadas de um pensamento criativo em ação adensam a textura de suas telas. São reflexões sobre assuntos diversos que dizem respeito a seu projeto poético e seu fazer artístico. Poder-se-ia dizer que essas discussões respaldam as opções que as obras apresentam. Seus livros, portanto, são testemunhas de outro ofício: um complexo trabalho de reflexão, elaboração e maturação em diferentes níveis. A densidade de suas anotações é reforçada por sua opção de chamá-las de livros porque, segundo ele, a idéia de livro se diferencia da de caderno por sua solidez, em comparação com anotações mais perecíveis, que envelhecem com o tempo.

No âmbito dessas anotações de Senise, podemos perceber tomadas de decisão nos abandonos de algumas imagens que o acompanharam por um tempo. São aparentemente rejeitadas, ou coaguladas, como fala Louis Hay (1990) sobre anotações que não são absorvidas por nenhuma obra ou, ao menos, que ainda não foram aproveitadas até aquele momento. Parece não terem passado pela seleção do artista. Muitas outras imagens ganham consistência ao longo do tempo e são levadas para fora dos livros e passam a fazer parte de alguma obra ou séries de obras. Seus livros abrigam anotações, inseridas em um ambiente de incerteza – espaço do talvez¹¹ - mas que tendem para telas. As imagens encontram um espaço de elaboração e maturação para pertencer a obras futuras. O artista dedica muitas páginas de suas anotações à história das imagens, que só mais tarde receberão tratamento pictórico. São momentos de reflexões visuais em preto e

¹¹ Cf. SALLES, Cecília A. Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. *Revista Ars Eca* / USP, 2003. pp. 89-110.

branco, em sua maioria, que parecem preparar imagens, de origens diversas, para serem transportadas para futuras telas a cores. Essa história é visualmente narrada, passando por uma seleção inicial que elege e captura algumas imagens dentre a amplitude da oferta, no mundo com o qual o artista se relaciona.

Senise é, por algum motivo, provocado por umas imagens e não por outras. O que fica claro é que a provocação causada não basta: percepção, memória e imaginação trabalham-na dando origem a uma imagem com força maior do que qualquer outra, que afeta com maior intensidade sua sensibilidade, tornando-a passível de entrar em suas telas. Algumas dessas imagens, selecionadas em algum momento, ganham vigor ao longo do processo de análise que se expressa por uma repetição maior nas anotações e na ação do artista de levá-las para as telas. Novas seleções, que acionam critérios eminentemente pessoais, são, assim, feitas.

Esses desenhos, embora tenham a aparência de esboços ou desenhos preparatórios, não cumprem a função de preparar telas, mas parecem agir como modos de elaborar imagens instigantes. Não há neles preocupação aparente em precisão gráfica ou em maior adequação da imagem, como em esboços que preparam obras, ainda que sejam também caracterizados por fragilidade e precariedade do traço.

As imagens escolhidas são meticulosamente analisadas por meio de uma incansável multiplicação. O prego é um exemplo de imagem forte do universo imaginário do artista. Para compreendermos alguns modos como o prego é absorvido pela obra de Senise, é importante termos em mente a imagem da série Bumerangue, apresentada em nossa discussão sobre a Criação como Rede e essas duas outras obras.

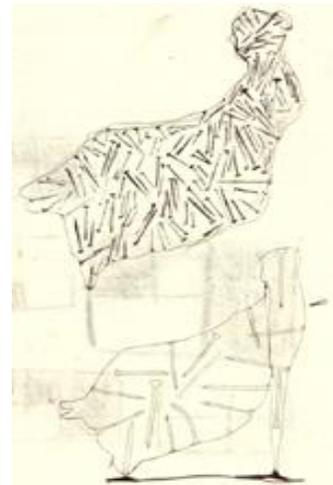
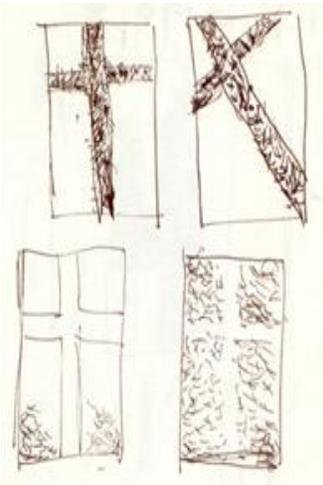


Portrait of the Artist's Mother (1992)



Sem título (1991)

Vejamos algumas páginas dos cadernos que mostram a atuação do prego .



As associações, no caso da imagem do prego, como podemos ver, ganham bastante complexidade à medida que, como mencionamos, pregos são justapostos a outros pregos, como também a outras imagens também vigorosas, como: nuvem de fumaça, cérebro, martelo e a imagem de Whistler¹². O significado do prego vai se ampliando nessas associações de natureza expansiva, quando observadas de modo processual. No entanto, só algumas dessas associações são eleitas.

¹² *Arrangement in grey and black – Portrait of the painter's mother* (1871), de J.A.M. Whistler.

É interessante acompanhar o relato de Marcel Duchamp, citado por Octavio Paz (1997, p. 27/28), sobre a escolha de seus *ready-mades*. Ressaltamos, até aqui, as escolhas respaldadas por alguma forma de atração, e ele fala exatamente da necessidade de lidar com a ausência dessa. Diz Duchamp: “o grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer idéia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interessa absolutamente, e não só no dia em que o elegemos, mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio ...”

Escolher tem certa semelhança com um encontro amoroso, segundo Paz (1997), porque contém um elemento de erotismo que, no caso de Duchamp, parece ser um erotismo desesperado e sem ilusão alguma. Um encontro com o contrário à surpresa, um encontro com o tempo árido da indiferença. “Esse porta-garrafas sem garrafas, convertido em uma coisa que nem sequer se olha, embora se saiba que existe – que só olhamos ao voltar o rosto e cuja existência foi decidida por um gesto que fiz um dia”. Sem entrar, nesse momento, nas questões da arte conceitual envolvidas nesse gesto duchampiano (ver discussão sobre diferentes relações entre obra e processo), o que nos interessa ressaltar aqui é essa prática do *ready-made* que exige um desinteresse perceptivo, ao menos assim como é descrito por Duchamp. Não podemos negar, no entanto, um interesse do artista pelo seu projeto de encontrar objetos que não o impressionassem.

Vale aqui trazer uma anotação de Duchamp (1989, p. 150) sobre um projeto com *ready-made*, que nos faz ver essas escolhas sob outro ângulo. Anota o artista: “Procurar um *ready-made* que tenha um determinado peso escolhido anteriormente. Estipular um peso para cada ano e forçar que todos os *ready-mades* desse ano tenham esse mesmo peso”. Embora esse projeto não tenha sido

levado adiante como tal, é interessante notar as escolhas de Duchamp como parte de um projeto de seleção.

Essas questões relativas a projetos ressaltam outro aspecto, envolvendo a percepção e a memória nos processos criativos, que nos permite observar esses percursos como redes dinâmicas guiadas por tendências, como rumos ou desejos vagos que se modificam ao longo do tempo. Podemos falar nas tendências como aquilo que descrevemos, anteriormente, “em nome das obras”. As grandes buscas dos artistas agem como direcionadoras dessas escolhas que povoam todo o percurso criador, como já destacamos em vários momentos. Agir com essas tendências é agir livremente, se considerarmos que liberdade é a possibilidade de fazer escolhas entre várias possibilidades. A liberdade não é cerceada; ao contrário, essa possibilidade, praticamente infinita, de se fazer escolhas, seria um espaço de liberdade, tendo as obras em construção como espécie de atratores do processo. A memória e suas materializações preservam aquilo que interessa ao artista e que, conseqüentemente, poderá servir para as futuras obras.

A memória como espaço de liberdade é também discutida por Ecléa Bosi (2003, p. 31), que explica que “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo”. Já ressaltamos, em nosso contexto, essas escolhas livres, porém não arbitrárias. É importante adicionarmos ao nosso olhar essa rede móvel de conexões, que nos remete, por exemplo, à Alemanha, França e Estados Unidos, fim do século XIX e século XX, se encontrando na discussão sobre a superfície da pintura de Daniel Senise. Como observamos, no capítulo Ruas e Escritórios, quanto mais procuramos localizar tempo e o espaço que dialogam com um artista, mais nos aproximamos de uma indeterminação ou dispersão. As escolhas individuais, portanto, carregam o brilho de um significado coletivo, não são arbitrárias, mas dispersas e móveis.

Abordando outro aspecto da relação percepção e memória do processo criativo, Jean-Yves e Marc Tadie (1999) falam da diversidade de linguagens que envolvem as transformações, operadas tanto pela percepção como pela memória. Os autores associam memória com imagens e ressaltam que a lembrança raramente é somente visual ou olfativa ou auditiva: “quando evoco a lembrança do mar – eu o vejo, o sinto e até o escuto”. No entanto, quando os autores tratam da criação artística, de modo mais específico, a inter-relação de linguagens fica ausente. Dizem eles “a partir de suas lembranças os artistas criam, portanto imaginam; isto quer dizer que eles reúnem elementos existentes para os juntar de uma maneira nova: o compositor se serve das notas e das regras e das lembranças e impressões de harmonia existentes. O pintor de cores, de paisagens, de muitas igrejas vistas para pintar uma só; o escritor de características de personagens encontrados”.

No acompanhamento de processos de criação em manifestações artísticas diversas, vemos que o ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico. Isto quer dizer que nos documentos de processo são encontrados registros em diversas linguagens, que passam, quando sentido como necessário para o artista, por traduções ou passagens para outras linguagens. Não podemos deixar de mencionar aqui, embora vá ser foco de um olhar mais minucioso em outro momento, a importância do desenho nesses registros. Essas anotações visuais aparecem de modo recorrente nos documentos, com grande potencial criador e cumprindo diferentes funções, como será discutido no capítulo Tramas do Pensamento.

O escritor Agualusa (Ubiratan Brasil, 2004), como muitos pesquisadores, olha as lembranças sob outro prisma, que parece ser de grande relevância para abordamos o espaço da subjetividade nos processos criativos. Diz o escritor que

“Nós somos aquilo que nos lembramos. Um homem sem memória é um homem sem personalidade”. De modo semelhante, Jean-Yves e Marc Tadie (1999, p. 316), ao discutir as relações entre memória e personalidade, dizem que “a memória nos permite ter uma identidade pessoal: faz o vínculo entre toda a sucessão de eus (mois) que existiu desde nossa concepção até o instante presente”. Essa relação é nomeada por alguns de memória e personalidade, outros de memória e identidade pessoal. Independente das teorias que sustentam a opção por um conceito ou outro, o que nos interessa, em um primeiro momento, é ressaltar esse vínculo do processo de constituição da subjetividade e o da memória. Como já foi mencionado anteriormente, as redes de associações responsáveis pelas lembranças modificam-se ao longo da vida. Isto acontece porque nós nos modificamos e assim altera-se a percepção que temos de nosso passado, mudando nossas lembranças.

Trazemos conosco as reflexões desenvolvidas até aqui, sobre os nexos entre a criação e o processo de constituição da subjetividade. Em outras palavras, não se pode separar o artista de seu projeto poético, ou seja, das tendências de suas criações. Adicionamos agora que a memória da obra (cujos índices são materializados nos documentos dos processos) não pode ser vista de modo desvinculado da memória que faz o artista “ser aquilo que ele lembra”. Ao falarmos de percepção e memória, de um modo geral, e de filtros, seleções, recorrências, de modo mais específico, estamos desenhando parte de nosso diagrama do espaço da subjetividade na construção de obras de arte: onde podemos observar algumas das singularidades das transformações. Sob esse ponto de vista, o tempo da criação pode ser visto como o tempo dessas transformações, que não estão delimitadas ao âmbito da percepção e memória, como mencionamos anteriormente, mas que podem ser observadas também no modo como a matéria-prima de cada artista é por ele elaborada. Estou me referindo aos recursos ou procedimentos criativos, ou seja, nos modos de expressão, que envolvem manipulação e, conseqüente transformação dessa

matéria-prima, marcados pela singularidade de cada artista, no âmbito de suas buscas pessoais.

Matéria-prima está sendo usada no sentido bastante comum de substância principal de que se utiliza no fabrico de alguma coisa, ou seja, aquilo de que é feita a obra, aquilo que vai sendo trabalhado ou manipulado durante o processo. O termo não está utilizado em oposição ao virtual, pois aquele que trabalha com os meios digitais também se vê diante da necessidade de manipular a potencialidade de softwares, por exemplo, ou até perceber que precisa criar ou que sejam criados para ele novos programas para que consiga construir sua obra. Estamos no campo da língua para o escritor, o poeta, o jornalista, o dramaturgo etc.; tintas do pintor, cobre da matriz de gravuras, corpo do bailarino e do ator, voz do cantor e do ator, etc. Algumas manifestações artísticas lidam com mais de uma matéria, como o ator. Há também matérias híbridas utilizadas de passagem para outra como, por exemplo, a palavra do roteiro de cinema ou vídeo que incorpora a visualidade (é uma palavra visual). Não pretendo classificar ou definir as matérias de cada artista, pois não daria conta da diversidade e das muitas imbricações. O objetivo é só exemplificar para esclarecer o uso do termo matéria-prima.

Os recursos criativos surgem, portanto, como os modos de lidar com as propriedades dessas matérias-primas, ou seja, modos de transformação. Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há limites ou restrições que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. Já havíamos discutido a atuação dos recursos literários, plásticos, musicais etc. responsáveis pela natureza das apropriações, ou seja, os procedimentos que fazem aquilo que é coletado, de modo significativo, passar a pertencer a um novo contexto (ver o capítulo Ruas e Escritórios). Toda essa ação sobre as matérias-primas gera seleções e tomadas de decisões. Estamos no campo

dos flashbacks, flashforwards, colagens, fragmentações, linearidade da narrativa, narrativas interpoladas, pincelada densa ou fina, câmera lenta, ausência de pontuação, jogos combinatórios, saturação de imagens, uso de processo randômico, transições de imagens, etc. O artista tem instrumentos mediadores que o auxiliam nessa manipulação. Ao pensar nessas ferramentas é necessário levar em conta tanto aqueles que a tradição da história das artes nos fez conhecer, como aqueles mais recentes, que fazem parte das barras de ferramentas dos softwares.

Quando o diálogo com diferentes séries culturais foi discutido, ressaltai que para aqueles que querem entender os processos criativos, o mais relevante é, não só observar o que se recolhe mas, principalmente, compreender como todas as pesquisas passam a integrar as obras. Quando enfatizei esse "como", estava me referindo exatamente a esses procedimentos criativos: o modo como um sistema ou o fragmento de um sistema, que tinha uma determinada função e estabelecia determinadas relações, passa a integrar um outro sistema em construção, com novas funções e estabelecendo novas relações. Tomemos como exemplo o uso do jornal por escritores, como fonte de pesquisa, ou absorvendo sua diagramação; ou ainda o jornal utilizado nas colagens das artes visuais. O trecho jornalístico, do qual o artista se apropria, recebe tratamento literário, plástico, cinematográfico etc., por meio de determinados recursos específicos do contexto das obras em construção, perdendo as funções que cumpria e as relações que estabelecia na página do jornal.

Lidar com a matéria-prima está diretamente relacionado a técnicas. Há uma série de manuais que se dedicam à apresentação dessas técnicas, em algumas áreas de modo mais abundante, como desenho, gravura, fotografia, pintura. No entanto, sabemos que a busca do artista se apóia no espaço pessoal que encontra para lidar com essa espécie de gramática básica; seguindo na analogia lingüística, o artista, ao longo de seu processo, procura a construção de uma sintaxe pessoal, a

partir do diálogo com a tradição e seus contemporâneos, como vimos Nogushi falando de sua relação com Brancusi. Em meio a essa discussão sobre a construção de um discurso pessoal, ouvimos Arnheim, ao acompanhar os esboços da *Guernica*, afirmar que só aos poucos a obra vai se tornando Picasso.

Voltando ao conhecimento das técnicas, este é adquirido das mais diversas maneiras e é parte integrante do processo. Quando falo em modos diferentes, refiro-me a aulas práticas, como oficinas, trabalho como assistentes, observação minuciosa dos trabalhos de outros artistas ou pesquisas sistematizadas. Muitos comentários são feitos no campo da literatura, por exemplo, sobre a leitura dos outros, com os olhos voltados para o que se chama de carpintaria do texto, ou seja, como é desenvolvida a narrativa e como a língua é manipulada.

Os documentos dos processos mostram, muitas vezes, que a ausência de conhecimento de técnica gera desconforto, na medida em que se torna fonte de erros. Esses podem ser sanados nas séries solitárias de tentativas-e-erros ou na explicitação da necessidade de uma pesquisa sistematizada em direção de um aprimoramento (ver discussão mais aprofundada sobre erros e acasos construtores no capítulo *Tramas do Pensamento*).

Há especificidades de cada matéria-prima (intrinsecamente relacionadas às singularidades das diferentes linguagens ou manifestações artísticas) que exigem procedimentos próprios. Há também técnicas comuns como o *flashback*, usado tanto nas narrativas visuais, como nas verbais. Há ainda os casos em que vemos a menção a alguns recursos com nomes diferentes, mas envolvendo práticas comuns. Tomemos como exemplo a apropriação das artes plásticas, a intertextualidade da literatura ou a citação do cinema (e da ciência).

O que nos move nessa discussão sobre os recursos criativos é, por exemplo, Daniel Senise, diante da diversidade de possibilidades de manifestar plasticamente

a relação entre memória e bumerangue, decidir pelo enferrujamento (com o auxílio do prego) e pela substituição do objeto por rastros de seu movimento. Interessamos acompanhar o escritor Luiz Ruffato optar, em seu romance *Eles eram muitos cavalos*, por apresentar a seu leitor uma São Paulo em fragmentos numerados que, se observados isoladamente, são meticulosamente elaborados. Estou me referindo ao trabalho com a palavra, a sintaxe e a pontuação. As quebras da linearidade dialogam, nesse caso, de modo exemplar, com o fracionamento e a perda de integridade da grande cidade. As rupturas da sintaxe, que se refletem na pontuação, aceleram o ritmo do texto e se misturam com o vagar das cuidadosas repetições, chegando aos ritmos da vida que se tensionam, nas grandes cidades.

Como estamos no campo das singularidades, vamos continuar nossas reflexões sobre recursos criativos com auxílio de mais ilustrações, para falarmos de algumas características dessas opções, que vêm chamando a atenção daqueles que se intrigam com essas questões que envolvem os processos criativos.

Observando o percurso de criação de Robert Wilson, Galizia (1986, p. 21 e 108) detecta o uso de câmara lenta como um de seus procedimentos mais marcantes e analisa as conseqüências estéticas dessa opção: ao ampliar as imagens da vida cotidiana, mostrando-as em câmara lenta, Bob Wilson transforma seu aspecto usual em mágico; recorre à câmara lenta, partindo da crença de que podemos observar melhor aquilo que temos condições de examinar minuciosamente e por um período prolongado. Lembremos de outro exemplo, já discutido, em que Bill Viola (1998, p.78) anota que quer olhar as coisas tão de perto que sua intensidade queime através de sua retina e na superfície de sua mente. E conclui que a câmara de vídeo é extremamente adequada para ver as coisas de perto. É interessante observar, aqui, o meio em comum (vídeo), propósitos semelhantes e procedimentos diferentes.

Uma outra questão que envolve a seleção de procedimentos é a relação com as tendências dos processos dos artistas, lembrando que muitas vezes essas tendências não dizem respeito a uma obra só, mas a um projeto mais abrangente do artista. O livro *Seis propostas para o próximo milênio*, de Ítalo Calvino (1990), por exemplo, pode ser lido como uma reflexão profunda sobre os princípios que para ele pareciam essenciais para a sobrevivência da literatura e, para os leitores de Calvino fica claro, que são aqueles que direcionaram suas obras. É importante ressaltar que toda sua discussão deixa transparecer o caráter processual dessas características, no sentido de que são qualidades literárias conquistadas ao longo do desenvolvimento das obras de um artista.

O estreito vínculo entre essas propostas e seu próprio projeto literário é reforçado quando vemos as muitas exemplificações em seus próprios livros (não só, mas também) dessas características vitais do texto literário como, por exemplo, a multiplicidade. Nesse capítulo ele defende o romance contemporâneo como uma grande rede de conexões entre fatos, pessoas, coisas do mundo, que tende para a multiplicidade dos possíveis. Textos exatos e precisos em tensão com o modelo das redes dos possíveis, que podem se concretizar na relação da escrita breve em romances longos. Fala também em estruturas cumulativas, modulares e combinatórias, responsáveis pela multiplicidade. Está claro que estamos em plena reflexão sobre recursos narrativos. Calvino explica que essas considerações são a base da proposta do que chama de hiper-romance. O exemplo que oferece é o de seu livro *Se um viajante numa noite de inverno*. Ele se diz inclinado, por temperamento, à escrita breve e às estruturas que permitem aliar concentração de invenção e expressão, ao sentimento de potencialidades infinitas. E assim surge esse romance, feito de dez possíveis inícios da narrativa.

Esse procedimento defendido pelo escritor e conquistado por sua obra nos faz lembrar de uma afirmação de André Parente (2004) que, de certo modo, relaciona essa discussão de Calvino à memória e ao conceito de rede que move nossas

reflexões. Ele diz que a "contemporaneidade se caracteriza cada vez mais pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas. Se vivemos a época do homem dividido, do homem sem qualidades, ou sem essência, é porque operamos cada vez mais como um editor ou montador e nossa memória é cada vez mais como uma ilha de edição não-linear. Quando falamos e pensamos, nossas falas e pensamentos já não exprimem uma essência que neles se exterioriza: eles são como que colagens que apenas indicam os padrões das redes que nossas articulações tecem".

O cronista Matthew Shirts (2004, p.D10), ao comentar *Kill Bill 2* de Quentin Tarantino, dialoga com essa visão de André Parente. Ele diz que sempre que assiste aos filmes desse cineasta vê "uma mensagem, digamos, filosófica. É a idéia de que nós somos o resultado de todas as imagens (e sons) que consumimos ao longo das últimas décadas, desde pequenos, a grande maioria das quais através do cinema e da TV. Cada imagem tem um significado histórico próprio, mas a boa notícia é que podemos fazer o que quiser com elas, desde que sejam retrabalhadas 'a sério', isto é, com arte".

Em uma perspectiva mais restrita a obras específicas, Paul Klee (1990) registra em seus diários problemas relativos aos recursos a serem utilizados, em função de um determinado propósito: obter uma expressão mais dinâmica na água-forte. "É doloroso o medo de juntar duas linhas no processo de corrosão." E, como consequência, questiona a possibilidade de fazer uso de outro procedimento: "Água-tinta?"

Sem enfrentar essa dificuldade técnica, Steinbeck (1990, p.31) demonstra também consciência de escolha de procedimentos; planeja o desenvolvimento da narrativa em *East of Eden*, fazendo uso de dois recursos diferentes, dependendo da família enfocada. Os segmentos dos Trask seguiriam ordem cronológica; os dos Hamilton, em contrapartida, seriam montados com milhares de pequenas peças, combinadas

e descartadas. Jogaria assim com o tempo de modos diversos nos segmentos dos Hamilton. Com esse método, segundo ele, atingiria uma veracidade, impossível com uma narrativa linear.

Dependendo da materialidade da obra, podemos encontrar referência de escolha de uma série de recursos com o mesmo propósito, como a construção de personagens de Ignácio de Loyola Brandão, para o seu romance *Não verás pais nenhum*. Ele anota que não os descreve fisicamente porque "Acredito que descrições físicas são desnecessárias. O leitor sempre forma em sua cabeça um tipo que ele julga ser o correto. Souza (o personagem principal) é brasileiro. Basta isso". Mais adiante ele menciona outro procedimento relativo a essas caracterizações: "Preciso encontrar um tom diferente na fala de diferentes personagens" e adiciona em outro momento do processo do livro: "Souza deve ter um tipo de fala próprio. A mulher também. Posso fazer essa diferença surgir através dos conceitos que os personagens emitem". Nos comentários sobre sinônimos, ele diz que "Não é simples troca de palavras. Não é substituição. Exigem um pensar grande em cima de cada sinônimo". É neste momento que reaparece a escolha de um sinônimo ajustando-se "ao estado de espírito do personagem" e auxiliando a representar "o interior do personagem".

Ausência de descrições físicas contando com a imaginação do leitor, falas com tons diferenciados, expressões de conceitos específicos, uso de palavras que reflitam personalidades diferentes são recursos narrativos e semânticos desse escritor para a caracterização de seus personagens nesse romance. Recursos morfológicos são também acionados na nomeação de novas classes sociais: chegamos à montagem, como recurso utilizado na cunhagem de novos termos. Da junção de militares e técnicos surgem os militécnos e dos militares como os civis nascem os civiltares.

Seguindo a perspectiva de Calvino, no que diz respeito à conquista processual de procedimentos que levam à satisfação de determinados princípios direcionadores

das obras de um artista, observaremos uma dessas conquistas mais de perto. Vou tomar um procedimento universalmente conhecido: a densa pincelada de Van Gogh. Vamos acompanhar sua longa história de conquista, registrada na correspondência com seu irmão, Theo.

Em abril de 1882, ele relata a produção de um esboço que, independentemente do que dissessem, lhe parecia ser expressivo. Ele buscava o efeito do outono e do crepúsculo, no que tinha de misterioso e de sério, na paisagem que observava. Como esse efeito, por sua fugacidade, não permanece, ele precisava pintar rapidamente e as figuras foram colocadas com algumas pinceladas enérgicas e únicas. Os pequenos troncos, que se sustentavam solidamente no chão, o atraíam. Começou a pintá-los com o pincel, mas por causa do solo da tela já empastado, uma pincelada fundia-se na outra. Foi então que, apertando o tubo, fez brotarem as raízes e os troncos – e “modelei-os um pouco como o pincel”. (Van Gogh, 2002, p. 96)

Em novembro de 1885, ele diz para Theo não se preocupar com as pinceladas coloridas, com espessuras mais ou menos grandes, que ficam aparentes em seus estudos. “Isto não significa nada; se as deixarmos por um ano (seis meses também bastam) e então as raspamos rapidamente com a navalha, a pintura terá uma cor muito mais consistente do que se tivesse sido levemente pintada. É bom para a conservação das cores que, especialmente as partes luminosas de um quadro, sejam solidamente pintadas”. (Van Gogh, 2002, p.176) A pincelada espessa é, nesse momento, uma técnica, a ser eliminada com uma futura raspagem, para atingir uma determinada qualidade da cor.

Em outra carta de novembro de 1885, Van Gogh (2002, p.190) faz referência a um comentário que leu sobre Gainsborough, que o incentivou ainda mais a trabalhar *numa só pincelada*. Ele inclui o fragmento da crítica que lhe interessou: “É este arrebatamento do toque que produz tanto efeito. A espontaneidade de sua

impressão está toda aí, e se comunica ao espectador. Gainsborough tinha um método perfeito para assegurar o conjunto de suas composições. Esboçava a largos traços seu quadro e o conduzia harmoniosamente de cima para baixo, sem isolar sua atenção em pequenos fragmentos, sem insistir nos detalhes, pois buscava o efeito geral e quase sempre o encontrava graças a esta visão da tela, que ele olhava como olhamos a natureza, de um só golpe de vista”.

Vemos, portanto, ao longo de no mínimo três anos, a gênese de sua pincelada; menciona a necessidade de encontrar meios rápidos para lidar com a fugacidade do efeito da natureza, depois a possibilidade de ser uma técnica de passagem a ser raspada com o tempo e chega à confrontação com procedimentos de outros pintores que admirava. Surge assim a utilização de um procedimento sustentada por reflexões que envolvem questões técnicas relacionadas a suas buscas pictóricas. Algumas delas ficaram registradas nessas cartas.

Uma outra questão interessante relativa aos recursos criativos, observados nessa perspectiva processual, é uma espécie de ganho de ousadia. Em obras iniciais de um artista, o recurso pode aparecer de modo menos radicalizado do que mais adiante no tempo. O escritor Luiz Ruffato ilustra essa experimentação de procedimentos de modo instigante. Podemos comparar alguns de seus contos publicados em *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e em *(os sobreviventes)* (2000), com o modo como aparecem nos dois primeiros volumes de *Inferno provisório* (2005); vamos ver alterações nesse sentido, como maior exploração dos marcadores de pontuação, tanto em seu poder gráfico como em seu potencial de gerar novos significados. Os limites dessa possibilidade do texto escrito são ampliados. De modo semelhante, o aproveitamento da oralidade e do coloquialismo do proletariado mineiro é levado mais adiante, de modo mais denso. Lembro que estou citando só alguns exemplos das diferenças observadas. Ruffato vai além: faz esse ganho de ousadia, que as alterações indiciam, integrar parte de

seu projeto de uma obra em processo, como veremos mais adiante, na discussão sobre as diferentes relações entre obra e processo.

As anotações de Daniel Senise nos apontam um outro aspecto importante para essa discussão: a exaustão de procedimentos. O pintor apresenta reflexões que falam de uma busca constante que caracteriza seu processo criador, em sentindo bastante amplo. Ele diz que pintar é a permanente conquista de algo. “Existe algo a ser conquistado”. No entanto, em alguns momentos, enfoca essa conquista no campo dos procedimentos. Diz que não pode cair em um processo burocrático de, por exemplo, repetir soluções formais já encontradas. A concepção do processo como conquista é discutida em oposição à “burocracia da pintura”, que é ligada, por sua vez, à repetição de procedimentos já encontrados. Esta necessidade de conquistas novas é exemplificada em outra anotação: “A série *Ela que não está* esgota aquela solução formal. Essa é a minha natureza, a natureza do meu trabalho. O próximo terá uma solução nova”. Essa espécie de desconforto diante de um recurso muito explorado está associada, como foi visto, à ausência de busca e conseqüente confrontação com o conhecido. Gera, ao mesmo tempo, a necessidade de encontro de procedimentos novos no âmbito do projeto do artista.

Os diários de Klee (1990, p. 343 e 262) registram também essa necessidade de rupturas diante de esgotamentos e a conseqüente necessidade de procurar novos caminhos. Em agosto de 1908, ele anota: “As linhas! Minhas linhas de 1906/7 eram o que eu tinha de mais pessoal. Mas tive que interrompê-las, pois ameaçava uma espécie de câimbra, e no fim até mesmo o risco de se tornarem ornamentais”. Ao longo de uma viagem em 1914, ele anota que em seu processo de criação, toda vez que um tipo logra ultrapassar o estágio de sua gênese e aproxima-se bastante do seu objetivo, “a intensidade perde-se muito rapidamente, e preciso procurar novos caminhos. Mas produtivo, essencial, é precisamente o caminho ...”. Por isso que, em outro momento, observa que não pintou nada de bom naqueles dias, ensaiou alguns trabalhos gráficos: “sondagens preliminares de

um objetivo que, tomara, eu não consiga alcançar tão cedo, pois nada é mais crítico do que alcançar um objetivo” (Klee, 1990, p.414). Ele associa períodos sem lutas, a momentos de vontade anestesiada.

Para alguns artistas, em uma espécie de jogo, um determinado procedimento (ou mais de um) é tomado como restrição externa, gerando a necessidade de se buscar modos de driblar as regras auto-impostas. Novos recursos são acionados na tentativa de cumprimento dessas regras. É nesse contexto, que Loyola, por exemplo, se impõe um padrão para os parágrafos de *Não Verás País Nenhum* ao longo do processo de escritura: blocos de cinco linhas.

Quando se fala na determinação de recursos como restrições, não se pode deixar de mencionar o grupo Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle), uma oficina de literatura potencial, que reúne escritores de língua francesa e matemáticos. Eles defendem a criação de obras usando técnicas de escritura restritiva, como por exemplo, romances sem uma determinada consoante ou vogal. O grupo foi fundado em 1960, por Raymond Queneau e François Le Lionnais; incluiu outros escritores bastante destacados, como Georges Perec e Italo Calvino, e o poeta e matemático Jacques Roubaud. Os participantes do grupo continuam incentivando processos de criação de obras dessa natureza. No mês de junho de 2005, ao entrar no site do Oulipo, tomava-se conhecimento de que a restrição do mês era Locurime (aliás: aforrima), que se define como a utilização da rima como princípio de substituição em locuções correntes, assim com nos aforismos ou provérbios. São dados exemplos para futuras tentativas de criação.

Em toda nossa discussão sobre recursos criativos, pudemos perceber a estreita relação entre procedimentos, matérias-primas e tendências dos processos. Louise Bourgeois (2002, p.61) faz uma anotação que nos remete, de modo bastante sintético, à dificuldade de se estabelecer causas e efeitos nessa rede que envolve a escolha dos materiais, os procedimentos e as buscas do artista: “os novos

materiais levaram às formas, ou foi o desejo por novas formas que levou à criação de novas soluções técnicas?”

Não pretendo, de modo algum, esgotar a complexidade que envolve esses espaços onde transformações, mediadas pelo sujeito em criação em permanente diálogo com a cultura, acontecem. Nossa identidade é distinguível, mas não separável de outros, à medida que é constituída na relação com os outros, como ressalta Colapietro, (1989). O objetivo aqui era mostrar esse potencial transformador nessa interação do indivíduo com os outros – a coletividade e a cultura. Nossas reflexões sobre autoria, a partir desse olhar interno à criação, terão como sustentação essas questões que acabamos de discutir.

TRAMAS DO PENSAMENTO: DIÁLOGOS DE LINGUAGENS

No propósito de observar cada vez mais de perto criações em processo, chegamos ao que chamo de tramas do pensamento. O que os documentos dos processos deixam de registros do modo de desenvolvimento de um pensamento envolvido na construção de obras? É neste sentido que devemos compreender as informações que os documentos nos oferecem como índices do desenvolvimento do pensamento em plena criação.

Em muitos momentos das discussões desenvolvidas no livro *Gesto Inacabado*, esses vínculos foram apontados. Digo que o artista depara-se com intensos momentos de prazer, que parecem não oferecer resistência, diante da fluidez das associações. São fluxos de lembranças e relações: pessoas esquecidas, cenas guardadas, filmes assistidos, fatos ocorridos, sensações trazidas à mente sem aparente esforço. Dias Gomes, um entre tantos outros exemplos apresentados no livro, conta que o *Pagador de Promessas* surgiu de uma notícia de jornal que gerou associações. Já me preocupava, naquela discussão, com o fato de que o processo inferencial destaca as relações; porém, para compreendermos melhor o ato criador, interessa-nos a tessitura desses vínculos, isto é, a natureza dessas inferências ou os modos de transformação.

Como conseqüência, devem ser buscados procedimentos interpretativos mais finos, para nos aproximarmos com maior acuidade dessas relações que movem a construção da obra, ou seja, da plasticidade do pensamento em criação. A constituição em rede e suas interconexões são realizáveis graças a essa propriedade do pensamento. É importante, portanto, discutir, a partir de documentos de diferentes artistas, modos distintos de como as relações são estabelecidas ao longo do movimento criador, tornando a construção da obra possível. São esses diferentes procedimentos cognitivos de natureza relacional que permitem compreender o que os documentos nos oferecem sobre essa rede complexa de interações.

Sempre no ambiente do inacabamento de minhas próprias observações, consigo perceber, até o momento, alguns campos interessantes para essa observação, que são os diálogos das linguagens, com atenção especial ao desenho, e às interações cognitivas.

Diálogos das linguagens

Como apontamos anteriormente (no capítulo Olhares, lembranças e modos de fazer), o processo criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem ou uma inter-relação delas, dependendo do modo de expressão que está em jogo. Seu percurso é intersemiótico, isto é, em termos bem gerais, sua textura é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade etc. Os artistas não fazem seus registros, necessariamente, nas linguagens nas quais as obras se concretizarão; estes apontamentos, quando necessário, passam por traduções ou passagens para outros códigos. As linguagens que compõem esse tecido e as relações estabelecidas entre elas dão singularidade a cada processo. Percebemos, portanto, que há uma estreita relação entre as tramas semióticas dos processos e o modo de desenvolvimento do pensamento de cada indivíduo. Para que esta discussão não fique no campo da mera constatação da intersemiose (da inter-relação das linguagens) e da descrição de seus componentes, é necessário mostrarmos como estas participam do processo de construção, senão nada saberemos sobre o modo como se dão as relações do pensamento.

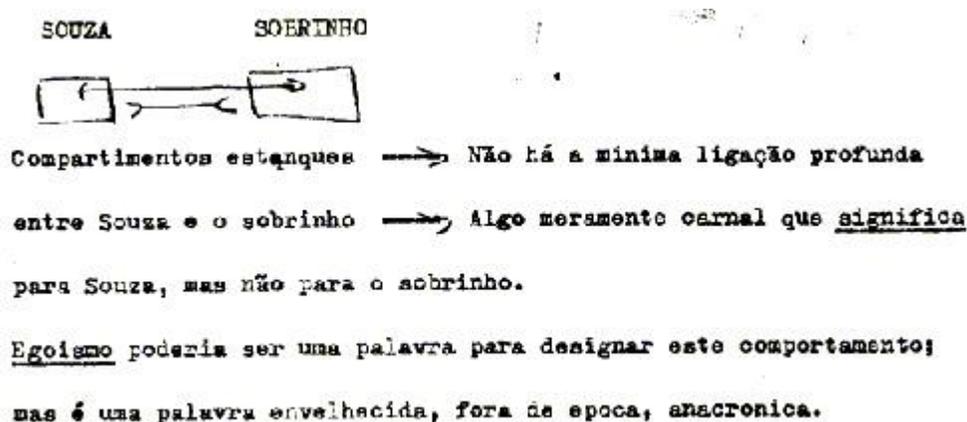
É extremamente difícil deixar essas questões claras sem lançar mão de exemplos. É natural, estamos no campo das singularidades. Para tal tarefa, o acompanhamento de dois processos, com um recorte oferecido pelos próprios documentos, pareceu interessante. Vamos, desse modo, ter a possibilidade de observar dois diálogos travados entre palavras e imagens, em percursos de manifestações artísticas diferentes: literatura e artes visuais. Recorri a dois estudos que me são bastante familiares: o processo de criação de *Não Verás Pais Nenhum* de Ignácio de Loyola Brandão e os livros de Daniel Senise.

Começamos pela literatura. Toda a documentação de Loyola - diários, anotações, rascunhos, artigos de jornal, fotografias, mapas – mostra um ambiente propício para se pensar a relação entre a palavra e a imagem. Na tentativa de apresentar a seu leitor um mundo apocalíptico, árido e sem esperança, o escritor deu especial atenção a questões literárias que envolviam a determinação do espaço, que passa

a desempenhar um papel de grande relevância na estruturação da obra e no desenvolvimento da narrativa. Saímos da discussão sobre o processo de criação desse escritor com uma cidade fortalecida, como vimos anteriormente: um personagem que interage, de modo decisivo, com seus habitantes.

Diagramas preparatórios

Nesse percurso, há vários diagramas que parecem substituir a palavra temporariamente: conceitos buscados são expressos visualmente. No exemplo selecionado, o escritor discute a relação entre dois personagens.



O modo como esse diagrama é expandido será mais explorado no próximo capítulo (ver a discussão sobre embriões ampliados).

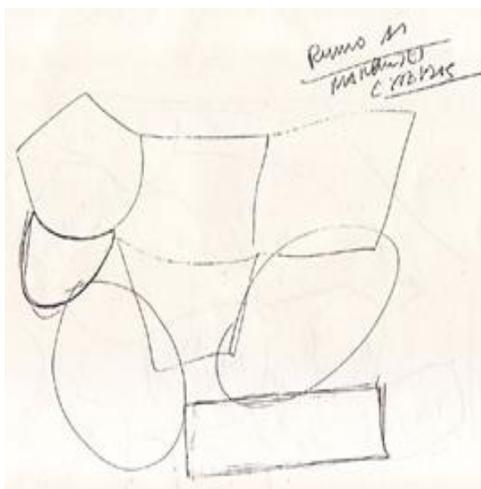
A construção de uma cidade ficcional¹³

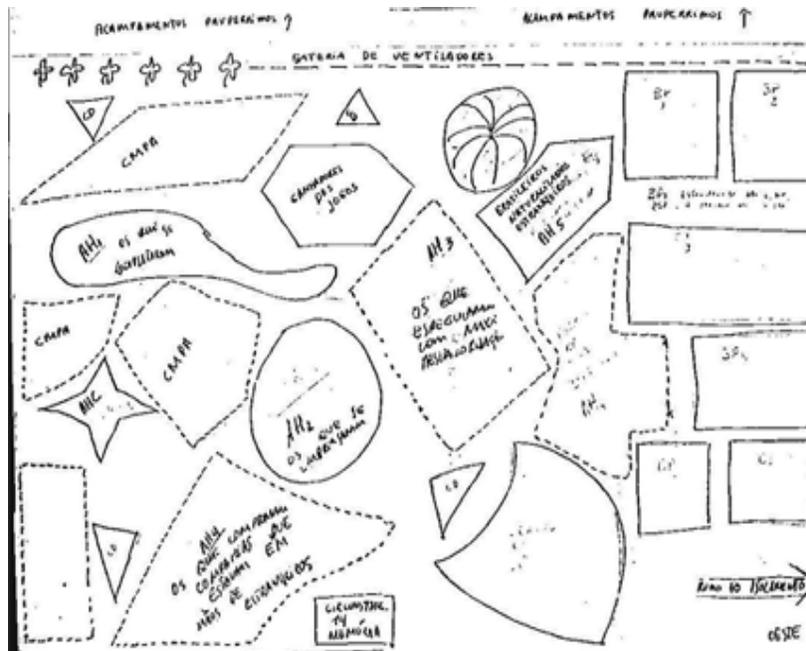
Loyola imagina a cidade, vai lhe oferecendo características literárias e, a um certo momento, esse espaço imaginado precisa de uma outra concretização. Essa necessidade dá origem à confecção de um mapa. Trata-se de um diagrama que parece auxiliar a visualização, em uma espécie de sobrevôo daquilo que suas palavras vinham construindo. Este procedimento facilita a localização da ação, como o próprio escritor observa: "para ir

¹³ Parte dessa análise foi publicada nos *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, nº 11, dedicado a Ignácio de Loyola Brandão.

a tal lugar o personagem passa, necessariamente, por este e aquele locais e leva um determinado tempo". As linguagens verbal e visual se complementam na documentação da ficção.

A construção desse mapa passa por um processo semelhante àquele das modificações do texto em rascunhos. Foram encontradas várias versões da cidade: mapas que diferem na sua complexidade de representação, traduzida por uma maior ou menor exatidão gráfica e adição ou omissão de elementos verbais explicativos. Isso mostra um processo de construção visual da cidade. A composição geral e algumas formas são constantes, mas algumas versões ganham mais detalhes narrativos do que outras. Selecionamos duas versões do mapa, como exemplo.



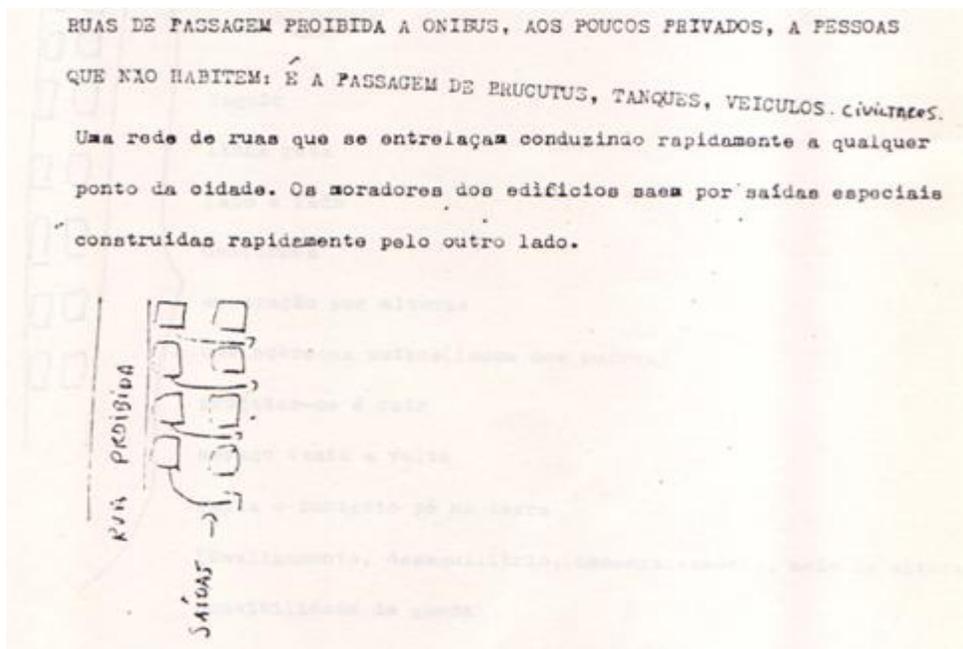


Como vemos, o mapa vai além da descrição do espaço; Loyola usa a geografia do local para falar da sociedade de *Não Verás*: a existência de guetos de "brasileiros naturalizados estrangeiros", "os que se locupletaram", "os que especularam com maxi-desvalorizações", "os que compraram companhias que estavam nas mãos de estrangeiros" e "os que se embriagaram". O espaço parece determinar muitos aspectos da vida dos indivíduos desta sociedade, e esta mesma sociedade, por sua vez, molda a cidade em setores. Para tais indicações, o escritor faz uso da palavra, nomeando verbalmente os habitantes desses locais.

Por outro lado, as flechas que aparecem nos mapas indicam o rumo ao isolamento a oeste e aos acampamentos paupérrimos ao norte. Este recurso gráfico nos coloca em uma seqüência da narrativa, ou seja, na ação propriamente dita: alguns personagens caminham em direção ao isolamento e aos acampamentos paupérrimos. O processo de criação de Loyola produz uma documentação da fantasia.

O recurso visual, utilizado como instrumento auxiliar do processo de criação, pode também ser visto como um exemplo da necessidade de limites na criação; neste caso, especificamente, limites geográficos. O artista pode, aparentemente, criar tudo. No entanto, liberdade absoluta é desvinculada de uma intenção e, por conseqüência, não leva à ação. Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à sua liberdade; no entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como necessárias e propulsoras da criação. Loyola é incitado a conviver com os limites estabelecidos por ele mesmo (aqui expressos na delimitação do espaço), tendo, porém, o poder de modificá-los.

Ainda nesta empreitada da construção de uma cidade ficcional, o escritor discute visualmente a falta de liberdade que aumenta cada dia mais: são feitos diagramas de prédios esguios e ruas de passagem proibida. O desenho parece auxiliar o escritor a avançar na reflexão sobre as conseqüências sociais e psicológicas de se habitar o espaço por ele imaginado. Os diagramas, nesses casos, complementam descrições verbais.



Um outro recurso visual que liga o processo à obra, já discutido, foi verificado na relação de uma pequena anotação visual em um papel avulso -- um bloco de quatro linhas -- ao seguinte comentário nos diários: "Enquanto escrevia, sem nenhuma explicação, comecei a fazer blocos de texto de quatro linhas. Os dois primeiros foram coincidência. Do terceiro em diante, quando visualizei a página graficamente, passei a trabalhar no sentido de manter os blocos do mesmo tamanho. Apesar de conhecer os obstáculos."

O efeito visual causado por essa espécie de pauta musical o fez pensar na possibilidade de escrever todo o livro em parágrafos fixos de quatro linhas, que

depois se concretizaram em blocos de cinco linhas. O processo mostrou diversas estratégias para cumprir o limite por ele determinado. Como exemplo, encontramos cortes que revertiam, necessariamente, em adições de outros elementos, para que o “desenho” do texto fosse mantido. O escritor deixou vários registros das dificuldades enfrentadas para ser fiel a suas ordens, chegando até a pensar em desistir. Mas não o fez. Como resposta a esse desafio estabelecido ao longo do processo, encontramos uma obra em parágrafos fixos de cinco linhas. O texto ritmado só perde sua fixidez nos momentos de alucinação do personagem-narrador.

Imagens que invadem o texto

Ao acompanhar o percurso de algumas fotos que faziam parte do dossiê da produção de *Não Verás*, foram encontradas várias fotos de hidrelétricas e florestas mostrando a natureza em toda sua pujança. Segundo o escritor, era um meio de fazê-lo respirar em seu árido país futuro. As fotos tornavam suportável a construção de um mundo ficcional inóspito, sem árvores e sem água.

A visualidade verbalizada é levada para o romance. Em uma anotação ele diz: “As represas de centrais elétricas que subiam e inundavam e destruíam regiões”. E em *Não Verás* encontramos esta fala de um personagem: “Quero te contar das barragens que ajudei a fazer, lindo mesmo, fechamos quase todos os rios deste país, fizemos cada lago que parecia mar mesmo”.

Nesses percursos de imagens, que são absorvidas pela narrativa verbal, a história da transformação da foto de publicidade de um caminhão de toras de madeira é bastante interessante. Esta foto, parte dos documentos do processo, passa por sua primeira tradução no momento em que aparece nos diários via palavras. Primeiro, sob a forma de uma explicação do efeito que tinha causado no escritor, para ser, mais adiante, transformada em uma mancha: “Introduzo a mancha marrom, baseado na fotografia de publicidade da Ford que mostra um caminhão saindo da floresta, carregado de toras”.

Depois de aparecer em várias anotações e em roteiros de cenas, a foto que se transformou em mancha ganha materialidade verbal em *Não Verás*. Um desses momentos: "A mancha marrom com a gelatina verde me invade, estou vendo o caminhão de toras imensas deixando a mata. As carretas saem uma atrás da outra. O marrom são as carretas levando os troncos gigantescos, está tudo muito nítido, quero impedir os caminhões, fico paralisado". "Meu avô está parado atrás dos caminhões ..."

Acompanhamos, desse modo, a entrada da foto no universo da construção do romance, sua transformação em mancha e o estabelecimento da relação foto/mancha com o avô. A foto/ mancha chega à obra sob a forma de um delírio visual - feito de palavras - que atormenta, de modo recorrente, o personagem principal. Este recurso visual está diretamente relacionado à "falta de delírio" sentida e anotada pelo escritor.

O escritor faz uso, em suas anotações, de uma grande variedade de instrumentos visuais de notação como flechas, chaves, palavras sublinhadas, tipos diferentes de impressão e quadros. De uma maneira geral, pode-se dizer que esse sistema visa a estabelecer ligações entre idéias -- substituindo, muitas vezes, conjunções -- e a dar ênfase a palavras e/ou frases. Esta variedade de funções é típica da comunicação intrapessoal que os diários, anotações e rascunhos materializam. Loyola transporta para o texto publicado o grafismo utilizado nos diários e anotações. A cidade de *Não Verás*, por exemplo, é repleta de placas indicando direções e lemas do sistema. A presença da linguagem visual, em substituição à verbal, na cidade apocalíptica do romance é ideologicamente explicada: um modo do sistema garantir o comando e evitar o diálogo entre as pessoas, pois tudo estava indicado. *Não Verás* está repleto da visualidade utilizada nas anotações do escritor: o círculo na mão de Souza, o uso de recursos gráficos como caixa alta, itálico, flechas etc.

Não há dúvida sobre a importância da visualidade na literatura de Loyola, como muitos críticos já apontaram. Suas narrativas são marcadas pela força da imagem e encharcadas de cinema. Vimos, aqui, alguns exemplos da construção da obra sustentada, em muitos momentos, pela linguagem visual, que é levada para *Não Verás* de modo bastante variado. No processo de construção de um universo ficcional apocalíptico, a sociedade e, principalmente, a cidade, vão sendo visualmente destruídas. O escritor empresta, também, seu poder de percepção eminentemente visual ao personagem principal: a certa altura da narrativa, Souza sente-se perdido sem mapas.

Observemos, agora, o diálogo entre palavras e imagens nos cadernos de Daniel Senise. As linguagens verbal e visual, nesse caso, desempenham funções com diferenças bastante definidas; no entanto, não se apresentam de forma estanque, mas se inter-relacionam de modos diversos.

As reflexões que dão corpo ao projeto amplo de Senise são explicitadas verbalmente. A palavra do artista registra suas opiniões sobre assuntos diversos, narra sonhos, comenta livros, discute obras suas e de outros artistas. Algo semelhante é mencionado por Christopher Rothko (citado por Hoban, 2004) sobre os manuscritos de seu pai Mark Rothko, que pertenciam a seu período formativo. Seu filho afirma que essas anotações mostram o processo de trabalho do artista que enfrentava, naquele momento, as idéias sobre a história da cor e sobre espaço na arte. Temas essenciais em seu trabalho posterior.

Nos livros de Senise, há um intenso trabalho com imagens provisórias: esboços figurativos em condição de passagem são construídos com traços frágeis e mostram idéias plásticas, ainda "fracas", como possibilidades a serem testadas e avaliadas pelo próprio artista. Acompanhamos, assim, o desenvolvimento de um pensamento visual. Desenhos e algumas colagens vão, nesse contexto, constituindo ao longo do tempo uma espécie de repertório imagético que interessa ao artista.

Ao longo das reflexões verbais ele lança mão, algumas vezes, da visualidade em uma relação de complementaridade. Como exemplo temos as discussões sobre as preparações das exposições e o relato de um sonho no qual palavra e imagem interagem no ato de registro. O encontro entre imagens e palavras na anotação de um sonho já foi amplamente ilustrado no capítulo Criação como Rede.

Em outros momentos, este jogo entre imagem e palavra tem regras diferentes: a imagem parece ter primazia, na medida em que o artista está em pleno desenvolvimento de um pensamento visual e a palavra entra sob a forma de um lembrete. Trata-se daquilo que Daniel Ferrer (2000) chama de prescrições, ou seja, indicações que visam a realização de um texto. Aqui prescrições verbais para futuras obras visuais. Vemos este tipo de auto-comando em uma anotação próxima a uma imagem em construção: "Usar a cor terra plena."

Um outro tipo de relação entre palavra e imagem é estabelecido naquilo que poderia ser chamado de experimentação verbalizada. Os livros de Senise guardam alguns resquícios do processo construtor desenvolvido na tela, ou seja, vestígios verbais de uma experimentação pictórica. O artista utiliza, nesse caso específico, os cadernos, para narrar a construção de determinadas obras, que as telas vivenciam visualmente na materialidade plástica. A narrativa verbal prepara uma futura ação plástica, ou seja, as palavras tomam o lugar de esboços visuais de forma metalingüística. Vimos isto acontecer quando ele estava envolvido com um problema na produção da tela com a imagem de Giotto e verbaliza uma possível solução. Acompanhemos o processo.

"Estive praticamente parado/estagnado nestes últimos 40 dias. Nada evoluiu. As imagens do Giotto não estão saindo. Estou tentando duas opções de apresentação para elas: uma com a 'casinha repetida' três vezes em materiais diferentes. A outra como eu chamo o 'altar', com a casinha no meio e duas telas de pontos, uma em cada lado. Não me convenço do valor destes trabalhos", Senise anota.

Mais adiante ele explicita uma solução plástica possível, que ele chama de estratégia: "Começar telas pelo fundo novamente, isto é, experimentar materiais. Voltar aos velhos métodos. (Estou preparando o fundo sempre pensando na casinha do Giotto)". Alguns dias depois ele registra: "Hoje 'resolvido' o problema das telas do Giotto. Vejo que o problema era o fundo".

As reflexões de Senise também deixam rastros verbais da importância dos processos associativos no desenvolvimento de suas obras plásticas, como será visto de modo mais aprofundado, quando as interações cognitivas forem discutidas, no capítulo Tramas do Pensamento.

O amálgama de palavras e imagens preservado pelos seus cadernos não tem rumo linear. Em alguns casos, tende para obras futuras: vemos, nesses momentos, a entrada nas telas de imagens discutidas visualmente nos cadernos. Anotações se direcionam a obras, nesses casos, por meio de preparação de imagens e de exposições, ou em discussões sobre problemas técnicos e sobre títulos de obras. O artista, porém, não aciona os livros seguindo uma ordem cronológica. Anotações antigas são reativadas por trabalhos mais recentes, em uma elaboração respaldada pelas buscas de registros da memória. Estes

mesmos livros recebem de volta quadros e exposições já tornados públicos, sob a forma de comentários verbais e visuais.

Observamos, até aqui, a textura semiótica dos processos criativos, isto é, conhecemos as linguagens que compõem os sistemas que geram as obras desses artistas. Em um olhar mais atento, procuramos compreender os diferentes papéis desempenhados pelas linguagens verbal e visual em cada processo. No entanto, poderíamos ir um pouco mais além, se tivermos em mente o propósito de compreender as redes do pensamento em criação. A maneira como imagens e palavras se inter-relacionam, nos percursos criativos de Loyola e Senise, nos coloca frente a frente com modos diferentes de funcionamento de pensamentos em criação. A trama de linguagens, no caso de Senise, apresenta papéis bem definidos: imagem e palavra dialogam de modos diversos, porém não há dúvida no que diz respeito à primazia da imagem. Mesmo quando a palavra ocupa maior espaço está a serviço da visualidade, ou seja, são reflexões gerais, relativas a seu projeto poético e à concretização deste em algumas obras. A palavra, nestes momentos, ganha força e relevância na medida em que sustenta, de modo vigoroso, o trabalho plástico. Senise apropria-se da palavra na busca de sistematização de princípios ou conceitos que direcionam sua pintura; parece sentir necessidade de explicitação desses princípios para ele mesmo. A palavra pertence, portanto, somente ao mundo privado da sua criação. Como se o pensamento visual, desenvolvido nas páginas dos cadernos, fosse observado, explicado e julgado pela palavra não pública. A fundamentação teórica verbal vai sendo sistematizada ao longo do tempo: acompanha e sustenta as metamorfoses que a visualidade sofre. Enquanto as imagens nos cadernos se mostram titubeantes e frágeis, as palavras pertencem a um ambiente envolto por mais certezas. Não são notas esparsas que refletem pensamentos soltos, mas princípios que se constroem, formando um “corpo teórico” sólido. A palavra mostra um pensamento visual que não caminha sem ponderações de gerais. Discute-se que toda práxis envolve uma teoria que, no caso de Senise, necessita de algum tipo de organização e encontra nas reflexões verbais seu meio de materialização.

No caso de Loyola vimos o poder da imagem na construção de *Não Verás País Nenhum*. A visualidade tem uma história longa neste percurso criativo e ainda é levada, com bastante vigor, para a obra, sob diferentes formas. Assim, as características visuais dos documentos privados invadem o espaço da obra que se torna pública. Quando falamos que o pensamento deste escritor é visual, estamos nos referindo a um processo onde as idéias se desenvolvem, muitas vezes, a partir de diagramas visuais. A condensação da visualidade passa por um natural processo de expansão, quando traduzida verbalmente. Este percurso criativo encontra sua concretização na palavra literária, mas se constrói sobre sólidos alicerces visuais. O pensamento de Loyola necessita, muitas vezes, da visualidade para se desenvolver. Diagramas são vitais no funcionamento ou formulação de seu pensamento, em que as idéias são captadas visualmente e ampliadas pela palavra. Poderíamos dizer que estamos diante de um modo de pensar que se organiza por meio da visualidade.

Depois de observarmos o modo de ação da tradução das linguagens em processos de dois artistas, como exemplo, poderíamos afirmar que os percursos criativos, de modo geral, são guiados pelo desejo do artista e mantidos por intrincadas e interessantes tramas de linguagens, que têm o poder de abrir frestas para o modo como o pensamento criativo se desenvolve e para maneiras como o conhecimento artístico é construído. Cada processo é marcado por tramas semióticas e desejos específicos e singulares.

Como ficou claro nessa discussão sobre os diálogos entre linguagens, os desenhos da criação desempenham um papel de extrema relevância. Não ficam restritos, porém, aos processos das artes visuais e passam, nesses casos, por contínuas traduções. Essas anotações visuais aparecem de modo recorrente, cumprindo diferentes funções e exibindo grande potencial criador. São representações gráficas que desempenham o papel de auxiliares para os artistas. A criação,

observada sob o ponto de vista processual, é um pensamento que se constrói ao longo do tempo. Como vimos discutindo, obras surgem como resultado de reflexões de toda ordem. Percebemos que o próprio pensamento se dá sob a forma de diálogo (Peirce) e o desenho é certamente parte integrante dessas conversas. Estamos diante de outro aspecto da instância comunicativa do processo de construção de uma obra -- o dialogismo interno. Os desenhos da criação agem como um dos instrumentos desse tipo de comunicação. Mostram-se, assim, como um meio possível do artista armazenar reflexões, dúvidas, problemas, possíveis soluções.

A discussão do desenho como reflexão visual não está limitada, como se pode perceber, à imagem figurativa, procura abarcar todas as formas de representação visual de um pensamento. Falamos de diagramas, em termos bastante amplos, como desenhos de um pensamento, uma concepção visual ou um pensamento esboçado. Estamos nos referindo ao que Martins (2004) chama de desenhos de concepção, ou ideação que tornam algo visível para o próprio autor. Não é um mapa do que foi encontrado, mas um mapa confeccionado para encontrar alguma coisa. Os encontros, normalmente, acontecem em meio a buscas intensas. Visualizamos uma possível organização de idéias, um possível texto (ou parte de texto) verbal ou não. Nesse sentido, o desenho guarda conexões, sob a forma de organização de idéias: hierarquizações, subordinações, coordenações, deslocamentos, oposições, ações mútuas etc. Tudo é feito, na maioria dos casos, por meio de grafismos íntimos, ou seja, sem padrões pré-estabelecidos. A própria diagramação da página de uma anotação pode oferecer esse diagrama. É nesse contexto que compreendemos quando Mário de Andrade (1965) diz que o que lhe agrada na tão complexa natureza do desenho é seu caráter infinitamente sutil de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria.

A justificativa para se recorrer a desenhos é muitas vezes colocada em seu tempo de execução. O desenho é ágil, para Louise Bourgeois (1998, p. 21 e 102): tem

“leveza plumária. Algumas vezes você pensa alguma coisa e é tão frágil e fugaz que você não tem tempo de anotar no diário. Tudo é transitório mas o seu desenho serve de lembrete; senão seria esquecido”. “Não são a realização de nada. São só idéias ou pequenas reclamações”. Henry Moore (2002) fala em termos comparativos: “comparada ao desenho, a escultura é um meio de expressão lento, enquanto o desenho me parece um escoadouro útil para idéias que não tenho tempo suficiente para realizar como escultura”.

Klee (1990, p. 343) também usa a comparação para falar do desenho e sua condição de trabalho. Ele diz que “o trabalho gráfico é essencialmente diferente do trabalho com tonalidades e cores – desenho pode ser praticado no escuro da noite mais escura e cor pressupõe luz”.

Como vemos no livro *Lorca: The drawings* (Oppenheimer, 1986), o desenho, por ser sintético ou reter uma grande densidade de informações, parece ser necessário para Lorca, em algumas circunstâncias: “Quando um assunto é muito longo ou tem um conteúdo poético artiloso eu o resolvo com lápis” .



47 Self-portrait of the poet in New York

Federico Garcia Lorca – Auto-retrato do poeta em Nova York

Desenho feito pelo poeta na época da em que escrevia o livro de poemas *Poeta em Nueva York*

O desenho, para Fellini, é um dos espaços para os jogos imaginativos na construção de seus futuros personagens.



Federico Fellini (1989)

Desenho de construção de personagem de *Noites de Cabiria*

Eisenstein (1958), em suas *Reflexões de um cineasta*, dedica o segmento “Desenho e croquis de trabalho” para, de certa forma, compreender o porquê de seus desenhos. Ele fala da possibilidade que o desenho oferece de dar concretude a uma imaginação em processo de desenvolvimento “Sem uma visão concreta dos fatos e dos gestos e da disposição espacial, torna-se impossível anotar o comportamento dos personagens. Interminavelmente os fazemos evoluir [...] Não é uma ilustração para o roteiro. Às vezes a cena que vai filmar não terá, em aparência, nada em comum como o desenho. É por vezes uma intuição primeira de uma cena que o roteiro vai em seguida transcrever e registrar. É um procedimento empírico para prever, nessa etapa inicial, o comportamento de personagens que estão nascendo”. Os desenhos são também descritos como modo de fixação das idéias que, segundo ele, são essenciais e que podem se perder durante o longo processo de produção do cinema.

No caso das artes visuais, os desenhos aparecem em cadernos e anotações de artistas, na maioria dos casos, como concretização do desenvolvimento de um pensamento

marcadamente visual. No entanto, desempenham também essa função de passagem, e sofrem traduções em meio à própria visualidade, pois como observa Sheila Lerner (2001), ao comentar a exposição dos desenhos de Giacometti (Centro Pompidou, Paris, 2001): “O exercício gráfico pode ser iniciador e até constitutivo de outras linguagens plásticas”. Embora os esboços já estejam próximos das futuras obras, ainda não o são, pois têm outra materialidade. Até mesmo os esboços encontrados na própria tela, por baixo de camadas de tinta, ainda não são pinturas, por serem feitos em grafite ou carvão. Algo semelhante acontece com processos de outros artistas da visualidade que, em determinados momentos do processo, usam desenhos que mais adiante ganham tridimensionalidade, quando concretizados como esculturas ou instalações. São desenhos preparatórios, que planejam obras. De um modo mais ou menos geral, poderíamos afirmar que esses desenhos de trabalho são promessas preliminares de realidade, assim como o arquiteto Peter Zumthor (1998) os descreve. Poder-se-ia dizer que esses desenhos são conscientes de sua condição de rascunho; são todos índices de imagens em estado de construção.

Giacometti (1998), ao fazer o retrato de James Lord, mostra um processo feito de inúmeras superposições de camadas na busca pela imagem que lhe satisfaça. Nas conversas entre modelo e pintor fica claro que o desenho é condição definidora da forma procurada. Nesse caso, pode-se falar que o estudo é integrado à obra, não havendo fronteiras nítidas entre esboço e obra, entre desenho e pintura. Podemos relacionar essas observações do processo de criação do retrato com o que Giacometti (Taillandier, 1993) diz que o desenho é que lhe dá as formas. Tudo deve vir através do desenho, depois disso as cores serão inevitáveis.

Os desenhos de criação talvez só não estejam na condição de passagem quando as obras são apresentadas ao público nesse mesmo meio; essas, possivelmente, passam por um processo de construção, que inclui esboços e uma seleção para exposição. Há ainda a possibilidade de se encontrar esboços rejeitados em uma tela, encobertos por outros, já produzidos com os materiais da obra pública.

Henry Moore (2002), por sua vez, discute as dificuldades envolvidas na passagem do desenho para a escultura: “Uso o desenho como método de estudo e observação de formas naturais (desenhos ao vivo, desenhos de ossos, conchas etc.). E por vezes desenho apenas para minha satisfação. A experiência porém ensinou-me que a diferença entre desenho e escultura não deve ser esquecida.

Uma idéia escultórica, que pode ser satisfatória como desenho, precisa sempre de alguma modificação quando transportada para a escultura”.

Ele explica como em uma certa fase, tentou, por intermédio de técnicas do desenho, aproximá-lo da escultura, ou seja, fazia não mais desenhos, mas desenhos para escultura: “tentava dar-lhes tanta ilusão de esculturas reais quanto possível – ou seja, desenhava pelo método de ilusão, da luz caindo sobre os objetos sólidos”. A conseqüência de sua atitude diante desse tipo de desenho é bastante interessante de ser discutida. Diz ele que “o fato de levar um desenho tão longe que ele se transforma num substituto da escultura enfraquece o desejo de fazer a escultura ou provavelmente transforma a escultura numa realização morta do desenho”. Parece que ao tentar colocar aquilo que é característico da escultura no desenho, este perdia sua função de passagem ou auxiliar e eliminava seu potencial criador, já que eliminava o desejo pela construção da escultura e, como conseqüência, abortava a futura escultura. Para evitar essa morte do desejo, ele mudou sua maneira de desenhar para escultura: “agora, deixo uma latitude maior na interpretação dos desenhos que faço para a escultura e com freqüência desenho em linhas e tons planos, sem a ilusão da luz e sombra das três dimensões. Isso, porém, não significa que a visão por trás do desenho seja apenas bidimensional”.

A necessidade do desenho para a escultura, porém, é sempre por ele ressaltada; aborda essa relação ainda sob outra perspectiva: “Meus desenhos são feitos principalmente como uma ajuda para a escultura – como meio de gerar idéias para a escultura, de sondar-se a si mesmo para a idéia inicial. E como um meio de separar as idéias e desenvolvê-las”, diz Henry Moore (Chipp,1993, p. 607)

Na exposição *Henry Moore: uma retrospectiva* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005), foi instigante ver que muitas das pedras e ossos coletados pelo artista, cujas formas o atraíram, foram guardadas e desenhadas, e depois

passaram pelas gravuras, como “idéias para esculturas”. Essas gravuras/anotações chegam às esculturas na abstração da cavidade (do côncavo), afastando-se dos objetos coletados.

Na obra¹⁴ que apresentamos a seguir, vemos o registro da retirada das formas que interessaram Moore em objetos recolhidos e a transposição para a tela. Nos desenhos superpostos, as esculturas parecem ser descobertas: saem da relação entre a representação desses objetos.



¹⁴ <http://www.waterman.co.uk/pages/single/1326.html>

Henry Moore 1898-1986

Ideas for Sculpture, 1942 (Idéias para escultura)

lapis, crayon, giz, caneta, tinta, guache.

Louise Bourgeois (1998, p. 23 e 102) comenta essa relação entre o desenho e a escultura, sob outra perspectiva. Para ela, desenhos são bons como anotações, mas não constituem um exorcismo. Não são a realização de nada. São só idéias e pequenas reclamações. Esculturas exigem tanto envolvimento físico que você pode se livrar de seus demônios ao produzi-las. Desenhos não têm essa pretensão; são só ajudas.

Nessa discussão sobre desenhos de passagem já carregados da futura obra, não podemos deixar de mencionar os desenhos preparatórios, como os story-boards, que além de terem essa relação com o futuro, em termos da concretização em outra linguagem, desempenham uma função importante na coletividade, pois transmitem informações para os outros participantes da equipe.

As anotações de Duchamp (1994, p. 89) nos oferecem o desenho de criação em mais outra perspectiva. O artista começa o desenvolvimento da idéia de um Moinho de Água verbalmente e daí visualiza no desenho: nesses casos, o desenho ilustra suas reflexões verbais que, pela própria escolha de palavras parecem não estar muito claras.

16. MOULIN A EAU

CHUTE D'EAU

Une sorte de jet d'eau arrivant de loin en demi-cercle — par-dessus les moules mâlic.

(vue de côté)

Étant donnée la chute d'eau

Moulin à Eau (paysage).

Dessiner en page —



16. MOULIN A EAU¹⁵

CHUTE D'EAU

Une sorte de jet d'eau arrivant de loin em demi-cercle – par-dessus les moules mâlic.

(vue de côte)

Étant donnée la chute d'eau

Moulin à Eau (paysage)

Dessiner en page --

O desenho de criação, na especificidade das artes visuais, age como campo de investigação, ou seja, são registros da experimentação: hipóteses visuais são levantadas e vão sendo testadas e deixam transparecer a natureza indutiva da criação. Possibilidades de obras são testadas em esboços que são parte de um pensamento visual.

As avaliações do artista estão implícitas neste processo de se experimentar: ao produzir possíveis obras, ele pode ter de enfrentar todos os tipos de erros ou chegar à conclusão de que não é esta ainda aquela buscada; como consequência, é gerada a necessidade de se fazer outras tentativas e, assim, a abertura para novas descobertas. "Há a possibilidade de as intenções se manifestarem, se explicitarem, no fazer", como lembra Dworecki (1998, p.133). Ao compararmos um desenho com outro, observa-se aquilo que ainda não satisfaz o artista, sensação essa que gera novos desenhos. Constrói-se à custa de destruições. Os julgamentos do artista levam a tomadas de decisão e, naturalmente, possíveis alterações. O ato de rasurar ou fazer alterações, portanto, é resultado de reflexão e gera momentos de opção. Por trás de toda modificação, há, certamente, um complexo processo envolvendo diversos critérios e justificativas, conscientes ou não (ver mais da discussão sobre erros no capítulo Tramas do Pensamento: interações cognitivas). A natureza dessa investigação desenvolvida nos esboços pode estar associada aos diferentes momentos e movimentos da arte, pois ao longo das experimentações revela-se aquilo que está sendo buscado pelo artista.

No acompanhamento dos esboços de uma obra, é também possível observar um interessante trabalho de relação entre fragmento e todo. O processo de criação mostra o

¹⁵ MOINHO DE ÁGUA/ QUEDA D'ÁGUA/ Uma espécie de jato d'água chegando de longe em semi-círculo – por baixofôrmas/ (vista de lado)/Étant donnée a queda d'água/Moinho d'água (paisagem)

trabalho do artista com partes, mas essa intervenção, aparentemente parcial, atua sobre o todo. O artista entrega-se ao trabalho de cada fragmento com dedicação plena, e esse trabalho é, por sua vez, sempre revisto na sua relação com a totalidade da obra. No conhecido conjunto dos esboços da *Guernica* de Picasso, por exemplo, encontramos tanto tentativas da composição geral do quadro, como muitos outros desenhos dedicados a alguns dos personagens (ou fragmentos deles) como a mulher que chora, o cavalo e o touro. Uma série de esboços está, portanto, estreitamente ligada à busca do artista e àquilo que é a investigação artística. A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em séries de esboços.

Devemos ressaltar também a relação do desenho com a coleta que o artista faz do mundo a sua volta. São inúmeros os exemplos de registros dessas percepções sob essa forma. Poderíamos considerá-los, nesses casos, como meio de se refletir sobre a relação do sujeito e o mundo: como o artista coloca-se física e psicologicamente em relação às coisas a sua volta. É nesse sentido que Hirszman (2005) fala dos desenhos de Arthur Luiz Piza como “uma narrativa visual do cotidiano”.

Observamos, nas intersecções do desenho com a vida do artista, um cuidado especial em relação a essas anotações visuais. Louise Bourgeois (2002, p.304/306) chama seus diários de “compulsões carinhosas”, embora mantenha três tipos de diários: o escrito, o falado (num gravador) e o de desenhos. Ter esses diários variados significa que gosta de manter sua casa arrumada. “Eles devem estar atualizados para eu ter certeza de que a vida não passou por mim. A maioria das pessoas me visita, e gosto de manter registros de nossas conversas ou nossos diálogos”. O único diário que conta é o de desenhos que faz à noite. Essas anotações visuais que são tão necessárias porque “Silenciosamente, preparo minhas imagens. As imagens são pessoais: a árvore, seus galhos, uma espécie de paisagem que sobe e desce, cai e gira e redemoinha em espirais. Especialmente lembro da vida que levei perto da água, tanto na França como em Nova York. [...] Cada dia é novo, por isso cada desenho – com palavras escritas no verso – me permite saber como estou me saindo”.

Quando falamos em anotações, de um modo geral, e especialmente de desenhos, sempre aparece uma relação sensível com o suporte – tipo de papel e cadernos – e instrumentos. Usemos as palavras de L. Bourgeois (2000, p.305) para ilustrar esse aspecto que envolve o ato de desenhar: “Faço os desenhos em papel do tamanho de caderno, que é confortável de manusear na cama. Às vezes os desenhos são em papel pautado, ou uso o papel quadriculado de um caderno francês. O quadriculado é muito pacífico. Gosto das diversas qualidades de papel”.

O esboço é graficamente atraente: sua fragilidade, concisão e proximidade do momento da criação despertam muito interesse. Tudo isso gera o fetiche que sempre envolve esses traços precários de um pensamento em criação e, principalmente, a proximidade da mão, da intimidade do artista. É grande o número de mostras, por exemplo, que incluem os trabalhos gráficos de artistas, que não se expressam publicamente por meio de desenhos.

Como um exemplo, entre tantos, temos a exposição *The Stage of Drawing - Gesture an act* na Britain Tate (set.2004/jan.2005). No catálogo são ressaltados os seguintes aspectos do desenho: “pertencer ao espaço íntimo do trabalho (daí nossa atração), ser uma atividade exploratória em aberto (sua condição de passagem ou continuidade) e a materialização de um processo continuamente mutável das operações do pensamento”. De forma análoga aos críticos de processo, eles afirmam que ver desenhos é conseguir captar, em certa medida, o processo criativo em ação.

No fim de 2004, o Museu do Prado de Madri apresentou a exposição *Um século de desenhos italianos de Michelangelo a Carracci*. Em janeiro de 2005, o Metropolitan Museum de Nova York abrigou a maior retrospectiva já realizada sobre os desenhos esquemáticos do artista, que resultaram nas suas telas excepcionais (Medeiros, 2005).

A exposição de desenhos isolados, no entanto, pode levar à incontrolável tentação da valoração estética de fragmentos e ao encantamento que os cerca. Desenhos que são parte de um processo podem receber, de modo inadequado, um tratamento crítico e valorativo dado a uma obra entregue ao público. Daniel Hora (2004, p.E8), ao comentar essa exposição do Museu do Prado, de um século de desenhos, fala que dois pequenos esboços, de um braço e de um ombro, de Michelangelo, foram feitos como estudo de duas figuras masculinas que aparecem no Juízo Final da Capela Sistina. "A catalogação desses trabalhos confirma o já conhecido método de trabalho de Michelangelo, de fazer rascunhos de partes específicas de suas amplas composições. Vários desses desenhos eram feitos juntos em grandes folhas de papel". Daí o jornalista relata o destino dessas folhas grandes: foram "recortadas pelos colecionadores nos séculos seguintes. Isto acontecia porque se ganhava mais com a venda dos pedaços do que com a da página inteira".

Nesse mesmo contexto, cadernos de artista, repletos de anotações visuais e verbais, são muitas vezes expostos publicamente, abertos em uma bonita página. Nesses casos, as vitrines cristalizam um determinado momento da criação que uma ou duas páginas mostram. Os esboços cultuados são afastados de seu ambiente natural, que é o movimento criador. Não estou me referindo às situações em que o próprio artista confere caráter de obra a certos desenhos, que podem pertencer a esse ambiente experimental, e os mostra publicamente de modo isolado.

Os estudos sobre o processo têm como recurso metodológico básico o estabelecimento de relações. Um desenho, se visto de modo isolado, perde seu valor heurístico, deixa de apontar para descobertas sobre o ato criador. Todo documento, de modo geral, está inevitavelmente relacionado a outro e tem significado somente quando nexos são estabelecidos. Cada desenho é revitalizado, quando reconhecido e interpretado como parte de um organismo em

atividade. Em outras palavras, ao separar este ou aquele elemento para análise, não se pode perder a noção do processo no qual se insere. O importante é compreender os movimentos do artista que o levam à obra. Este problema não envolve somente o tratamento dado aos desenhos. O mesmo acontece com todos os outros tipos de documentos, se observados fora de um contexto relacional.

A mobilidade dos desenhos está relacionada ao tempo da criação - o tempo como ação que fala da continuidade e da duração da gênese. Os esboços são, como vimos, índices do artista em ação, um pensamento visual em movimento. O que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto com relação ao que vem antes, quanto ao que vem depois. É a mobilidade complexa e a instabilidade das formas. Os desenhos da criação têm o poder de nos impor uma reflexão sobre o inacabado.

Os desenhos da criação, portanto, são peças de uma rede de ações bastante intrincada e densa que leva o artista à construção de suas obras. São desenhos de passagem, pois são transitórios; são geradores, pois têm o poder de engendrar formas novas; são móveis, pois são responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São atraentes e convidam à pesquisa porque falam do ato criador.

Na intenção de compreender a textura do pensamento em criação, vimos nesse primeiro momento a trama de linguagens que, de certo modo, viabiliza seu funcionamento; passamos para a apresentação de alguns modos de desenvolvimento desse pensamento.

TRAMAS DO PENSAMENTO: INTERAÇÕES COGNITIVAS

Vamos dar continuidade ao propósito de observar os modos como as redes do pensamento em criação se desenvolvem, ou seja, de que são feitas as inferências responsáveis pelo desenvolvimento da obra. Mais uma vez ressalto que o interesse dos críticos de processo não é o relato das ações do artista mas chegar, o mais próximo possível, dos procedimentos geradores dessas ações.

A densidade dessa rede de inferências está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos dizer que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. Mas como são estabelecidos esses vínculos? Acabamos de discutir a natureza intersemiótica destas e passamos agora aos procedimentos cognitivos que as sustentam.

Ao tentar responder essa questão, estamos em pleno campo das associações. Arthur Koestler, em seu livro *The act of creation* (1989), refletindo sobre o pensamento criativo, já nos anos 60, apontava para a diversidade de mecanismos associativos, com uma certeza: a dificuldade de reduzi-los aos eixos da contigüidade e da similaridade. Dizia que os princípios que supostamente estão subjacentes às associações foram classificados e re-classificados por muitos. Ele exemplifica com a adaptação que Wells fez dos dezoito tipos de associações feitas por Jung.

As tentativas de classificação se mostram, porém, quase sempre insatisfatórias. O contato com dossiês de diferentes artistas confirma a sensação de que sempre algo fica de fora, se tentarmos fechar quadros classificatórios, sob qualquer ponto de vista. Por isso, o caminho que escolhi, aqui, foi partir de documentos e observar como se inter-relacionam, em alguns casos estudados.

Antes de iniciar a discussão dos exemplos que coletei para refletir sobre os aspectos cognitivos da rede construtora de obras de arte, acredito ser importante

lembrar que essas conexões estão sendo pensadas no contexto da criação, como um percurso com tendência. A possibilidade de obra ou obras é assim vista como atrator das relações. Foram os documentos de diferentes artistas que me apresentaram às relações que passo a comentar, sem a menor intenção de esgotar as possibilidades de conexões existentes, mas compreender aquelas que foram até o momento observadas. É importante reativar o contexto teórico dessa nossa discussão, para não entender que esses modos de desenvolvimento do pensamento possam acontecer isoladamente. Fica claro que aquilo que é configurado em um determinado momento vai seguir sua história na construção da obra, em outras palavras, um desses modos de interação pode ser o detonador de outro.

Os exemplos explorados a seguir falam de associações deflagradas pelo artista; no entanto, sabe-se da existência de softwares que podem ser auxiliares nesse processo associativo. São softwares, segundo Steven Johnson (2005), que compartilham duas propriedades notáveis: a capacidade de interpretar o significado de documentos em formato texto e a possibilidade de filtrar milhares de documentos no tempo que levamos para beber um gole de café. A matéria-prima que o software emprega para funcionar são nossos arquivos de escritos e notas e mais alguns milhares de citações, escolhidas de livros que lidos em décadas passadas: um arquivo de “nossas velhas idéias e das idéias que nos influenciaram”.

A rapidez do processamento é, sem dúvida alguma, extraordinária. Confirma assim uma das propriedades das mídias digitais que se acentua, de modo acelerado, a cada dia. No entanto, daremos maior destaque à capacidade desses softwares de interpretar, ou seja, esse serviço de busca requintado, que vai além do termo procurado, incluindo seus campos semânticos, como se fossem alimentados pela

lógica dos tesouros¹⁶. Steven Johnson conta que estava trabalhando em um projeto sobre a história dos esgotos de Londres. Um dia realizou uma busca da palavra "esgoto" em seus arquivos digitais, com o auxílio do software *Devonthink*. Como a palavra "resíduo" foi muitas vezes empregada ao lado da palavra "esgoto", a busca o conduziu a uma citação que explicava a maneira pela qual os ossos evoluíram nos corpos dos vertebrados: re-aproveitando os resíduos de cálcio criados pelo metabolismo das células. Esse resultado, que de início podia parecer incongruente, o conduziu a uma longa e frutífera jornada paralela sobre a maneira pela qual sistemas complexos - quer se trate de cidades, quer se trate de corpos - encontram maneiras produtivas de empregar o resíduo que geram. O autor diz que é bem possível que obtenha todo um capítulo do livro a partir dessa centelha de idéia. A capacidade de interpretação envolve o poder de estabelecimento de relações, pois o que é oferecido para o usuário são sugestões de associações, que podem ser portadoras de novas idéias a serem incorporadas pelo texto.

No relato sobre outro processo de busca, Steven Johnson diz que "invariavelmente uma ou duas dessas citações deflagravam novas associações: não demorava muito para que uma idéia mais ampla se formasse na minha cabeça, construída na trilha de associações que a máquina criara para mim". São localizados, assim, documentos esquecidos ou que o usuário nem sabia que estava procurando. Ele diz que muitas idéias falsas ou becos sem saída podem resultar do uso dessa ferramenta, porém o número de acidentes afortunados e de descobertas inesperadas é igual ou superior.

Antes de mais nada, é interessante associar esse processo relatado com os acasos construídos, que serão discutidos mais adiante. Pensando nos procedimentos cognitivos responsáveis pelo desenvolvimento de uma obra, esse programa pode ser visto como um facilitador de associações, de certa forma externo ao artista. Não é totalmente externo porque é alimentado pela própria memória registrada do usuário; por outro lado, é interessante observar uma máquina propiciando aquilo que conversas entre amigos (só para dar um exemplo afetivo), muitas vezes cumprem essa função. É inegável a riqueza

¹⁶ Vocabulário controlado e dinâmico de descritores relacionados semântica e genericamente, que cobre de forma extensiva um ramo específico de conhecimento; thesaurus. (Aurélio Século XXI. Dicionário Eletrônico. Versão 3.0)

de possibilidades que esses programas podem gerar. Na ilustração oferecida, Johansen mostra a expansão de idéias, que passa a ser a porta de entrada para nossa discussão sobre algumas possibilidades de procedimentos cognitivos responsáveis pelo desenvolvimento do pensamento, que está sendo abordado em seu aspecto relacional. As associações são, portanto, responsáveis e estruturantes desses modos de desenvolvimento do pensamento em criação, flagrados nos diversos documentos de processo. O que buscamos compreender é o que a obra ganha com essas associações. São, portanto, alguns desses procedimentos associativos que passo a discutir.

EXPANSÕES ASSOCIATIVAS

Tomemos, primeiro, um exemplo do que estou chamando de expansão associativa, oferecido pelo processo de criação de Ignácio de Loyola Brandão.

Tomo uma série de anotações que o escritor fez sobre bicicletas como foco de atenção, sabendo que estas estão em contato com muitas outras questões da obra em desenvolvimento. Não temos referência das datas em que foram feitas mas, por serem numeradas, sabemos que foram interrompidas por outras.

220 – As bicicletas condenadas.

228 - Vê os restos de bicicletas, penduradas como em açougues.

243 – As bicicletas começaram a desaparecer dois dias depois que os guarda-chuvas esgotaram totalmente. Falavam de uma grande carga que devia vir da Inglaterra, mas os portos não estavam funcionando mais. Ao mesmo tempo começou uma campanha brutal pela televisão e pelo rádio, dizendo ao povo para se acalmar. Mas como é que a gente podia se acalmar, olhando as ruas e vendo cada dia mais carecas e vermelhos?

244 – As filas ocorrem em volta dos quarteirões. Todos querem um guarda-chuva de seda preto. As lojas vendem metros e metros de pano. Nos quintais, as tingidoras fervem tachos com corante preto, tingindo sedas brancas, estampadas, coloridas. Os guarda-chuveiros – e eram

poucos – não param. Não há mais varetas, desmontam bicicletas para tirar os raios das rodas.

Esta série de anotações nos oferece dados interessantes para discutir as expansões associativas. A partir da idéia do fim das bicicletas, uma pergunta implícita passa a ser respondida: quais as conseqüências deste fim? Chegamos à destruição delas para a fabricação de guarda-chuvas, que abrigariam os habitantes do calor que aumentava cada dia. A idéia central é levada para a obra - o fim das bicicletas, cujos aros são utilizados para fabricação dos guarda-chuvas que protegem a população do calor. A cena da anotação 243 foi abandonada.

Observamos um claro percurso de ampliação de idéias. Uma idéia é tomada como causa e a partir daí são imaginados efeitos, em um jogo associativo mantido pela seguinte regra: se isso acontece, então provavelmente pode gerar aquilo ou aquilo outro, ou etc. Este modo de desenvolvimento do pensamento em criação nos remete ao que Bachelard (1978, p. 296) observa: “Na presença de uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite a continuar o devaneio que a criou”. O desenvolvimento dá-se por uma espécie de afinidade entre idéias.

A simples leitura desta crescente tensão, que a seqüência associativa carrega, nos remete a outras anotações, que relacionam essa expansão associativa ao que ele queria de sua obra, como vemos, por exemplo, em um registro do diário: “O que este livro tenta mostrar é que não adianta sermos lúcidos, percebendo todas as situações, termos idéia clara de tudo que ocorre, assumirmos nossa culpa, criticarmos um sistema, se nada fazemos para mudá-lo. Quero retrato de um apocalipse”. Ou nas conclusões registradas após uma conversa com Henfil sobre o livro em construção: “Tem que ser algo que leve o cara a sentir o que se passa, mas depois. Ele não pode perceber e nem o livro pode ter o tom: veja, você precisa reagir”. Estamos em pleno clima apocalíptico que marca, sem dúvida alguma, o livro e nos remete, naturalmente, às associações relativas às bicicletas.

Por outro lado, esse bloco de associações gera tomadas de decisão e alterações nos rascunhos. Os exemplos são inúmeros, mas não vamos nos deter neles aqui por ampliar demais o foco de nossa atenção no momento. No entanto, é importante observar que esse processo associativo, que vai expandindo idéias, faz o escritor agir literariamente.

Quando discutirmos as matrizes geradoras, a relação entre a proposta de *Não Verás* (que começava a ganhar contornos mais nítidos) e a seleção de recursos será examinada em mais detalhes.

A expansão associativa pode, no entanto, não fazer parte da obra entregue ao público e daí, o que a obra recebe é somente a seleção de um instante associativo. Vamos a outro exemplo.

Algumas imagens dos livros de Daniel Senise aparecem de forma recorrente. Um novo desenho não apaga os anteriores, mas parece ser contaminado pelos outros e está, assim, impregnado de sua história no processo criador do artista. Os livros mostram, deste modo, a construção de um vocabulário pessoal de imagens que vão ampliando suas definições, em cada desenho novo, por meio de uma série de associações visuais, gerada por uma justaposição prolixa de imagens. Essas associações parecem atuar como campo de testagem do artista, na aparente tentativa de encontrar imagens eleitas que irão para as telas, onde passarão por um processo de construção pictórico. Pensando nas questões às quais estamos dando atenção, aqui, as associações, no caso do prego, oferecem uma informação bastante interessante. As imagens provisórias ganham consistência por meio de uma incansável repetição, onde são estabelecidos jogos combinatórios por meio de séries de associações visuais: prego e martelo; prego e coroa de espinhos de Cristo; prego e muitas outras imagens recorrentes, como nuvem de fumaça, rastros do bumerangue; e prego e imagens da história da arte como a tela de J.A.M. Whistler, *Arrangement in grey and black – Portrait of the painter's mother* (1871).

As associações visuais, neste caso, agem como espaço de experimentação. No ato de interação de um grande número de aparentes repetições, as imagens acumulam experiência e significado, ganhando consistência no âmbito do projeto poético do artista. Esta expansão associativa parece agir como modo de testar, preparar ou elaborar imagens, que passarão por uma seleção a caminho das

telas. Vale ressaltar que esse procedimento associativo de natureza expansiva, responsável pelo desenvolvimento de pensamento visual, é observado em outros momentos de livros de Senise, em séries de associações verbais:

“elo perdido pregos tempo alguém que fica e não volta
alguém que nunca vai – que vai e volta
como o símbolo do infinito
como o ciclo da água
[...]
como as formas das nuvens
como os gestos não calculados

MATRIZES GERADORAS

No acompanhamento dos diferentes modos de desenvolvimento de pensamento em criação, observamos cruzamentos de matrizes, que poderiam ser definidas como formas de armazenagem de dados. O poder gerativo dessas matrizes está exatamente nas operações de combinação. Um espaço interessante para observarmos matrizes se cruzando parece ser as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra (a tendência específica da obra em construção). Não se trata do único possível exemplo e, ao mesmo tempo, as combinações dessas matrizes não estão limitadas a um determinado processo de um artista. A natureza dos dados das matrizes é que oferecem possibilidade de falarmos em singularidades processuais.

Retomando o exemplo do processo de Loyola, mencionado quando as expansões associativas foram discutidas, acredito que tenha ficado claro que o acirramento do tom apocalíptico de seu livro se cruzou (ou se combinou) com o uso de determinados recursos literários. Percebemos que, ao mesmo tempo em que o escritor decide, a certa altura do processo, começar seu relato mais adiante no tempo, surge um novo espaço narrativo. O que se percebe é que todas as mudanças que Loyola fez na caracterização do espaço, por causa da alteração no tempo, contribuíram para a fabricação do tom mais sufocante, mais pessimista, e mais sem perspectiva de continuidade para a cidade e para seus habitantes.

Essas ações foram observadas tanto nos registros do escritor durante o processo, como nas alterações que os rascunhos preservaram. Na há uma seqüência temporal nítida entre a tomada dessas decisões e sua ação sobre o texto. No início do processo, havia a possibilidade do relato começar a partir do corte da última árvore. Daí *Não Verás* ter sido chamado, por um tempo, O Corte Final, que, com as modificações, foi transformado em um documentário sobre registros do passado. Seguindo essa trilha de alterações não mais existiam árvores e flores; a floresta milenar foi petrificada; a água acabou; os rios só existiam na Casa de Vidros de Água - uma espécie de museu das águas; o antigo Tietê tornou-se um valo seco; e a urina passou a ser reciclada. O calor vai aumentando e aumentando. As casas desapareceram para dar lugar a prédios e mais prédios; os carros não circulavam mais, depois do grande congestionamento; bicicletas deixam de existir (e aqui entram as anotações mencionadas anteriormente). Não havia mais crianças.

Do mesmo modo, foram geradas alterações no ritmo do texto, por meio da substituição de subordinações e coordenações por orações simples; das transformações de ponto-e-vírgulas em pontos e dos cortes e montagens das cenas. As anotações do escritor comandam passagens mais ríspidas, mais cortantes e como consequência, surge uma sintaxe rápida e sincopada que contribui para a violência, que o tom apocalíptico carrega.

Como vemos, o projeto da obra em construção contamina os instrumentos da linguagem, que o escritor tem a seu dispor, gerando opções por determinados recursos literários. Ao mesmo tempo, o encontro dos recursos esclarece aquilo que o escritor está buscando.

Os livros de Senise registram, de modo semelhante, a necessidade de fugir da repetição de recursos pictóricos conhecidos, ou seja, fugir dos procedimentos que se tornaram burocráticos, como já discutimos nos recursos da criação. Em alguns casos, estas reflexões, que atuam como balizadoras de seu processo como um todo e não de uma obra específica, são associadas à ação. Partindo da discussão sobre uma obra de Alan Davis, Senise fala sobre o perigo do "burocrático", e faz, em seguida, uma reflexão sobre uma tela sua em processo de criação e diz: "O último quadro que pinte no Rio escapa (um pouco) do processo de decalque". Depois explica tecnicamente porque este novo trabalho pode ser considerado só um pouco afastado daquilo que vinha fazendo.

Kiko Goifman¹⁷ explica que em seu documentário *Teresa*, onde faz uma reflexão sobre a vida carcerária, optou pela manipulação da imagem – por meio da edição excessiva - para deixar claro que se trata de uma representação. Um modo de pensar documentário e de se relacionar com o público fez o cineasta escolher um recurso específico no modo como tratar as imagens.

Há, nesses exemplos, a combinação de um princípio geral com a aplicação a casos singulares. A necessidade de evitar procedimentos conhecidos e a ida à tela buscando novos recursos. Mais uma vez, projeto poético e escolhas de recursos se conectam, gerando obras que procuram não utilizar combinações de procedimentos conhecidos.

EMBRIÕES AMPLIADOS

Voltemos ao diagrama que busca a relação entre os dois personagens de Loyola (*Tramas do Pensamento: diálogos de linguagens*). Ele havia acabado de fazer, em suas anotações, uma comparação entre as gerações de Souza, o personagem principal, e seu sobrinho. Daí, parte para a definição da relação entre esses dois personagens, que se inicia com uma imagem. A relação ou o conceito que o escritor procurava surge sob forma diagramática. Os personagens são representados por retângulos e as flechas ligam e separam, ao mesmo tempo, os dois personagens. A relação é sinteticamente estabelecida: envolve aproximação e separação. Ele passa a expandir o conceito, agora, com auxílio da palavra: busca o item lexical que explique a relação explícita no diagrama.

Registros, feitos na linguagem mais acessível, naquele momento, ficam à espera de uma futura tradução intersemiótica. A imagem visual carrega formas em estado germinal mas, aparentemente, ainda não conhecidas. Loyola precisa que palavras encontrem o que está nela contido.

A expansão desses embriões pode se dar em diferentes direções. Podem ser anotadas algumas possibilidades de histórias, por exemplo, e são as

¹⁷ Depoimento no curso "Criação de Imagem e Som em Meios Eletrônicos" do Senac-SP, junho de 2005

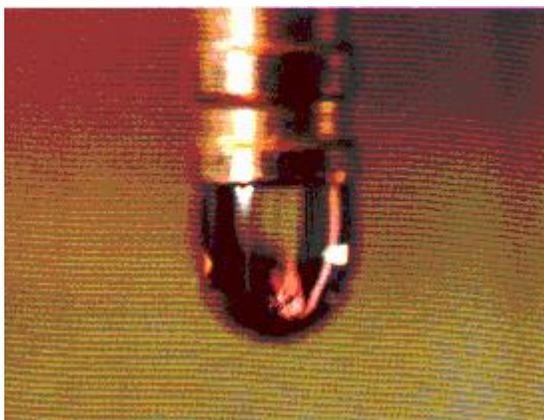
contextualizações, sob a forma de adições posteriores e anteriores ao núcleo embrionário, as responsáveis pela formação da obra (ou parte da obra) entregue ao público. Este mesmo estabelecimento de relações é, muitas vezes, observado quando olhamos para um artista ao longo do tempo. Alguma obra ou algumas obras iniciais mostram-se como chaves interessantes para compreender o todo até ali exposto publicamente. Parecem conter células germinais daquilo que sustenta sua busca maior; têm, portanto, forte potencial gerador, isto é, têm desdobramentos que seriam as expansões de embriões. Uma obra, neste caso, guarda um potencial, ainda não conhecido, de possibilidades a serem exploradas no desenrolar do processo.

Esta discussão dialoga com a afirmação feita no *Gesto Inacabado*: cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade em rede for levada às últimas conseqüências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial deste grande projeto.

EXPERIMENTAÇÕES PERCEPTIVAS IMPULSIONADORAS

Veremos, a seguir, um outro procedimento relacional presente no desenvolvimento do pensamento criador. Nas anotações do videomaker Bill Viola (1998), há mais de um exemplo no qual ele registra experiências percebidas ao acaso, fortemente marcadas pela visualidade, cujos resultados se mostram como possíveis geradores de obras. Uma possível proposta de obra se dá na relação com uma experiência perceptiva vivida de modo bastante intenso, no sentido que percepções geram experimentações. Ele explora a percepção, assim como um cientista verifica suas hipóteses. Uma cena, que poderia ser vivenciada por outro sem ser dada grande importância, passa a ser pesquisada por ele com outras intenções. O que quero dizer é que há uma certa tendência do olhar para perceber suas indagações e aquilo que move sua obra. A experiência traz nova potencialidade da imagem visual a ser especulada. Deste modo, o resultado da experiência perceptiva – a potencialidade da imagem ampliada – é associado à possibilidade de nova obra.

Numa noite chuvosa em Nova York, eu estava voltando para casa e parei para limpar meus óculos. No momento em que os levantei, um carro passou e imediatamente percebi a imagem do farol passando pelas minúsculas gotas, que estavam na superfície das lentes. Olhei mais de perto. Outro carro passou. Eu podia ver perfeitamente, em cada gota, uma imagem pequena e perfeita da rua com as luzes e os carros. Limpei os óculos e coloquei-os para poder enxergar melhor. Olhei em volta e vi que as gotas na capota de um carro também refletiam a rua. Percebi que todas as gotas, mesmo as que estavam caindo, faziam o mesmo. Ver as imagens nas gotas das lentes me ajudou a perceber que não eram reflexos, mas imagens ópticas. Cada gota estava funcionando como minúsculas lentes grande-angulares para formar imagens. Excitado, corri para meu estúdio, peguei minha câmera de vídeo e comecei a fazer experiências com a ampliação da imagem na gota (Anotação, 1976).



No mesmo ano, Bill Viola apresenta na Galeria Nacional de Berlim a vídeo instalação *He weeps for you* (Ele chora por você), que é assim descrita pelo artista:

Em uma sala grande e escura, sai do teto um cano de cobre, que termina com uma válvula da qual emerge uma única gota d'água. Uma câmera de vídeo, com aparatos e lentes especiais, é focada na gota. A câmera é conectada a um projetor que mostra a gota crescente na parede oposta. As propriedades ópticas da gota fazem-na funcionar como uma lente olho-de-peixe, revelando uma imagem da sala e daqueles que lá estão. A gota aumenta gradualmente até que preenche totalmente a tela. De repente cai e se ouve um estrondo. Em um ciclo de repetição sem fim, nova gota surge (Viola, citado por Ross, 1997).

Aqui podemos ver, primeiro, uma percepção visual do artista sendo registrada. Este momento sensível de extrema fugacidade ganha duração, na medida em que a sensação visual causada pela imagem percebida é explorada em outros objetos. Fica clara a tendência do olhar do artista marcada pelo poder da fisicalidade da imagem. O resultado desta exploração passa a pertencer a seu universo de possibilidades imagéticas, funcionando como potencial de obra.

Como discuto no *Gesto Inacabado*, a materialização da obra de arte é um percurso sensível. Neste caso, trata-se de uma imagem que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem sensível, que tem poder criativo: uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento.

DÚVIDAS GERADORAS

Para discutir as dúvidas geradoras, apresento um trecho de um dos livros de Senise.

“Uma questão: É necessária uma LINGUAGEM em um trabalho contemporâneo ? Sim, porque a linguagem está diretamente ligada ao indivíduo (o artista/criador) e a questão então poderia ser enunciada: é necessário um ARTISTA/indivíduo ? E a resposta é sim porque a arte não funciona sem o artista, o autor, o que aponta, o que indica, o que destaca. O seu sistema individual deve ser impregnado do sistema (social) que o rodeia. E ele é o indivíduo que sintetiza os indivíduos, os outros. A comunidade necessita de um autor para ler a obra. O autor cria o contexto porque como INDIVÍDUO cria uma situação de comunicação específica com cada espectador. É um sistema de comunicação que se inicia 2 a 2, i.e. um sujeito vai a um museu/galeria ver a obra. Neste momento é só ele e a sua leitura da obra. Neste momento está presente o indivíduo autor. É por isso que se existe um autor necessário para a apreensão da obra este deve ser identificado e isto é feito através da sua linguagem” (anotação feita em 28 de abril de 1992).

“Porque um compromisso/missão com a pintura ?

Memória de moldura, como?” anota Senise em 22 de novembro de 1997, ao discutir sua futura tela Grand Salon.

Como podemos perceber, as perguntas que o artista se faz parecem dialogar com dúvidas genuínas ou com situações, consideradas até ali, estáveis. Em ambos os casos, o questionamento é ativador, exige algum tipo de continuidade do pensamento. Daí ter um papel importante naquilo que estou chamando de rede de relações que contribuem para o desenvolvimento do pensamento do artista. A dúvida gera possibilidades de respostas e, em outros casos, a pergunta desestabiliza campos até ali de segurança, posicionamentos tomados como certos.

Este último procedimento desestabilizador parece, no caso de Senise, ser vital: suas anotações nos falam de sua necessidade de que o processo criador seja, como já mencionei, uma “permanente conquista de algo, não podendo cair em um processo burocrático de, por exemplo, repetir soluções formais já encontradas”. A instabilidade da dúvida de como será sua obra futura é, portanto, fundamental. Como vemos, o percurso de certeza para desestabilização, que as dúvidas trazem, é formador do grande projeto poético deste artista: princípios que parecem sustentar a obra de Senise como um todo e as tendências específicas de obras isoladas.

O acompanhamento do vídeo *O que fazem Pina Bausch e seus dançarinos e Wupertal* e a leitura do livro *Bandoneon: Em que o tango pode ser bom para tudo?* de Raimund Hoghe e Ulli Weiss (1989, p.7) compreendemos a importância da formulação de perguntas no processo de criação de Pina Bausch. Na apresentação do livro, C. Martins e M. Evelin explicam que “Pina Bausch elabora seus espetáculos a partir da formulação de questões que, respondidas ou não, tornaram-se verdadeiros motes – *leitmotifs* – sobre os quais o espetáculo se constituirá. O processo de criação passa a ser pontuado por pequenas cenas-respostas”.

ERROS E ACASOS CONSTRUTORES

A profusão de momentos dos processos criativos registrados, com algum tipo de referência a acasos ou a erros, pede por uma reflexão. Muitos estudiosos de processos criativos, nas mais diversas abordagens, discutem esses dois aspectos de modo independente. Em um olhar atento e preocupado em evitar as segmentações, percebe-se que deve ser salientada não só a complexidade que envolve cada um desses aspectos, como suas imbricações. Ao mesmo tempo, a super exposição a inúmeras menções da presença de acidentes e inadequações,

ao longo dos processos, nos levou a perceber que os artistas se relacionam de diferentes modos com essas questões.

Pode-se observar, porém, que ambos nos oferecem uma porta de entrada para pensar formas de desenvolvimento de pensamento criador. São entradas de elementos que causam ramificações do pensamento, desestabilizando a aparente estabilidade no percurso em direção às tendências. Erro e acaso interagem com o processo que está em curso, propondo problemas que provocam a necessidade de solução. Para que isso aconteça, hipóteses são formuladas, testadas e, possivelmente, geram associações de outra natureza. Estamos falando, sob esse ponto de vista, de importantes desencadeadores do mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de idéias novas. Erros e acidentes de toda espécie provocam, portanto, uma espécie de pausa no fluxo da continuidade, um olhar retroativo e avaliações, que geram uma rede de possibilidades de desenvolvimento da obra, que levam, por sua vez, ao estabelecimento de critérios e conseqüentes seleções. Acaso e erro mostram seu dinamismo criador em meio à continuidade - geram novas possibilidades de obra na perspectiva temporal do processo criador. A continuidade do processo defronta-se, nesses momentos, com quebras, rupturas ou descontinuidade, como vimos em Ruas e Escritórios.

Em uma visão semiótica, podemos falar que a continuidade é inseparável da indeterminação e da incerteza que caracterizam o movimento criador, no sentido em que este continua sua trajetória para dar conta de sua indeterminação. Onde há variação contínua, a precisão é inatingível e a possibilidade de erro inevitável. Transitoriedade acarreta a impossibilidade de se ter um conhecimento absoluto (inacessibilidade completa) e a possibilidade de ter um conhecimento errado (representação errada).

É no enfrentamento do erro que, segundo Colapietro, a presença dos signos é mais dramaticamente sentida. O conhecimento de nossa subjetividade se dá ao

nos confrontarmos com nossa ignorância e nossos erros. Há uma seqüência de esforços na qual os agentes percebem que cometeram erros e são forçados a entender que queriam dizer algo diferente do que disseram. (Colapietro, 2004). O processo, porém, por ser contínuo gera ações autocríticas e autocorretivas. Ao mesmo tempo, há as intervenções do acidente ou acaso, onde não há causa para o processo tomar tal direção. O pensamento criador, em nosso caso, é alimentado e se desenvolve por meio dessas intervenções, que parecem ter um papel importante na variabilidade do pensamento. Observamos também o cruzamento dessas duas espécies de interferências (acaso e erro) no fluxo da criação.

Lidar com um processo falível envolve o estabelecimento de critérios por parte do artista. Isso nos remete às tendências de natureza mais geral (projeto poético) que, de algum modo, direcionam as decisões no modo como enfrentar tanto os erros como os acasos. Ao detectar algo como errado, o artista aciona determinados princípios que balizam essa avaliação e faz cortes, adições, substituições, deslocamentos, ou seja, qualquer tipo de modificação. Percebemos que, muitas vezes, essas ações não são lineares. A obra vai se constituindo nessas idas e vindas, permanentemente julgadas em uma autocorreção criadora. Falar de erro no processo de criação artística é entrar em uma grande variedade de intensidades e significações. Não evitei o termo, sabendo, no entanto, que será sempre comentado com aspas implícitas. Estou chamando de erro tudo aquilo que provoca uma parada no fluxo do processo de produção, envolvendo avaliações critérios, como juízos de valores, seleções, tomadas de decisão e criação de novas possibilidades de obras. Tudo isso acontece em meio a fortes sensações de incerteza, instabilidade e angústia. Ouçamos os artistas descrevendo essas experiências.

Muitos erros têm sua explicação associada à ausência de domínio da técnica ou seja, falta de conhecimento das propriedades da matéria-prima que está sendo manuseada. Essa constatação, normalmente, gera a busca por esse conhecimento,

que aparece nos documentos sob a forma de autocomandos: preciso pesquisar mais sobre esse tema ou sobre os usos desse tipo de tinta, por exemplo.

Van Gogh (2002, p. 107) fala da dificuldade que enfrentou, em determinado momento, ao trabalhar com aquarela. Diz ele: “Deverei, contudo, passar por outros fracassos, pois acho que a aquarela exige uma grande habilidade e uma grande rapidez na pincelada”. Ele levanta uma hipótese de natureza plástica, de como pode corrigir esses erros: “Deve-se trabalhar no material antes que seque para obter harmonia, e não há muito tempo para pensar. O mais importante é não terminar cada uma separadamente, e sim esboçar quase de um só golpe estas vinte ou trinta cabeças rapidamente”.

Em outro momento, ele passa por problemas semelhantes ao lidar com bistre¹⁸ e bitumen/betume¹⁹, que “exigem esforço para que se aprenda a utilizá-los, pois se deve usá-los de forma diferente das cores ordinárias. Acho muito provável que mais de uma pessoa tenha ficado assustada com as tentativas que é preciso fazer no início e que, naturalmente, não dão certo logo ao primeiro dia em que se começa a utilizá-los. Agora já faz aproximadamente um ano que eu comecei a utilizá-los, principalmente para os interiores; no começo fiquei profundamente desapontado com eles, mas não conseguia me esquecer das coisas bonitas que eu vi feitas com eles” (Van Gogh, 2002, p. 136).

Vemos que a superação do erro, nesses casos, levou o pintor a um período de experimentação para alcançar o domínio da técnica, que tinha se mostrado deficiente. Esse desconhecimento sobre o material acarretou produções que não satisfizeram.

¹⁸ Substância corante obtida pela mistura de fuligem com goma utilizada especialmente para fazer aguadas.

¹⁹ Massa de pez, cal, azeite e outras substâncias que se emprega para vedar a água.

Relacionado aos procedimentos técnicos, Van Gogh não se considerava satisfeito com muitas de suas pinturas por não ter conseguido um modelo. Essa falta é sempre mencionada como um problema, independente da figura ou da paisagem que ele está tentando representar: “Ah, se pudéssemos ter os modelos que quiséssemos” (Van Gogh, 2002, p.198). Tudo isso deve ser entendido no contexto da arte que ele buscava, na qual as técnicas do desenho e da pintura de observação cumpriam um papel de extrema importância. A ausência era para ele uma possível fonte de erro, na medida em que os resultados plásticos não o satisfaziam. Esse problema ganhou contornos especiais quando ele tentou representar Cristo: conta ter raspado uma tela com a figura de Cristo, em um campo de oliva, pois a tinha feito sem modelo: “Raspei esse estudo porque pensei que não se devem fazer figuras desta importância sem modelos” (Van Gogh, 2002 p. 252). Essa necessidade acompanha Van Gogh, embora nesse mesmo ano de 1888, em que fez esse comentário, possamos sentir, em outras cartas, uma certa tensão entre a defesa inquestionável desse procedimento e aquilo que ele chama de trabalho com a imaginação. Não podemos deixar de observar que já estamos falando de um Van Gogh com mais experiência, um pouco mais seguro, com buscas renovadas e dialogando com Gauguin. Alguns meses depois da carta em que comentava a tela com a imagem de Cristo, ele diz que vai trabalhar mais de memória, pois assim vai obter telas menos desajeitadas e com ar mais artístico. Diz também que Gauguin lhe dá coragem para trabalhar com imaginação, e as coisas imaginadas têm um caráter mais misterioso (Van Gogh, 2002, p. 332).

Falando ainda dos problemas causados pelas técnicas que cada material exige, Van Gogh (2002, p.253) reclama das cores: “Gostaria muito que as cores nos dessem tão poucos problemas quanto a pena e o papel. Por medo de desperdiçar cores, freqüentemente, perco um estudo à tinta”. Nesse caso, vemos mais um exemplo de erros causados pelo tipo de material: a tinta exigindo recursos diferentes daqueles da pena. Surge nessa sua queixa (assim como está implícito na dificuldade de conseguir modelos), algo novo no que diz respeito aos motivos

que o levaram a errar: restrições externas. A constante falta de dinheiro levou o artista a limitar o uso da tinta e assim restringir o uso das cores. Esse limite causou a produção de telas que o desagradaram e por isso ele as rejeitou.

Se tomarmos a língua portuguesa como matéria-prima, observamos um critério de erro que une Portugal e Brasil, diferentes tempos históricos e projetos literários diversos. Carmela Nuzzi (1979, p.412) observa que, na construção da *Ilustre Casa de Ramires* de Eça de Queiroz, “o artigo indefinido e o pronome demonstrativo eram algumas vezes substituídos pelo artigo definido ou suprimidos”. De modo semelhante, Mário de Andrade (1982, p.25), em carta a Carlos Drummond, aconselha: “Aliás procure evitar o mais possível os artigos tanto definido como indefinido. Não só porque evita galicismo e está mais dentro das línguas hispânicas como porque dá mais rapidez e força incisiva pra frase”. Por outro lado, encontrei, no processo de criação de *Não Verás País Nenhum* de Loyola, um número imenso de cortes, tanto de artigos definidos como pronomes demonstrativos e pronomes possessivos.

Como vemos, essa questão dos artigos e pronomes sustenta, até os dias de hoje, os pressupostos estéticos do discurso em língua portuguesa. Por outro lado, as primeiras versões estão repletas desses elementos, talvez mais próximos da oralidade, que os primeiros fluxos de escrita recebem com mais vigor.

Ainda no campo de erros relativos a questões técnicas, há artistas que tomam como norma o desvio causado por esses erros. Lucas Bambozzi²⁰, por exemplo, em seu vídeo *Love Stories*, faz das fitas danificadas sua matéria-prima, gerando imagens fora de padrões externos de qualidade. Essas imagens, no entanto, têm seu sentido e sua função dentro do projeto do artista.

As restrições externas aparecem como causas em muitos relatos de obras que precisaram sofrer radicais transformações ou até mesmo serem abortadas. Conta-

²⁰ Ver dissertação de Christine Mello, *Conexões processuais no vídeo: Estudo sobre a gênese de Love Stories* de Lucas Bambozzi, PUC/SP, 1999.

se que a primeira idéia do projeto que gerou o filme *Citizen Kane* foi a adaptação do conto *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad. Orson Welles decidiu por uma filmagem complexa sob muitos aspectos como, por exemplo, o modo como as câmeras seriam usadas, que inviabilizou financeiramente o filme (Carringer, 1985). O processo de criação do cineasta não pôde ser levado adiante por restrições que não foram por ele determinadas.

Bill Viola (1998, p.59) relata um processo também abortado por erro seu, de cálculo do tempo de criação da obra. Uma vez um amigo lhe deu uma sacola cheia de fitas cassete (som) usadas. Ele ficou animadíssimo com a perspectiva de tempo ilimitado de gravação e teve a idéia de ligar o gravador no centro de atividade de sua casa, a cozinha, e gravar tudo que acontecia. "Minha idéia era de uma gravação contínua de toda atividade sonora naquele espaço. Quando tocada, criaria um mundo paralelo ao presente, em uma espécie de fluxo da consciência, mas deslocado no tempo". Ao fim de uma semana de suas férias de verão, ele tinha acumulado mais de 24 horas de gravação. De repente chegou a uma conclusão desanimadora: precisaria de 24 horas para ouvir aquilo. Se fosse gravar por um ano, teria que parar depois de seis meses para ouvir as gravações. E se o projeto fosse realmente ambicioso e feito a obra de sua vida, teria que parar sua vida no meio para ouvir o material na outra metade. E ainda teria um tempo adicional para rebobinar todas as fitas. Era uma terrível perspectiva. Parou o projeto imediatamente.

A escritora Adriana Falcão (citada por Rodrigues, 2004) fala que seu livro *A comédia dos anjos* surgiu de um erro: tinha uma idéia que tentou transformar em roteiro para o cinema, mas não conseguiu. Ela diz que na verdade todos os seus "livros têm essa característica do erro. Tudo o que eu não consigo fazer vira livro".

Em nossa tentativa de compreensão dos erros, ao longo da criação artística, vemos que os documentos de processo registram um grande número de referências a esses não acertos, percebidos como tais a partir de critérios pessoais,

associados ao projeto poético do artista. É importante lembrar a inserção histórica do projeto que, certamente, deixa suas marcas no estabelecimento desses critérios.

Em algumas anotações, são evidenciados os parâmetros adotados para que algo seja considerado inadequado. Klee (1990, p. 193 e 202), por exemplo, fala do abandono do “tema da criatura de borracha que se estica para o alto e vai afinando [...] por ser anedótico demais”. Em outro momento, ele relata a necessidade que sentiu de suavizar um pouco a expressão da figura de uma mulher, sobre a qual pesava todo o sofrimento.

Thomas Mann (2001, p. 88), por sua vez, justifica alguns cortes em seu livro *Doutor Fausto*, pelo ritmo do capítulo e do livro em função da manutenção necessária de tensão: “O tamanho é a ameaça estética a esse capítulo (assim como ao livro inteiro) tão ligeiro no início. Se a tensão conseguir se manter mesmo em tais proporções, significa que é forte o bastante”.

Algo semelhante é relatado por Steinbeck (1990, p.23), sobre a estrutura de um determinado capítulo de seu *East of Eden*. Ele tinha pensado em colocar tudo sobre o início da história do personagem Adam em um capítulo só, mas percebeu que precisaria dividir em dois capítulos, senão ficaria muito pesado. É interessante notar como o escritor continua a autocrítica, isto é, o modo como se dá sua intervenção sobre a obra em construção para satisfazer seu desejo: “Vou fazer Adam ir para o exército, depois o abandono e volto para os Hamiltons e para discussão”. É um típico uso de uma expressão que demonstra o comando do escritor sobre a história em construção: parece que, nesse caso, as linhas de força da obra vão ganhando sustentação por meio dessa forma de manipulação da trama narrativa. Essa espécie de comando é explicitada por Louise Bourgeois (2000, p. 227), quando diz: “Em minha arte, vivo num mundo feito por mim mesma. Tomo decisões. Tenho poder. No mundo real não quero poder”. Gabriel

Garcia Márquez (1997, p.114) associa esse poder ao desejo do escritor: “as pessoas só morrem para sempre na vida real. Na literatura, a gente pode fazer o que quiser. Para isso alguém inventou a literatura: para desafogar todos os seus desejos”.

Obras em construção são, assim, avaliadas pelos próprios artistas: algo é visto como impróprio por determinadas razões e modificado, segundo parâmetros por eles estabelecidos.

Em outra anotação, Steinbeck (1990, p. 119) percebe que há “uma grande falta nesse livro. É para suprir aquela falta que esse capítulo que eu chamo de adendo foi planejado. No entanto, tornou-se muito mais do que um anexo. Tornou-se o capítulo mais importante do livro”. Aqui vemos que algo que foi entendido pelo escritor como uma falta ou uma falha no modo como sua narrativa estava sendo desenvolvida, ao ser sanado, mudou o papel desempenhado pelo capítulo. O não desenvolvimento daquilo que, de início, parecia um simples adendo, teria sido para ele desastroso. Ele diz a seu amigo (ou a si mesmo?), “quando você ler esse capítulo você vai perceber como teria sido catastrófico deixá-lo de fora”. Nesse caso, o erro foi solucionado com uma adição, em outro caso o escritor diz ter eliminado parte do trabalho do dia anterior para mudar o ritmo. “Estava errado” (Steinbeck, 1990, p.144).

Sigamos as ações de Van Gogh (2002), enfrentando suas telas consideradas inadequadas. De um modo geral, suas idas ao ar livre para pintar não davam certo quando ele voltava de mãos vazias, sem nenhum estudo. Nessa relação com a natureza, o pintor demonstra permanente angústia naquilo que parece ser um erro seu: o transporte daquilo que ele percebe para a tela. Diz ele, em setembro de 1882: “Venho sentar-me com uma tela branca frente ao local que me impressiona, vejo que tenho diante dos olhos e digo: esta tela branca deve tornar-se alguma coisa – e volto insatisfeito –, coloco-a de lado e depois de ter

descansado eu a olho com uma certa angústia. Continuo insatisfeito porque aquele cenário esplêndido está muito na minha cabeça para que eu possa estar satisfeito com o que fiz dele” (Van Gogh 2002, p.96). Continuando a lamentar sua incapacidade diante da natureza, diz quase três anos mais tarde (abril de 1885): “Os ciprestes sempre me preocupam. Gostaria de fazer com eles algo como as telas dos girassóis; me espanta que ainda não os tenha feito como os vejo” (Van Gogh, 2002, p.401).

Pensando ainda nos critérios pessoais que direcionam as escolhas de Van Gogh, em outra carta, ele deixa transparecer um princípio estético geral, que aparece sob a forma de um comentário sobre uma hipotética falha. Diz ele: “Em minha opinião, seria um erro dar a uma pintura de camponeses um polimento convencional” (Van Gogh 2002, p.155). Nesse comentário, que entrelaça forma e conteúdo, pode-se perceber que se trata de um princípio estético com sustentação em suas preocupações éticas, que ele toma quase que como uma missão: retratar a vida dos camponeses.

Dando continuidade a nossa proposta de compreender as diferentes facetas do erro nos processos criativos, destacamos que há, nas cartas de Van Gogh, um permanente tom de insatisfação diante de seus estudos, por ele considerados ainda inadequados. Esse afastamento de seus princípios estéticos o leva a ver muito de sua produção como insatisfatória. “Trouxe um estudo, mas está muito abaixo do que tentei fazer” (Van Gogh 2002, p. 257). O pintor carrega a esperança de que vai melhorar e a certeza de que isso só pode acontecer ao longo do tempo, como vemos nessas observações: “O caminho para fazer melhor mais tarde é fazer hoje tão bem quanto possível, e então haverá progresso amanhã” (Van Gogh 2002, p. 78). “Espero que, trabalhando muito, faça algum dia algo de bom. Eu ainda não cheguei lá, mas não desisto, estou lutando para consegui-lo”. Sua tentativa permanente o levará a algo mais vigoroso do que nos outros estudos, porque “gostaria de realizar algo sério – algo Fresco – algo que tenha alma!” (Van

Gogh 2002, p. 106). A sensação de erro permeia todo seu percurso e se concretiza na constatação de que não está alcançando o que buscava. Diz isso fazendo muitos estudos e muitas telas.

Para Van Gogh, esses não acertos estão, de algum modo e em alguns momentos, relacionados à falta de experiência ou de conhecimento do trabalho – do fazer pictórico. Diz ele em julho de 1888: “A atenção fica mais intensa, a mão mais firme. É por isso que eu quase me atrevo a garantir que minha pintura ficará melhor” (Van Gogh, 2002, p.263). Em agosto deste mesmo ano, diz ter encontrado o caminho para melhorar o trabalho: fazer figuras. Acredita que errar muito pode ser o caminho para acertar: “Se eu fizesse cem assim, haveria alguns bons entre eles” (Van Gogh 2002, p.283). No entanto, essa sensação não tem permanência. No mesmo mês de agosto, ele se pergunta por que os artistas não conseguem manter o que conquistam, como os médicos e engenheiros. Uma vez que algo é descoberto ou inventado, eles mantêm o conhecimento, “nessa maldita arte tudo é esquecido, nada é mantido”. Então, nem a experiência adianta.

Muitas dessas falhas dos processos criativos, que estão relacionadas a princípios de natureza estritamente pessoal, podem ser vistas de outra maneira por um outro observador e não receber a mesma avaliação. Os erros, aos olhos de Van Gogh, são exemplares para pensarmos essa questão. Muitas dessas obras, por ele vistas como inaceitáveis, são marcos da história da arte. No entanto, como nosso foco de atenção é o processo criador, o que interessa é compreender aquilo que não parece correto a partir de critérios pessoais, internos aos processos. Essa não completude dos seus anseios é profundamente angustiante, mas, em alguns momentos, é também motora, no sentido que o faz continuar em sua busca.

James Lord (1998, p. 23) percebe essa mesma discrepância de valores quando ouve Giacometti lamentar, já com 63 anos, não ter conseguido fazer uma cabeça, nenhuma vez. “Mas é impossível”. Para J. Lord, aquilo que parecia impossível para

o artista, poderia parecer aos outros não somente possível – pois afinal tinha sido feito – como também satisfatório e bom. Isso não era um consolo para ele. Conclui Lord, “as opiniões que os outros têm do seu trabalho, apesar de lhe interessar, não têm naturalmente relação com o que sente”.

Ainda nesse âmbito pessoal, encontramos muitas referências a erros que parecem ter sido causados pela continuidade e pela vagueza da tendência no início dos processos. Esse ambiente de vagueza e imprecisão é assim descrito por Steinbeck (1990, p. 4): “A arte de escrever é uma tentativa canhestra de encontrar símbolos para o que não existe palavras. Na mais completa solidão, o escritor tenta explicar o inexplicável”. Ele é também conhecedor dessas questões na prática da construção: “o livro vai precisar mudar ao longo do tempo. Como vai ser divertido! – uma verdadeira efervescência de virtuosismo” (Steinbeck, 1990, p.88). Durante a produção da obra, Steinbeck (1990, p.3) passa a conhecer melhor o que ele quer a partir, muitas vezes, da compreensão daquilo que ele não quer, que aparece sob a forma de inadequações ou erros. Ele diz logo na primeira carta: “Vamos agora ao livro. Ele foi planejado há muito tempo quando eu não sabia sobre o que seria. Desenvolvi uma linguagem para ele que não vou nunca usar”.

Podemos também encontrar menções a seu amigo de alterações sentidas necessárias: “Há algo que eliminei e acho que vou precisar retomar, talvez sob a forma de uma inserção. É, isso vai precisar ser escrito, senão um ponto não fica compreensível. É claro que eu entendo e talvez você entenda, mas não sei se o leitor comum perceberia o que está por baixo se não for explicitado” (Steinbeck, 1990, p. 95). Vemos que ajustes, em algum momento inevitáveis, provaram não terem sido adequados. É interessante, nesse caso, ressaltar o papel do futuro leitor na tomada de algumas decisões. Entendemos também a relevância de se preservar formas anteriores, que podem ser reativadas. Sob esse aspecto, não podemos deixar de lembrar que as diferentes materialidades das obras em construção geram reaproveitamentos diversos: uma tela raspada não é da mesma

natureza que um rascunho literário reaproveitado. No entanto, como já foi discutido, em qualquer materialidade, o retorno não implica o encontro do mesmo contexto.

Durante a oficina de roteiro, Gabriel Garcia Márquez explicita para o grupo alguns de seus critérios e o possível modo de lidar com erros, como o uso de clichês: “Não vamos ter nada para falar nem nada a fazer se dermos a Maricarmen o noivo que lhe corresponde! Temos é que tratar de que haja a menor quantidade possível de lugares comuns, ou que sejam lugares comuns alterados” (Márquez, 1997, p. 82).

Para Klee (1990, p.159), a destruição necessária para a construção, pode ser reavaliada com arrependimento: “Diversas variações sobre o tema “pai e filho”. Pai com seu filho. Pai através do filho. Pai na presença de seu filho. Pai orgulhoso de seu filho. Pai abençoa seu filho. Representei claramente tudo isso, mas infelizmente destruí tudo. Só sobraram os títulos”. Ele generaliza essa possibilidade ao anotar em seu diário: “Diante de cada obra importante, lembre-se de que talvez uma outra, mais importante ainda, tenha tido que ser abandonada” (Klee, 1990, p.190). Aqui vemos que a evolução do pensamento, por ser falível, não está necessariamente associada ao melhoramento da obra ou ao progresso do pior para o melhor.

Pensando ainda nas decisões tomadas durante o processo que provocam alterações retroativas, temos uma anotação de Steinbeck (1990, p.29) que nos traz uma outra questão interessante de ser discutida. Diz ele: “Só há um problema como uma história como essa que se move sozinha. À luz do que acontece, você deve voltar e corrigir ou mudar para adequação”. O critério para as alterações parece ser dado pela própria obra. O artista, como já mencionamos anteriormente, constrói sua obra a partir de determinadas características que vai lhe oferecendo ao manipular sua matéria-prima. Algumas dessas características ganham maior

consistência do que outras: são as linhas de força da obra que ganham sustentação. Quando Steinbeck fala que a história move-se por si mesma, parece que se refere a essas decisões que começam a ganhar solidez ou algum grau de estabilidade e que, nesse caso, passaram a exigir mudanças em partes do romance, já escritas. Essas decisões mais sólidas refletem aquilo que dizíamos acima: no ambiente de vagueza e incerteza o artista, ao longo do processo, passa a conhecer o que quer. Muitos nomeiam esses comandos como algo fora de seu controle: a obra parece ser mais forte do que eles (aqueles mesmos que em outros momentos dizem “Vou fazer esse ou aquele personagem ir para o exército”). Voltaremos a essa questão quando discutirmos o acaso.

No caso de Steinbeck e *East of Eden*, parece que todas essas alterações não afetaram a grande tendência de seu processo, ou talvez tenham sido exatamente essas modificações as responsáveis pela adequação da obra a essas tendências. Pois chegando ao fim da construção do romance, ele escreve que tinha acabado de reler as primeiras anotações que fez para seu amigo para ver se tinha atingido seu propósito inicial ou não. Chega à conclusão de que o livro parecia que iria se dispersar, mas a direção geral não se alterou. Está tão coeso como um conto. “Estou feliz com isso” (Steinbeck, 1990 p.149).

Vejamos mais um parâmetro para avaliação de decisões, tomadas por Steinbeck, na construção da saga de seus antepassados. Nesses momentos, ele sai de seu ambiente pessoal e levanta hipóteses sobre o ponto de vista de leitores (como já tínhamos visto na retomada de um trecho que ele havia cortado). Esses leitores podem ser pessoas de sua família, aqueles que vão encontrar mais falhas. Ele diz saber que ninguém vai concordar com o que ele escreveu e ninguém vai achar que ele é que está certo. E justifica esses possíveis erros: “É natural porque vou oferecer apenas uma fatia da torta da realidade do passado da minha família e é a minha fatia” (Steinbeck, 1990, p.80). O escritor fala dos inevitáveis filtros transformadores: é seu modo de olhar para a história de sua família.

Steinbeck (1990, p. 65 e 160) prevê outras fontes de crítica de leitores. Sua narrativa pára muitas vezes para comentários e ele diz saber que as pessoas insistem em viver suas vidas, sem pensar sobre isso”. Em outra carta, diz que as críticas sobre método ou técnica serão bem-vindas, mas a moral, as idéias e a filosofia não estão abertas para correção ou revisão.

Ao tentar compreender o erro na criação artística, em muitos momentos, suas fronteiras com o acaso não são claras.

Voltando às cartas de Van Gogh, encontramos muitas justificativas para seus erros no acaso da natureza. Como já ressaltamos, a observação da natureza era de extrema importância para sua pintura. O mau tempo, muitas vezes, o impedia de trabalhar ao ar livre: “Tive dificuldades com o pôr-do-sol com figuras e uma ponte [...] O mau tempo impedindo-me de trabalhar no local”. O imprevisto do tempo provocava um estudo inadequado. E já mencionamos também sua dificuldade para levar adiante seu projeto longe do objeto observado. Esse acaso o faz trilhar um novo caminho, diferente daquele anterior: “Imediatamente recomecei o mesmo tema em uma outra tela. Mas o tempo estava totalmente diferente, numa gama cinza, e sem figuras” (Van Gogh 2002, p 215). O projeto de trabalho daquele dia é mudado e não há mais retorno ao estado do processo no momento em que foi interrompido.

É o vento mistral, da região sul da França (Arles), o elemento da natureza mencionado por Van Gogh, com mais ênfase e irritação, como fonte de erros. Para ele, a combinação do vento e das propriedades da tinta inviabilizava um trabalho de qualidade. “Ah, que quadro eu faria se não fosse esse maldito vento. É isto que é enlouquecedor aqui; em qualquer lugar que fincamos o cavalete. E é exatamente por isto que os estudos à tinta não são tão bem acabados quanto os desenhos; a tela sempre treme”; “este mistral desgraçado é bem incômodo para

dar pinceladas que se portem bem e se misturem com sentimento, como uma música tocada com emoção” (Van Gogh 2002, p. 258 e 308). O vento impossibilitava o toque preciso que ele buscava, o que torna inútil o irmão mostrar ao público o que ele estava fazendo, “porque os outros me superam em nitidez de toque. Isto é mais erro do vento” (Van Gogh 2002, p. 283).

Para muitos outros artistas o erro, ao ser avaliado, é recebido como acaso criador que leva a descobertas. Para Chaplin (1986), um dos prazeres ao produzir um filme, era constatar que, muitas vezes, uma cena inesperada – ou até mesmo errada – acabava dando certo. De modo semelhante, Klee (1990, p. 236) registra em seu diário: “No momento em que eu pretendia diluir com aguarrás uma base de asfalto já aquecida e que havia ficado grossa demais, ela se marmorizou, transformando-se em uma base bonita e singular para água-tinta. A estupidez também nos ajuda a fazer descobertas”. Um erro inicial, relacionado ao desconhecimento das propriedades da matéria, foi esteticamente avaliado e incorporado ao processo como a entrada de uma idéia nova, uma descoberta.

Essa incorporação pode se dar de diferentes maneiras: no frescor da novidade com os ruídos do erro ou sofrendo adaptações ao projeto do artista. Senise comenta, em suas anotações, essa recepção do inesperado: “ a absorção dos resultados do acaso depende da qualidade do que oferecem, isto é, eles passam por avaliações do artista: “É necessária a minha participação (física) neste acidente (como pintor). Não é um ‘objeto achado’”.

Afastando-se agora do erro, o acaso é, algumas vezes, associado pelos artistas aos acontecimentos sobre os quais eles não sentem seu total controle consciente. Steinbeck (1990, p. 11), mais de uma vez, faz a associação do acidental com os momentos em que está escrevendo e muito próximo de uma “espécie de inconsciência”. É interessante observar que essa associação se dá nas tentativas

de entender aquilo que acontece aparentemente sem explicação: só se conhece o efeito, a causa fica sem determinação.

Há uma outra questão que surge na relação do artista com o acaso: alguns exploram seu poder criador de tal modo que este passa a funcionar como uma espécie de técnica. Para Vittorio Gassman (1986, p. 21), o acaso é responsável por reativar um processo que pode perder sua dinamicidade. Ele exemplifica, no percurso de construção de personagens no teatro, essa tensão entre tendência e acaso. "O ator deve seguir o percurso obrigatório que foi traçado para o seu papel, em relação aos outros personagens e à própria estrutura geral da obra. Mas ele pode e deve variar esse percurso sempre que possível, para evitar a rotina e a mecanicidade. Além disso, deve estar sempre atento para o que possa acontecer: como já disse, teorizo o imprevisto porque ele faz parte do jogo, sempre pode acontecer". O acaso é explorado como método para evitar a cristalização que a repetição teatral pode causar.

John Cage, trabalhando com o coreógrafo Merce Cunningham, levou o acaso para seus processos composicionais, como muitos outros artistas. Aliás, foi essa apropriação do acaso o ponto de discórdia entre ele e Pierre Boulez. Essa questão fica bastante evidente, na correspondência trocada pelos músicos. Cage mostra-se bastante entusiasmado com suas experimentações nesse campo e as relata para Boulez. Este é bastante radical nas críticas e as explicita em uma carta em dezembro de 1951: "Perdoe-me, mas a única coisa que não me satisfaz é o método de acaso absoluto (jogando moedas). Ao contrário, acho que o acaso deve ser extremamente controlado". Mais adiante, ele diz que teme tudo que é chamado de escrita automática, porque em geral representa falta de controle (Nattiez, 1993, p. 112/113). Em outra carta, explica a discordância, por comparação com artistas da visualidade. Diz que é contra a facilidade de um Mondrian. Suas soluções simples não o agradam. As figuras abstratas de Klee e de

outros são mais próximas dele e ele as considera muito mais instigantes (Nattiez, 1993, p. 116/117).

Ao criticar as experimentações de Cage com o acaso, conhecemos alguns princípios que direcionam o projeto de Boulez, sustentado por crenças (questionáveis por outros artistas), como a possibilidade de total controle sobre os processos de composição. Ele parece acreditar também que um projeto que abarca o acaso está associado à ausência de trabalho e de reflexão ou à facilidade composicional.

Ainda nessa tendência de se fazer uso do imprevisto, há relatos de acasos que foram, de certo modo, “construídos”, apesar de receber a descrição de um inesperado absoluto. O artista coloca-se em situação propícia para a intervenção do elemento externo, como fotógrafos que visitam o mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada. Há, portanto, nesses casos uma espera pelo inesperado. Miró (1992, p. 33), ao ser perguntado se estava sempre à procura de novos materiais, respondeu: “Não procuro: eles me atraem, vêm a mim”. Continua ele, aproximando-se de uma mesa cheia de manchas. “Por exemplo, uso esta mesa para colocar meus pincéis. Fatalmente, à medida que ela vai se manchando, me excita: estas manchas negras, um belo dia, vão se tornar algo. É um choque. É preciso haver choques na vida”. Henry Moore (2002) fala também desses acasos construídos. Ele diz que coleciona seixos, ossos, objetos e pedaços de madeira – qualquer coisa encontrada que tenha uma forma que o interesse. A qualquer momento pode ir ao local onde guarda esses materiais e alguma coisa que ele pegue vai lhe viabilizar uma nova idéia. Por isso armazena essas peças. É nesse sentido que estou usando o termo “construído”, para designar essa preparação da intervenção do acaso no processo criador. Moore guarda as peças e conta com o encontro casual de idéias, que seu olhar para o material guardado possa oferecer.

Na continuidade dessas anotações, H. Moore resalta o aspecto relacional do pensamento (também presente no caso de Miró e as manchas), quando diz que não sabemos de onde vêm as idéias, mas podemos induzir sua formação olhando para uma caixa de seixos. Sua coleta o ajuda a dar a atmosfera para começar a trabalhar. Algumas vezes ele faz alguns desenhos. Daí, com os seixos ou os desenhos, algo começa. Em determinado modo, algumas coisas começam a se cristalizar e ele começa a fazer alterações. Vale lembrar da imagem de Moore que apresentamos na discussão sobre o desenho, no capítulo Tramas do pensamento: diálogos de linguagens. O artista fala das linhas de força, da possível obra em construção, que começam a ganhar consistência. E a transformação é evidenciada: “Embora as obras possam começar dos objetos encontrados, terminam como invenções singulares”.

Lendo algumas anotações de Duchamp, percebemos inúmeras e sólidas reflexões que preparam obras que pareciam ser fruto da mais pura espontaneidade do acaso. Como resalta o organizador da publicação dessas anotações, Sanouillet, Duchamp não era um homem da improvisação. Suas invenções, as mais espontâneas em aparência, são muitas vezes o fruto de uma lenta maturação. Foi assim que a idéia de usar uma caixa como receptáculo de uma obra “literária” começou a ser desenvolvida desde 1914 em Paris (Duchamp, 1994, p. 35).

Os acasos externos ao processo são, muitas vezes, vivenciados pelo artista com muita frustração, como vimos na relação de Van Gogh com o vento. Steinbeck (1990), de modo semelhante, lamenta fatos que aconteciam fora do livro, que não podiam ser evitados, mas que ele considerava uma outra vida com a qual tem de lidar. Os acontecimentos mencionados são relativos à família ou a outros trabalhos que precisou fazer enquanto escrevia *East of Eden*, como uma gravação para o Voice of America. Ele chama tudo isso de frustrações engraçadas, que atrapalham o fluxo do trabalho, e deixa espaço para esses imprevistos. Diz que no ritmo em que estava trabalhando, terminaria o livro em oito meses, se não tivesse nenhum

tipo de imprevisto. Seria, no entanto, um ano anormal se esses não surgissem. Por este motivo, "estou me dando dois meses a mais para os acasos". Ele diz ter dificuldade de enfrentar tudo isso com sua mente "mono tarefa" (Steinbeck 1990, p. 68 e 75). Klee (1990) fala também de imprevistos que, de algum modo, atrapalham o fluxo de seu trabalho. Consegue pontuar, contudo, o momento em que precisou tomar conta do filho. Só assim foi capaz de ver um quadro de modo diferente e encontrar soluções.

Demos ênfase, nesses últimos exemplos, aos acasos externos ao processo; há, no entanto, muitos relatos de imprevistos internos às buscas do artista que levam a interessantes descobertas.

Bill Viola (1998, p. 52) lembra que, em meio a suas constantes experiências perceptivas, uma noite, estava trabalhando com uma lente de aumento e um refletor em seu estúdio. "Percebi que poderia fazer figuras luminosas interessantes focando a luz na parede com a lente. De repente, sem nenhum motivo aparente, decidi colocar minha cabeça na frente do refletor e focar aqueles padrões de luz em meus olhos. Primeiro, fiquei desapontado. Nada aconteceu [...]. Depois, em uma espécie de choque, percebi que a imagem que via do estúdio era a mesma daqueles padrões de luz que eu vi na parede. [...] percebi então que o mundo visual existe em todos os lugares e em todas as direções ao mesmo tempo; onde interceptamos esse feixe de luz determina nosso 'ponto de vista'. Há, literalmente, um mundo em cada grão de areia, em todos os reflexos de todos os objetos".

Maurice Béjart (1981, p.180) faz um relato semelhante de uma coreografia imprevista. Ouvia uma música de Webern que encontrou por acaso. Observava, pela janela, as pessoas andando. "Produziam-se pontos de sincronismo entre os movimentos das pessoas em baixo e os da música. Era um dos melhores balés que eu já vira, elaborado ao acaso!" No dia seguinte, levou o disco ao engenheiro de

som do teatro, para que o copiasse em fita e pudessem começar os ensaios imediatamente.

É importante destacar que aquele que está envolvido em um processo criador está de tal modo comprometido com as obras em construção, que se coloca em condições propícias para encontros dessa natureza. Por um lado, o artista, imerso no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista parece transformar tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico. James Joyce (apud Maddox, 1988) leva isso ao extremo, ao afirmar que o acaso lhe fornece tudo o de que precisa. "Tropeço. Meu pé toca em algo, curvo-me e é aquilo exatamente o que quero".

Erros e acasos têm, portanto, presença constante nas discussões que o próprio artista trava ao longo da construção de suas obras e são, muitas vezes, fontes de suas preocupações. A experiência dos erros ou inadequações parece ser responsável pela ampliação do conhecimento do que se quer e do que não se quer. Como podemos perceber, discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Em qualquer um dos casos aqui relatados, observamos que aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao aceitar que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Significa que se retorna para um outro possível daquele mesmo livro (Marguerite Duras, 1994, p.27). Desse modo, não há uma única obra que satisfaça as tendências de um processo. A criação não pode ser assim vista como o grande e epifânico encontro de uma forma ideal.

Do mesmo modo, é importante lembrar que, ao longo de todos esses capítulos, em que acompanhamos diferentes aspectos dos processos de criação, observamos uma grande número e uma vasta diversidade de momentos nos quais os artistas se vêem diante de descobertas que permeiam todo o processo. Esses momentos, profundamente marcados pela sensibilidade que os envolve,

são experienciados nas indignações, nas coletas de materiais, nas soluções de problemas, nos encontros de problemas, nas hesitações, nas certezas, etc.

No percurso dessas reflexões, estivemos em companhia de muitas obras sendo construídas, nos cruzamentos de ruas e escritórios, a partir de múltiplos diálogos e de especificidades de modos de olhar, fazer e pensar. E nos encontramos, agora, com algumas indagações geradas pela melhor compreensão das redes em criação.

DESDOBRAMENTOS E A CRÍTICA DE PROCESSO

Passo a seguir à reflexão sobre alguns importantes desdobramentos das discussões sobre as redes da criação. Como previsto na apresentação, acompanhamos artistas, profundamente implicados em seus processos criativos, interagindo com intensas turbulências culturais. Compreendemos os modos como o ambiente, que envolve as criações, é processado pelo artista e por suas obras, em outras palavras, observamos os espaços de manifestação de sua subjetividade transformadora. Discutimos, assim, as questões relativas à memória, percepção, procedimentos artísticos e modos de conexão das redes do pensamento em criação. Os diálogos com a cultura, as trocas entre sujeitos e os intercâmbios de idéias nos colocam diante do mais amplo campo de interações. Observamos, em muitos momentos, que quando nos aproximamos de algum tipo de determinação, encontra-se dispersão, ou seja, quando encontramos alguns pontos de referência geográficos, históricos, culturais etc. nos deparamos com novas ramificações das redes e enfrentamos mais indeterminação. As unicidades se dissipam. Esse caminho percorrido gerou algumas outras reflexões. No ambiente da criação, como

rede complexa em permanente construção, e a partir desse olhar interno ao percurso criação, como pensar a autoria ?

Na tentativa de abordar essa questão bastante polêmica, ao discutir processos criativos, recorro a alguns pensadores. Algo é certo, as possíveis respostas não podem se encerrar na dicotomia autoria X ausência de autoria. As pesquisas desenvolvidas pela arte e pela a ciência contemporâneas nos oferecem novos instrumentos para entrar nessa discussão, que envolve questões que sempre estiveram latentes.

Morin fala, como já foi visto, de interações no ambiente macro da cultura, ao enfatizar que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, propicia o intercâmbio de idéias. Esse espaço de trocas, por sua vez, possibilita o enfraquecimento dos dogmatismos e normalizações. Este movimento resulta em crescimento e na possibilidade de expressão de desvios, ou seja, em modos de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como originais. Colapietro (1989) reforça essa visão, quando descreve o sujeito, sob o ponto de vista semiótico, com uma fonte não primordialmente livre de pensamento e ação, mas um ser profundamente incrustado em seu tempo e espaço, a ponto de ser bastante, mas não completamente, limitado em sua cognição e conduta.

Canclini (2003), ao discutir o sujeito e o espaço social, pergunta-se o quanto nos é permitido ser sujeito no capitalismo das redes globalizadas. Essa possibilidade de ser sujeito não aparece só como a capacidade criativa e de reação dos indivíduos, mas depende também de direitos coletivos e controles sociais sobre a produção e circulação de informações e entretenimentos. Ele fala em sujeitos interculturais: hoje imaginamos o que significa ser sujeito, não somente da cultura em que nascemos, mas de uma enorme variedade de repertórios simbólicos e modelos de comportamento, que podem ser cruzados e combinados.

Calvino (1990, p.138) nos coloca nesse âmbito de interações, ao explicar que “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos”. Ele continua, enfocando agora aquilo que chamei de espaços de manifestação da subjetividade: “onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis”. Os atos de remexer e reordenar nos remetem a André Parente (2004) que explica que a contemporaneidade se caracteriza cada vez mais pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas. Sob o ponto de vista de nossa discussão, essas montagens estão associadas aos momentos em que flagramos mediações de naturezas diversas, como na relação entre memória coletiva da cultura e memória individual, nos filtros da percepção e memória, nas associações, nos procedimentos com a matéria-prima, nas escolhas, edições e critérios.

Calvino (1990) diz que quanto mais a obra tende para a multiplicidade, ao invés de “se distanciar daquele *unicum* que é o self de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade, ao contrário, respondo quem somos nós senão uma combinatória de experiências, informações, de leitura, de imaginações?”. Calvino traz duas questões bastante importantes para essa discussão. Por um lado, a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito; ao mesmo tempo, o próprio sujeito é múltiplo. A multiplicidade das interações e do próprio sujeito são também enfatizadas por Colapietro (1989), ao afirmar que o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo. É distinguível, porém não separável de outros, pois sua identidade é constituída pelas relações com outros; não é só um possível membro de uma comunidade, mas a pessoa como sujeito tem a própria forma de uma comunidade.

Uma outra voz dialoga com essa diversidade de interações. Bakhtin (1981, p.1/2) inicia seu conhecido estudo sobre Dostoievski, afirmando que ao tomarmos

conhecimento da vasta literatura sobre esse escritor, “temos a impressão de tratar-se não de um autor e artista, que escrevia romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores: Raskólnikov, Míchkin, Stavróguin, Ivan Karamazov, o Grande Inquisidor e outros”. É essa multiplicidade de vozes – dialogismo – que leva Bakhtin a considerar Dostoievski o criador do romance polifônico.

Em outro momento, Colapietro (2003), ao discutir a criatividade, fala da impossibilidade de se identificar o seu *locus* com a imaginação, especialmente quando a imaginação é concebida como um poder inerente à psique individual, em outras palavras, o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Ele enfatiza que é imperativo, portanto, falar em *loci* da criatividade, aqueles onde as práticas interagem. Na mudança do enfoque do self em si mesmo para a explicação do sujeito sob o ponto de vista das práticas entrelaçadas, o *locus* da criatividade é pluralizado e historicizado. Não faz assim mais sentido localizar a criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. É constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; e é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. O descentramento do sujeito, segundo Colapietro (2003) significa, portanto, a centralidade das práticas em sua materialidade, pluralidade, historicidade e, portanto, mutabilidade. Consciência, engenhosidade, criatividade e outras características, que atribuímos a agentes criativos, são sempre funções de sua constituição cultural e localização histórica.

Assim como não se pode falar em lócus da criatividade, toda nossa discussão mostrou a impossibilidade de se definir um lugar específico onde a criação acontece. Os momentos sensíveis que são percebidos pelo artista como possíveis encontros ou descobertas estão espalhados ao longo do processo: nas anotações das caminhadas, no encontro de “pedras” instigantes, na relação com obras de

outros artistas, na leitura de um pensador, no encontro de uma solução para um problema, na correção de um erro, no acolhimento do acaso etc.

Essa discussão sobre o descentramento do sujeito é importante, para pensar os processos de criação e ressaltar a relação artista e obras. Durante nossas reflexões, observamos a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto poético e a necessidade de se observar os processos de criação como espaço de constituição da subjetividade. Obras e artista não só estão imbricados de modo vital, como estão sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição.

Os artistas – sujeitos constituídos e situados -- agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação.

Essa abordagem de autoria dialoga, de modo explícito, com o conceito de criação, desenvolvido em nossa discussão, que se sustenta em seu aspecto relacional. Como dissemos, é importante pensar no ato criador como um processo inferencial, no qual toda ação, que dá forma ao novo sistema, está relacionada a outras ações de igual relevância, ao se pensar o processo como um todo. Sob esse ponto de vista, qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. Se o pensamento em criação é relacional, há sempre signos prévios e futuros. Esta

abordagem do movimento criador, como uma complexa rede de inferências, reforça a contraposição à visão da criação como um revelador e inexplicável insight sem história. A criação como processo de inferências mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora dos elementos mediadores envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. A criação é, sob esta ótica, um processo de transformação que envolve uma grande diversidade de mediações, como já foi tantas vezes mencionado.

Ao discutir o tempo da criação, destaquei alguns processos que se caracterizam pela descontinuidade, ou seja, aqueles que envolvem a criação de um projeto, que surge como resultado de um processo individual, mas cuja continuidade é dada por outra pessoa, normalmente escolhida pelo primeiro. Como vimos, esse segundo momento do processo fica longe das mãos, mas sob o direcionamento dos critérios de quem criou o projeto. Em graus diversos de envolvimento, essas outras pessoas passam a fazer parte do processo. No entanto, as discussões sobre os processos coletivos, como os de cinema, teatro, música, arquitetura etc, sempre caem nessa questão da autoria de modo diferente, envolvendo uma espécie de relação conflituosa de desejos e subjetividades. São processos que só acontecem nessa interação de sujeitos. Não há dúvida de que, se levarmos em conta tudo o que discutimos sobre os processos criativos, no momento em que há um cruzamento de indivíduos com um projeto em comum – a produção de uma obra – há um maior grau de complexidade. Se tomarmos autoria sob o prisma aqui adotado, talvez possamos falar, nesses casos, em uma maior densidade de interações, na medida em que os próprios processos, aparentemente individuais, também se dão nas relações com os outros.

O acompanhamento de alguns desses processos mostrou essa complexidade nos momentos de discussões, tomadas de decisões, definições de critérios etc.; no entanto, há alguns graus de hierarquização entre os indivíduos envolvidos que, quando necessário, tornam-se responsáveis pelos comandos e direcionamentos. Sem entrar em detalhes sobre essas questões (que podem ser tema de futuras reflexões), há, como um exemplo entre tantos, a figura do dramaturgo, no caso de alguns espetáculos, que assume o papel

de espectador do processo e fica com a responsabilidade de oferecer um olhar panorâmico para a obra em construção. Ao “costurar” o espetáculo, propõe uma certa coerência.

Os processos de produção em mídias digitais envolvem, em muitos casos, questões semelhantes aos processos coletivos e àqueles que se caracterizam pela descontinuidade. Esses trajetos apontam também para a necessidade de diálogo com especialistas de áreas diversas, gerando algum tipo de critério para os momentos de tomadas de decisão e direcionamentos.

Pensemos em outro aspecto que envolve muitas das produções nesse meio: a interatividade. Nos processos criativos que exploram essa propriedade, volta o embate com a autoria. Poderíamos dizer que, nesses casos, faz parte do projeto do artista a possibilidade que as autorias se desloquem ao longo do tempo. Ele é, assim, responsável pela viabilização da multiplicação de autorias. Apesar de conhecermos suas especificidades, não podemos deixar de relacionar essa característica dos meios digitais com a continuidade de um livro ou um filme em sua leitura ou recepção, com as novas possibilidades de obra geradas pelo manuseio de parangolés de Oiticica ou os bichos de Lygia Clark e com as alterações dos espetáculos teatrais de acordo com o clima do público.

Retiramos, portanto, de dentro das redes da criação, essa visão de autoria em uma perspectiva relacional. Ao mesmo tempo, o acompanhamento de tantos processos de criação nos leva às diferentes relações entre obra e processo. Como ficam as relações entre obra e processo nessa perspectiva processual?

DIFERENTES RELAÇÕES ENTRE OBRAS E PROCESSOS

Nossa discussão procurou abordar a criação sem fazer separações ou segmentar, processo e obra. Sob a perspectiva do inacabamento, é impossível falar em processos e obras, na medida em que as obras são parte do processo. O objeto dito acabado pertence a um processo inacabado, em outras palavras, a obra entregue ao público, como um momento do processo, é simultaneamente gerada e geradora. Isto nos leva a pensar na complexa relação entre obras e processos. Proponho, portanto, primeiro, mapear essas relações, para pensar em alguns desdobramentos sob o ponto de vista de abordagem crítica.

Processo de criação como tema

Há algumas obras que ficcionalizam o processo criativo: obras que tomam alguns aspectos do percurso criador com seu tema. O cinema é bastante pródigo em

exemplos desse tipo, como *A noite americana* de Truffaut, *8 ½* de Fellini, *A Bela intrigante (La Belle Noiseuse)* de Jacques Rivette, *Shakespeare apaixonado* de John Madden, entre tantos outros. Na literatura há também muitos exemplos, no entanto, não se pode negar que Ítalo Calvino faz dessa forma de ficcionalização do processo criador um dos princípios que parecem mover seu projeto literário. Ele faz do processo de escritura um espetáculo, abordado sob diferentes perspectivas, como em *Se uma noite de inverno* e o *Cavaleiro inexistente*, entre outros. Nesse último, por exemplo, Calvino constrói uma fábula da criação. O leitor vai acompanhando com a narradora/escritora, dentro de um convento, as agruras e prazeres de seu processo de criação. O que está sendo narrado é o ato de fazer ficção.

Os livros de artistas, que são sempre alvo de exposições nas artes visuais, fazem parte também dessa discussão, já que os cadernos de anotações são utilizados como suporte -- algo que é próprio de documentos de processo. Em alguns casos, chegam a fazer uso, de algum modo, da estética do processo, usando a gestualidade e precariedade dos desenhos. Esta relação com o desenho dialoga com o que Alberto Tassinari (2001), em seu livro *O Espaço Moderno*, chama de imitação do fazer da obra.

De modo semelhante, Picasso fez duas gravuras de um poema em processo de construção, incluindo correções expressas plasticamente pela rasura. Como explica Daniel Ferrer (2000, p.52/53), "todas as características de um rascunho estão presentes: escrita rápida, dificilmente legível, inserções interlineares, rasuras, manchas, testes de pena, rabiscos marginais [...] até mesmo a data de composição de cada um dos poemas". A pesquisa feita por Ferrer comprova que se trata de um falso rascunho (o que aliás é ainda mais interessante), pois ele encontrou o verdadeiro rascunho do poema com muitas diferenças do "rascunho" impresso na gravura. Ele chama essa estilização do componente gráfico do rascunho de "reinterpretação plástica". Sem pretender, de modo algum, esgotar os

exemplos, acredito que um melhor conhecimento sobre o processo criativo certamente nos auxilia a examinar, com instrumentos mais específicos e precisos, aquilo que se tornou ficção ou que está sendo, de algum modo, simulado. E assim podemos nos aproximar e compreender essas obras por outro viés.

Proeminência de aspectos do processo

A compreensão dos processos criativos, em uma perspectiva mais geral, permite observar também que algumas obras ou momentos artísticos deixam questões processuais em maior destaque ou proeminência. Essas questões não estão tematizadas nas obras, como vimos nos casos anteriores, mas são incorporadas como uns dos princípios direcionadores de seus projetos em construção. Vejamos alguns exemplos.

Como foi bastante discutido, aqui, diálogos de natureza múltipla são responsáveis pelos aspectos comunicativos e pela textura das redes culturais dos processos criativos. Rubens Rewald (2004, p. 7), por exemplo, em sua tese de doutorado *Autor-espectador*, que se propunha a apresentar um trabalho de criação junto com reflexões teóricas que o sustentaram, coloca essa questão comunicativa em destaque, quando diz que visava “à percepção das possibilidades criativas de trabalho em um ambiente colaborativo”. Os diálogos (presentes em todos os processos) são usados, de modo sistematizado, como motor de seu processo, na medida em que são escolhidos alguns interlocutores de áreas diferentes, que liam o que ele estava produzindo e respondiam em suas linguagens, construindo uma rede de colaboradores. A sua meta era o estímulo recíproco, ou seja, propiciar mudanças nos trabalhos a partir da interferência do outro.

Passemos para outro exemplo. Poder-se-ia afirmar que a presença do imprevisto ou a evolução do pensamento por variação fortuita é inevitável, como já foi amplamente discutido. Não há causa para tomar tal direção e é uma evolução

incontrolável. Há alguns artistas que tomam o acaso como uma espécie de método. Quando as intervenções do acaso foram aqui abordadas, falamos de John Cage, trabalhando com o coreógrafo Merce Cunningham, que levou o acaso para seus processos de composição. H.J. Koellreutter, aqui no Brasil, também é um exemplo de músico que incorpora o acaso como um dos princípios direcionadores de seu projeto composicional. A esfera, como partitura do pianista, em sua composição *Acronon*²¹ é emblemática como exploração do imprevisto. Sem esmiuçar as especificidades, todas as obras que se pautam no improvisado estão, cada uma a seu modo, valendo-se das possibilidades que o acaso oferece.

Se observarmos os movimentos artísticos, em uma perspectiva ampla, poderemos encontrar obras que colocam algum aspecto do ato criador em proeminência. Para que essa discussão fique clara, vejamos os exemplos da arte conceitual e multimidiática.

As redes de criação (tomadas como processos sógnicos), que se mantêm no ambiente marcado pelo inacabamento e interações, aparecem como um sistema aberto que exhibe tendências, como a construção e satisfação de um projeto poético. Poderíamos afirmar que na arte conceitual há uma proeminência deste projeto, chegando ao extremo deste não necessitar de uma concretização. Nesses casos, o projeto ganha status de obra. Nesta perspectiva, se olharmos para os documentos do processo de criação de Hélio Oiticica, por exemplo, vamos nos deparar com seus diários, preservadores de conceitos direcionadores das obras, que poderiam ser construídas pelo próprio artista ou não. Os registros guardam as concretizações das obras somente de modo potencial, porque a relevância está no projeto poético.

Percebemos, nessas últimas décadas, uma ampliação das obras que não limitam sua materialização a uma determinada linguagem: os chamados espetáculos multimidiáticos.

²¹ Ver dissertação de, Nélio P. Tanios *Processo criativo de H.J. Koellreutter em Acronon*, PUC/SP, 2001.

Assistimos nos palcos, por exemplo, a espetáculos nos quais dramaturgia, dança, vídeo e música se combinam, dando origem a obras consideradas híbridas. Poderíamos destacar esta indeterminação de limites uma, entre tantas e difusas, das características da poética contemporânea. Gêneros canônicos abrem espaço para mobilidade de fronteiras, que revelam um intenso inter-relacionamento de linguagens.

De modo análogo, ao acompanhar diferentes processos, observamos na intimidade da criação um contínuo movimento de tradução intersemiótica, aqui vista como transcodificação entre diferentes linguagens, que acontece durante o processo. No caso da literatura, por exemplo, observa-se que o percurso criativo não é feito só de palavras. Há a intervenção de diferentes códigos, em momentos, papéis e aproveitamentos diversos. Nos documentos de percurso, são encontrados resíduos dessas linguagens.

Retomando minha proposta inicial, a constatação de que todo processo de criação é um percurso tradutório que nos oferece um instrumento fértil, para discutirmos a poética contemporânea. Em uma grande montagem de linguagens surgem obras que não suportam classificações clássicas que as colocam em compartimentos ou gêneros. Essa poética faz da intersemiose, intrínseca a todo fazer artístico, a própria materialidade da obra.

Vale ressaltar, mais uma vez, que estes são apenas alguns exemplos de obras que colocam algum aspecto do ato criador em destaque.

O processo é a obra

Há os casos, discutidos por Jean-Claude Bernardet (2003, p.11) em um artigo bastante instigante, nos quais os objetos mostrados publicamente fazem do processo obra. Ele exemplifica com uma instalação do cineasta português Pedro Costa, em que parte do processo de criação do filme *No quarto de Wanda* é exposta: os copiões. A montagem da instalação alude a seus mecanismos de

construção. O processo é tomado como obra. Segundo Bernardet, “a instalação permite reflexão sobre a relação entre obra e processo de criação”. Ele destaca que os copiões expostos deixam de ser a “matéria-prima prévia à elaboração do filme, dado que já foi realizado, mas são como uma volta da matéria-prima após a construção das significações do filme”. Para o autor, essas significações não são reencontradas depois de passar pela experiência da exposição. No caso de Pedro Costa, são transportados seus próprios documentos de processo do cinema para outra forma de manifestação artística, a instalação.

Muitas das obras que citamos, ao longo de nossa discussão, são exemplares para ilustrar processos que se tornam obras. De modo semelhante, Thomas Mann (2001), um ano e meio após a conclusão do livro *Doutor Fausto*, retoma suas anotações da época da escritura com registros de fatos políticos, históricos e pessoais e escreve *A gênese do Doutor Fausto: romance sobre um romance*. Como aponta o tradutor, Ricardo Henrique, “este livro, como o próprio Thomas Mann reconheceu, é uma ‘confissão direta’ que serve, na leitura de *Doutor Fausto*, como acompanhamento indicador de todos os fatos pessoais e históricos do contexto”. O livro revela “a singularidade da experiência produtiva”: “as pesquisas e leituras que fez para elaborar *Doutor Fausto* e o nome daqueles que influenciaram na criação dos personagens”. Quando se torna um romance sobre o romance, “ao transcrever trechos de seu diário e comentá-los, Thomas Mann faz de si personagem e de sua vida, romance dos mais significativos”.

O livro de James Lord --*Um retrato de Giacometti*-- apresenta fotos do retrato pintado por Giacometti, acompanhadas por comentários sobre sua experiência como modelo. Portanto, o responsável pela publicação do livro fez parte do processo. Não há dúvida sobre a relevância dessa obra, já que temos acesso à relação pintor/modelo, ao clima do atelier e à rotina de trabalho. Essas informações são difíceis de serem obtidas sem a artificialização do processo, como

o acompanhamento da produção de uma pintura, no caso, de algum observador externo ao processo.

Me alugo para sonhar, de Gabriel Garcia Márquez, Doc Comparato e todos os participantes da oficina, dirigida pelo escritor colombiano, registra o processo de criação de um roteiro para televisão e permite conhecer decisões, dúvidas, critérios, comandos e relações entre um grupo em criação. Como diz Comparato (1997, p.10), na introdução da publicação: "O livro captura o leitor por submergi-lo no processo imaginativo de um grupo de criadores".

Outra obra estimulante para esse debate é a palestra-espetáculo de Jérôme Bel (Itaú Cultural, 2005). Segundo Bel, sua obra *Le dernier spectacle*, que reflete sobre questões polêmicas como autoria, copyright e falsas identidades, teve sucesso de crítica, rendeu teses, mas nunca teve boa aceitação de platéia. Quando ele foi convidado para reapresentar sua peça, optou por reproduzi-la sob esse novo formato, para ser melhor compreendido pelo público. Essas intenções, no caso de Bel, não podem ser entendidas sem a ironia e o humor que seu espetáculo exala.

Sem a possibilidade de definir com precisão o que estamos assistindo, o que vemos é o coreógrafo, sentado a uma mesa, fazendo uma palestra a partir de permanentes consultas a um laptop. Tomamos conhecimento, assim, de seus diálogos, buscas, hesitações e certezas. Havia ainda a tradutora fazendo suas intervenções a cada pausa do palestrante. Vemos também trechos do vídeo do espetáculo projetados, quando pedido pelo palestrante. Há ainda suas performances à guisa de uma espécie de detalhamento de algumas explicações. Como essa "palestra" fazia parte do espetáculo *Mix*, era algumas vezes interrompida, em momentos aparentemente pré-definidos, pela performance *Shirtology*. Ao final, saímos com a impressão de que assistimos, entre muitas outras coisas, ao relato do processo de criação de seu "mal-compreendido" *Le dernier spectacle*.

Podemos olhar, sob essa mesma perspectiva, para outras obras que também oferecem a seus leitores documentos de processos; no entanto, com uma diferença: são obras organizadas por pessoas externas aos percursos. Estou me referindo a livros, exposições, documentários etc. que apresentam processos e possibilitam seus estudos.

O livro de John Steinbeck -- *Journal of a novel* -- apresenta as "cartas" que ele escrevia quase que diariamente, para seu amigo e editor Pascal Covici, durante o processo de criação de seu livro *East of Eden*. As cartas, nunca enviadas a seu destinatário, desempenham a função de diário de trabalho.

Há outras publicações que fazem do processo de criação obras, como *O Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo ?* (Hoghe e Weiss, 1989). Raimund Hoghe, dramaturgo da companhia de Wuppertal de Pina Bausch, reúne notas da época de elaboração do espetáculo que dá nome ao livro. Como dizem os apresentadores dessa edição, Carlos Martins e Marcelo Evelin, o surpreendente do processo de criação de Pina Bausch – o material desse livro – é que, dentro de uma certa perspectiva do olhar do espectador-leitor, os ensaios tornam-se tão fascinantes quanto o espetáculo.

Não podemos deixar de mencionar as mais diversas publicações de cartas, como exemplos de obras que, ao oferecer documentos de processo, propiciam, dependendo do olhar do leitor, acesso aos processos de criação dos correspondentes. Ao discutir os diálogos entre amigos, citei alguns trechos das cartas trocadas entre Lygia Clark e Helio Oiticica entre 1964-74, publicadas no livro organizado por Luciano Figueiredo (1996), que mostram a importância desses documentos, para observarmos de que são feitos os diálogos entre os dois artistas envolvidos. As publicações das cartas de Mário de Andrade, um correspondente contumaz, são inúmeras. Todas têm essa característica de transformar em obras

esses documentos de processo que circularam, em outro momento, em esfera privada. Voltamos ao trabalho da Equipe Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros (USP) que, sob a coordenação de Telê Ancona Lopez, é responsável por importantes publicações, como *Correspondência: Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, de Marcos A. de Moraes (2000).

As artes visuais, como já mencionei, são alvo de inúmeras exposições, no Brasil e no exterior, de esboços, rascunhos ou cadernos de artistas; porém, não são todas que podem ser vistas como responsáveis por transformar processos em obras. Desenhos isolados, como já foi discutido, não são documentos processuais, pois não têm o poder de indiciar o desenvolvimento de um pensamento visual. O Museu Rodin, muitas vezes, oferece esse tipo de exposição que apresenta desenhos e moldes de uma obra específica. Para citar alguns outros exemplos, tivemos a exposição *Paraíso*, de Arthur Luiz Piza, no Instituto Moreira Salles (2005), onde foram expostos seus cadernos de anotações (os famosos *moleskines*). Segundo Piza (2005, p.8 e 4), ele nunca volta atrás, não tem julgamentos em relação a esses cadernos, “não passam por processos de obras”. Essas “confissões pessoais” ganham reproduções: as imagens foram escaneadas e emolduradas.

Já no caso de *Cildo Meireles: Algum desenho* (Centro Cultural do Banco do Brasil, RJ, 2005), foram expostos mais de 200 originais de desenhos do artista produzidos desde 1963, “abrindo novas perspectivas de entendimento de sua obra”, segundo Maria Hirszman (2005).

A exposição *Gaudi, A procura da forma* (Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, 2004) centrou-se na lógica geométrica de seu processo de criação, particularmente. Fotos de obras, esboços e maquetes são colocados lado a lado com instigantes simulações de seu processo construtivo. Vemos que ele partia de objetos (formas

básicas) e, em seguida, aplicava transformações geométricas. Saímos da exposição conhecendo um Gaudi geômetra.

Temos, ainda, os *making ofs* que, quando são realmente documentários de processo de criação (e não peças de divulgação de filmes), também fazem dos processos documentados obras.

Nesse campo, é sempre citado o filme *Le mystère Picasso* de Henri Clouzot (1955); embora se assemelhe a um *making of*, não se pode negar uma certa artificialização do processo, pois nesse caso há o acompanhamento da produção de muitas telas, por um diretor e ainda um iluminador, externos ao processo. Temos também um suporte incomum ao processo de Picasso, isto é, telas transparentes. Não há dúvida de que o filme oferece um mergulho fantástico no universo da criação de Picasso. É interessante destacar, porém, que pelo contrato, todas as telas pintadas foram destruídas quando o filme foi finalizado. Clouzot faz do espetáculo do processo de criação de Picasso um filme extremamente interessante.

As obras perecíveis ou impermanentes, em suas mais diversas manifestações, tendem a valorizar seus documentos dos processos de elaboração e de execução (desenhos, anotações etc.) , assim como dos registros da obra, no momento em que estava sendo exposta publicamente (fotos, vídeos, sites etc.). O que resta é a memória da obra preservada nesses documentos.

Todas as obras mencionadas têm em comum essa característica de fazer do processo obra; no entanto, como vimos ao longo dos comentários, têm suas singularidades, ou seja, seus modos de transformação dos processos em obras.

Obras que são processo

Dando continuidade ao objetivo de examinar as relações entre obra e processo, devo ressaltar que a rede em movimento é relevante e necessária para conceituarmos a criação no âmbito do inacabamento intrínseco a todos os processos. Em outras palavras, todos os objetos de nosso interesse - seja um romance, uma peça publicitária, uma escultura, um artigo científico ou jornalístico – são, de modo potencial, uma possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. São objetos inacabados, assim como abordamos.

Estou mais interessada, no momento, nos objetos que são, por natureza, processuais: obras que são formas que se transformam. Nesses casos, a obra é processo. O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses e permanente inacabamento, isto é, uma crítica de processo. São objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luzes sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra, pois estas estão permanentemente em estado provisório.

É claro que as obras em mídias digitais têm esse potencial processual em sua intensa agilidade, ou seja, sua propensão para a rápida e constante metamorfose, “no tempo que levamos para beber um gole de café”. São obras que tendem a acontecer na continuidade ou na constante mobilidade das formas. Os limites entre obra e processo desaparecem a partir de um determinado momento, embora haja um percurso anterior de construção do site, por exemplo, que deixa seus documentos privados específicos. Se tomarmos obra como aquilo que é exposto publicamente, essa acontece exatamente nas conexões, que se renovam a cada atualização.

Pensando em obras que colocam em questão a relação entre obra e processo, temos, por exemplo, o documentário 33 de Kiko Goifman, "onde o documentarista parte de um projeto, porém, o filme não está dado logo de início. Depende do desenvolvimento de um processo, que pode ser muito rico, que pode ser menos rico, levando a este ou àquele resultado". Trata-se de um "documentário de busca" (Bernardet, 2004, p. E6).

Esse fenômeno acontece também em outros suportes. Do mesmo modo, outros princípios estéticos são necessários para discutir esses objetos móveis. A obra não está só em cada uma das versões, mas também na relação que é estabelecida entre essas diferentes versões. São processos -- com informações não de bastidores -- que também nos instigam.

Nas artes visuais, na pintura de modo mais específico, fala-se em obras que são processo. Acredito que dialogam, de certa maneira, como o que estou tratando aqui, pois dizem respeito, normalmente, às telas matéricas, que se fazem na superposição de camadas de tintas, colagens etc. A ênfase na natureza de processo é dada para descrever telas que deixam o percurso de construção aparente, ou telas que retêm o processo. Vale ressaltar que essas afirmações podem causar um certo incômodo, quando parecem limitar toda a complexidade do processo de criação ao momento em que o artista está diante da tela.

As artes chamadas por alguns de artes do tempo, como dança, teatro e música, são, por sua própria natureza, obras em processo. O que quero dizer é que teatro, por exemplo, deixa de ser teatro se não acontece nessa mobilidade. Esta questão se resumiria na afirmação, conhecida tão bem pelos atores, bailarinos e músicos, de que nenhuma apresentação é igual a outra. Há muitos relatos da angústia diante da consciência de um encontro feliz em uma apresentação e a certeza de que este dificilmente se repetirá. Há também as técnicas de não congelar a

performance para não se transformar em algo mecânico e sem vida, como ouvimos Vitório Gassman falando do uso do acaso.

Saindo desse âmbito do inacabamento intrínseco a certas manifestações artísticas, nos aproximamos mais das obras que são processo porque colocam em debate outras questões. A última anotação de Raimund Hoghe, às vésperas da estréia (21.12.1980) do espetáculo de Pina Bausch, nos transporta para esse clima de continuidade em cena, com algumas outras variações: "A estréia de 'Bandoneon' não é um ponto final. O trabalho não termina. A peça continua a evoluir nas semanas seguintes. Cenas são intercambiadas, algumas histórias são tiradas, outras acrescentadas. Após uma apresentação em fevereiro, dois meses depois da estréia, Pina Bausch constata: "Ainda estamos caminhando" (Hoghe, 1989, p.55). Há novas alterações no horizonte, em busca de algo que talvez não pretenda se estabilizar.

Devemos levar em conta, nesses casos, as diversidades dos projetos dos grupos envolvidos. Observamos algumas maneiras diferentes de explorar esse inacabamento. Pode, por exemplo, haver alterações até o momento em que o dramaturgo, diretor ou coreógrafo consideram a obra madura e a partir daí há menor mobilidade. Alguns nomeiam essas obras, que estão publicamente em construção, como *work in progress*, ou seja, obras que ainda não encontraram sua forma.

Cristiane Paoli Quito, do Grupo Nova Dança 4 (São Paulo), ao falar sobre o espetáculo *Vias Expressas*, diz que a proposta do grupo foi levada ao extremo: na combinação de treinamento e improviso produzir um "espetáculo vai se construindo em tempo real proporcionando a sincronicidade, a magia da dança e convidando o espectador a ser cúmplice desse jogo imprevisível da criação"

(Helena Katz²²). No *Vias Expressas*, na relação entre textos, corpos em movimento e música, não só os atores/bailarinos/músicos fazem uma ocupação móvel do espaço, como o espectador faz seu próprio espetáculo, já que escolhemos o itinerário, os deslocamentos, o tempo de escuta e o modo de atenção.

Pensando nessas obras que acontecem em tempo real, não se pode deixar de mencionar os trabalhos dos DJs e VJs. Trarei para essa discussão algumas outras obras, com as características que acabo de descrever, porém com suas peculiaridades. Escolhi esses exemplos por serem obras em processo manifestos em linguagens aparentemente com maior tendência para fixidez de formas.

O projeto literário de Luiz Ruffato parece ser interessante para discutirmos essas obras processuais. Ao final dos dois primeiros volumes de seu livro *Inferno provisório* (2005), em um pequeno posfácio, ele dá pistas sobre sua proposta. Diz que é possível que alguma passagem do livro seja reconhecida. Revela, em seguida, que vamos reencontrar seus livros anteriores, reembaralhados: umas tantas *Histórias de Remorsos e Rancores* (1998) totalmente reescritas, outras d(*os sobreviventes*) (2000) revistas e algumas inéditas. São dados os números exatos referentes a cada um dos dois volumes: *Mamma, son tanto tanto felice* e o *Mundo inimigo*.

Como se sabe, qualquer texto se faz de re-escrituras. A relação entre o que se tem e o que se quer reverte-se em contínuas adequações. É o combate do escritor com a palavra: uma espécie de perseguição que escapa à precisão. Assim, Ruffato expõe o processo de criação a olho nu, e integra o inacabamento a sua obra. Seguindo esta trilha, ao ler o *Inferno Provisório I*, temos algum tipo de segurança de prever um segundo volume. Não se usaria o número I, se não houvesse uma seqüência. E diante do número II? A lógica da criação não é matemática. Se os contos um dia publicados em coletâneas foram reescritos e integram esse projeto

²² <http://www.novadanca.com.br/companhias/cia4/>

maior, não estranharemos se um dia encontrarmos um *Mundo Inimigo* diferente deste: textos escritos de outro modo ou novos ângulos dos personagens revelados ou qualquer outra alteração. O texto está, potencialmente, sempre em mobilidade. No caso de Ruffato, isto se dá em mais de uma perspectiva.

No momento em que as histórias saíram dos livros de contos e foram inseridas em outro ambiente literário, ganharam novos significados: as recombinações ofereceram novas possibilidades de obra. O inacabamento é assumido, de modo mais radical, pelo grande projeto literário que seduz este escritor. Estamos diante de um projeto que prevê expansão: um romance em processo.

No contexto de nossa discussão sobre as redes da criação, é interessante observar que o autor nos apresenta textos, nas quais as seqüências de ações perdem o poder canônico de contar histórias e adquirem a natureza de descrições. Nos defrontamos, assim, com narrações de eventos, onde quase nada acontece. Oferecem, porém, retratos acurados de personagens que compõem uma sociedade em agonia. Os protagonistas das narrativas têm em comum a possibilidade de desencadear uma rede de conexões de pessoas e de vidas (ou quase-vidas). Cada relato leva a outro que, por sua vez, nos remete a outros, dando forma a uma espécie de ciranda de personagens. Não encontraremos nesse caminho nem linearidade, nem cronologia. Ruffato oferece um panorama tridimensional da vida mesquinha de uma Cataguases de imigrantes. Podemos até tentar fazer conexões, montar as famílias e rever os parentescos, em busca de uma lógica das gerações ou das estruturas das redes familiares. Encontraremos certamente alguns fios condutores. No entanto, o leitor fica em dúvida se é isso que quer ao final da leitura.

A obra do artista plástico, João Carlos Goldberg, nos impõe um outro tipo de reflexão ainda nesse campo. Tomando como ponto de referência sua exposição *Variações Goldberg* (2003) e observando suas outras obras, em um olhar retrospectivo, encontramos um novo capítulo da história de uma forma: prumo, pêndulo ou cone. Goldberg leva adiante sua exploração, que parece ter começado

no início dos anos 90, embora nunca possamos determinar com precisão o ponto de origem das buscas de um artista. Uma exposição é, às vezes, o momento em que indagações muito antigas e complexas ganham meio de expressão. Nesse caso, o fim também é de difícil definição: vimos assistindo a uma narrativa rica em incidentes em que a direção é dada por uma forma que parece nunca se esgotar. Poderíamos afirmar que a exposição *Das Arqueologias* (MAM-RJ/1992) parecia conter células germinais daquilo que passou a sustentar a investigação maior deste artista: especular sobre uma forma que lhe propunha, de algum modo, uma virtualidade de combinações e significados. Sua compreensão deste campo de possibilidades vem gerando desdobramentos de algo que surgiu anteriormente, mas em estado sintético ou parcial. Uma obra, neste caso, guarda um potencial de possibilidades a serem exploradas ao longo do tempo.

Em cada exposição novos materiais entram em diálogo com essa conicidade. Há uma certa permanência de determinados materiais, como o aço inox, latão, mármore, aço oxidado e granito, em uma aparente lealdade a suas propriedades e suas possibilidades. Os diálogos desses materiais mais constantes com novos são talvez um dos responsáveis pelas inovações, provocando uma desestabilização aparentemente necessária para ruptura de possíveis esgotamentos. As apostas feitas a cada nova exposição estão exatamente nos jogos combinatórios. A escolha de materiais não é suficiente, as associações destes acontecem por meio de alguns procedimentos específicos, como aproximação e sobreposição de materiais, apropriação com interferência do artista, entre outros. Esse diálogo móvel com os materiais tem como constante a precisão da forma que se transforma.

Poderíamos, assim, dizer que são obras em processo também, essas (como as de J.C. Goldberg), que estão não só em cada um dos objetos mostrados ou em cada uma das exposições, mas também na relação que é estabelecida entre essas diferentes versões. Discutir *Variações Goldberg*, nesta perspectiva, é compreender

como aquele prumo de 1992 vem ampliando e adensando seu significado a cada nova exposição. E só assim nos aproximamos melhor do projeto que move J. C. Goldberg.

Alguns trabalhos de Nelson Felix também propõem uma discussão interessante nesse campo de obras processuais. A especificidade do caso desse artista está no fato de que a continuidade da transformação, embora faça parte de seu projeto, sai de suas "mãos". Tomemos o projeto *Grande Budha* no Acre, que se iniciou em 1985. Em 2000, suas garras foram fixadas em torno de uma muda de mogno, espécie que vive cerca de 1.300 anos, dos quais 300 em fase de crescimento. Um trabalho, cujo processo de realização dura 500 anos, perdido na floresta entre milhões de copas parecidas (só localizável pelo GPS). A obra se constrói ao longo do tempo, pois o espaço de sua localização não é mero suporte, mas responsável por seu desenvolvimento. Como afirma Gloria Ferreira²³, trata-se de um trabalho que supõe um processo em dimensões temporais de centenas de anos, aos quais nós, seus contemporâneos, não teremos acesso. A proposta nos impõe a impossibilidade de ver a obra, mas apenas um momento dela. Trata-se, portanto, da transformação planejada de uma forma, porém sem previsão do modo como se desenvolverá.

É interessante observar que essa mesma arte em processo permanente discute a idéia de "desaparecimento" em diversos níveis: o das garras na árvore (servindo-se da expansão concêntrica da árvore em seu desenvolvimento as garras tendem a ser absorvidas), da própria árvore na floresta e, enfim, das vicissitudes às quais estão sujeitas a árvore e a floresta. Sempre em processo, sujeito aos fluxos da natureza e às conseqüências ecológicas, a tendência do *Grande Budha* é tornar-se invisível.

²³ http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral

No caso do gravador Evandro Carlos Jardim, não se consegue fazer distinção muito nítida do material considerado pelo artista como seu caderno e as gravuras, muitas vezes em tiragens únicas. É claro que as diferenças das técnicas utilizadas são aparentes e inegáveis: os cadernos contêm desenhos. Mas não só desenhos, pois as gravuras ao serem agrupadas por Jardim, ganham *status* semelhante aos cadernos, aos quais ele sempre recorre.

O seu processo de criação caracteriza-se por imagens que aparecem em um determinado momento de um modo e vão sendo retrabalhadas ao longo do tempo. Um cavalo que surge no caderno, em uma determinada posição, pode reaparecer em gravuras ou em outro momento do caderno, em outra posição, ou ainda ganhando uma chuva mais ou menos espessa. Uma estrela um dia registrada pelo vão da janela, pode ressurgir acompanhando a solidão de um poste. Uma borboleta, em um determinado desenho, mostra-se na beleza do movimento de suas asas e em outro, silenciosamente fechada.

Sendo outro momento, já não é mais necessariamente a mesma imagem. E, paradoxalmente, é na permanente e inevitável transformação que ele parece chegar mais perto da imagem que procura. Jardim incorpora a idéia de transformação como seu grande projeto. Cada desenho e cada gravura são a materialização desse processo contínuo de transformação. A matriz da gravura e a própria gravura, em suas aparentes imutabilidades, apresentam-se como possíveis momentos do itinerário dessa metamorfose e os cadernos, apresentando imagens aparentemente precárias, guardam formas que são potencialmente obras. Em movimento contrário à exploração da multiplicação da mesma gravura, ele é instigado por sua unicidade, porém múltipla.

A exposição *Evandro Carlos Jardim*, que aconteceu em dezembro de 2000 na Galeria Múltipla de Arte, foi eloqüente na explicitação deste grande projeto processual do artista. Pinturas, gravuras e páginas de seu caderno, com toda a

dificuldade de diferenciar esses objetos, mesclaram-se numa absoluta resistência a qualquer tentativa de leitura linear. No entanto, foi na exposição *O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim* (Pinacoteca de São Paulo, (2005), que esse projeto pôde ser exposto de modo mais contundente. Caminhamos pelas salas e vamos tomando conhecimento dessas imagens que acompanham Jardim e sua gravura. Em determinados momentos nos deparamos com algumas repetições persistentes, que pelas sutis diferenças, sempre têm tom de busca. Podemos, no entanto, nos reencontrar com essa mesma imagem, em outro contexto, em outra gravura mais adiante. Se quisermos conhecer a história de uma imagem, necessariamente, precisamos nos deslocar no espaço da exposição. Poderíamos, assim, afirmar que o projeto de Jardim é a imagem no tempo.

O que o acompanhamento da construção de redes da criação pode oferecer para a crítica dos objetos artísticos?

CRÍTICA DE PROCESSO

O percurso reflexivo que foi aqui desenvolvido ofereceu a possibilidade de pensar que os estudos sobre o processo de criação, a partir dos documentos deixados pelos artistas, podem e devem ir além do olhar retrospectivo dos estudos genéticos, isto é, da crítica da história da obra. Em um primeiro momento (no fim dos anos 90), percebemos os problemas acarretados pela delimitação da crítica genética a estudos de autores específicos. Como já foi apontado, na apresentação, alguns pesquisadores da área avançaram em direção a formas de sistematização dos aspectos gerais da criação para, entre outras coisas, chegar em maior

profundidade ao que há de específico em cada artista estudado. Assim surgiu o *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (1990), mostrando os primeiros resultados desse olhar de natureza geral para a criação. Só mais tarde tive a profunda compreensão do que estava sendo ali oferecido: uma perspectiva processual que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade.

O tempo passou e novos olhares, oferecidos pelas *Redes da Criação*, adensaram essa leitura. O acompanhamento de diversos processos, a minha exposição a obras de naturezas diversas e novas perspectivas teóricas me levaram a compreender, de modo mais aprofundado, as relações complexas entre obras e processos. Muitas das questões que envolvem a criação artística nos transportam para além de seus bastidores, ou seja, além de seu passado registrado nos documentos das gavetas dos artistas. A continuidade e o inacabamento, destacados no *Gesto Inacabado*, ganharam maior complexidade quando foi possível compreender as redes de interações em continuidade e inacabamento, ou seja, o processo de criação como uma rede complexa em permanente construção. A perspectiva processual, se levada às últimas conseqüências, não se limita, portanto, a documentos já produzidos, que, portanto, pertencem ao passado das obras. Ficou claro que estavam sendo construídos instrumentos teóricos, que se ocupam de redes móveis de conexões. Ao olhar retrospectivo da crítica genética, estávamos adicionando uma dimensão prospectiva, oferecendo uma abordagem processual. Surge, assim, a crítica de processo.

A teorização, que essa crítica de processo oferece, continua auxiliando a compreender os estudos sobre a história das obras entregues ao público. Por outro lado, como acabamos de observar na apresentação das diferentes relações entre obras e processo, o conhecimento sobre o processo criativo em um sentido mais abrangente, certamente nos possibilita examinar com maior acuidade aquilo que se tornou ficção ou os aspectos do processo que estão em proeminência. É assim proposta uma outra maneira de aproximação, sob uma perspectiva teórica, dessas

obras. Ao mesmo tempo, para aquelas que fazem do processo obras, dado que os documentos dos processos são suas matérias-primas, a crítica de processo pode ir além de sua discussão, como é mostrada publicamente, e oferecer instrumentos para compreender o processo exposto.

Por fim, para uma discussão aprofundada das obras processuais, o crítico necessita, como foi dito, de ferramentas que falem de movimento. A obra se dá no estabelecimento de relações, ou seja, na rede em permanente construção que fala de um processo, não mais particular e íntimo. Cada versão da obra pode ser vista de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige. São obras que nos colocam, de algum modo, diante da estética do inacabado; nos incitam a seu melhor conhecimento e o conseqüente acompanhamento crítico dessas mutações.

Como fica claro, para se aproximar, de modo adequado, dos vínculos entre processo e obra, o crítico precisa de instrumentos teóricos que sejam capazes de discutir as obras em sua dinamicidade. Uma abordagem que compreenda a criação em sua natureza de rede complexa de interações em permanente mobilidade. As leituras dos objetos estáticos não são satisfatórias, parecem deixar de lado algo de determinante que está na obra e que, no entanto, não consegue nem ser tocado ou atingido.

Volto a afirmar que as reflexões que acabo de apresentar tiveram como foco os processos criativos na arte; no entanto, pesquisas vêm mostrando a pertinência dessa crítica de processo para a discussão de outros processos comunicativos, como nos campos do jornalismo e da publicidade.

Algumas obras (incluindo aquelas que exploram o potencial oferecido pelas mídias digitais) podem assim receber novas interpretações. De modo recíproco, muitas exigem novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos,

já que a coleta de documentos, no momento posterior à apresentação da obra publicamente não consegue se aproximar do processo de criação dessas obras. Muitos críticos de processos passaram a conviver com o trajeto construtivo em tempo real, por meio de acompanhamentos de produções. Alguns desses procedimentos geraram o que chamamos de curadorias em processo²⁴. Desse modo, algumas obras contemporâneas (mas não só) impuseram novas metodologias para compreender seus processos construtivos e, ao mesmo tempo, re-conceituaram tanto o processo de criação, como a própria obra. Foi essa nova abordagem, portanto, que deu origem ao que estou aqui chamando de crítica de processo. Acredito que o *Gesto Inacabado* e as *Redes da Criação*, por buscarem uma maior compreensão do processo de criação, oferecem algumas formulações para a sustentação dessa abordagem para a obra de arte.

Não se pode deixar de mencionar outra tendência de apropriação dessa crítica, que vem se mostrando extremamente fértil: aquela feita pelos artistas/pesquisadores. Por um lado, há os trabalhos de conclusão de cursos de graduação, mestrados e doutorados, onde a necessidade de se encontrar formas de sistematização para suas reflexões (impostas pelos padrões acadêmicos) torna-se premente. Ao mesmo tempo, o artista, fora dos limites acadêmicos, encontra ecos para suas reflexões sobre questões que instigam e movem seu trabalho de criação.

As inúmeras re-leituras dos rascunhos do texto que acabo de produzir foram responsáveis pela formulação de algumas reflexões em tom conclusivo. Percebi que muitas das modificações foram claramente regidas pela norma, internalizada pelos usuários da língua portuguesa, que diz para evitar as repetições. Os primeiros fluxos de escritura teimam em desconhecer essa restrição. Nas substituições de palavras, locuções e expressões, surgiram alguns dos princípios direcionadores das *Redes da Criação*.

As repetições verbais se concentraram nas ações de “observar” e “se aproximar”. Aqui estavam uma das chaves metodológicas e um dos propósitos principais da

²⁴ É importante destacar o trabalho de curadoria feito por críticos como Rubens Fernandes Jr. na fotografia e Christine Mello no vídeo e nas mídias digitais.

discussão. A prolongada e paciente observação dos documentos de diferentes processos de criação levam à possibilidade de nos aproximarmos do modo como as obras de arte são construídas.

Na tentativa de variar os termos relação, nexos, interação e conexão, aparece outro instrumento metodológico responsável pela ativação das redes, na proposta de lidar com a não segmentação ou compartimentação. Tenta-se refazer a rede, para se aproximar mais do processo de criação. Ao mesmo tempo, as permanentes referências a temas ou exemplos anteriores ou futuros evidenciam a não linearidade dos eventos constitutivos da criação. São índices da tentativa de refazer a trama da rede da criação, que tanto me atrai.

A recorrência do uso das expressões “ao longo do tempo” ou “ao longo do processo” nos leva à perspectiva processual, ao inacabamento, à história das obras e à gradual (e sempre parcial) descoberta do projeto que move o artista.

Chego ao fim dessas reflexões, com a sensação de que uma crítica de processo tornou-se fundamental para pensarmos certas questões que, de certo modo, sempre acompanharam a arte, mas que na contemporaneidade se colocam com maior intensidade. As redes da criação pretendem oferecer algumas formulações teóricas para fundamentar essa crítica.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Do desenho. Em *Aspectos das artes plásticas no Brasil. Obras Completas. Vol. 12*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1965.

ANDRADE, Mário de. *A Lição do Amigo*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1982.

ARNHEIM, Rudolf. *El "Guernica" de Picasso - Génesis de una pintura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.

BACHELARD, G. A poética do espaço. Em *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

_____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BÉJART, Maurice. *Um instante na vida do outro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981.

BIASI , Pierre-Marc. "L'horizon génétique". Em L. HAY (org.) *Les manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette/ CNRS Editions, 1993.

BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. *Folha de São Paulo: Mais !*, São Paulo, 13.07.2003.

_____. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. '33' traz novos horizontes aos documentários. Em *Folha de S.Paulo: Ilustrada*. 14.03.2004. p. E6.

BORGES, Jorge L. *Conversaciones com Borges*. Buenos Aires: Atlântida, 1984.

BOURGEOIS, Louise. *Drawings and observations*. Boston: Bullfinch Press Book, 1998.

_____. *Destruição do pai: reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Ignácio L. *Não verás país nenhum*. 23 ed. São Paulo: Global, 2001.

BRASIL, Ubiratan. Ficção de Angalusa apodera-se da realidade. *O Estado de S. Paulo: Caderno 2*, 06.07.2004.

BUNGE, Mario. *La investigación científica: su estrategia y su filosofía*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANÇADO, J. M. Perhapiness. *Leia*. Dez./1986

CANCLINI, Néstor G. "Quien habla y en qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad" . Em *Estudos de literatura brasileira contemporânea: sujeito e espaço social*. 22/julho-dezembro , 2003. pp.15-37.

CARRINGER, Robert L. *The Making of Citizen Kane*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1985.

CHAPLIN, C. *O Pensamento Vivo*. São Paulo: Martin Claret Ed, 1986.

CHIPP, H.B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COLAPIETRO, Vincent. *Peirce's approach to the self: a semiotic perspective on human subjectivity*. New York, State University of New York, 1989.

_____. "The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices". Em *Manuscrita – Revista de crítica genética* 11. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. Routes of Significance. *Cognitio*. v. 5, n. 1, 11-27, jan/jun, 2004.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: Memória Social e Cultura Eletrônica*". São Paulo: Perspectiva, 1991.

CORTÁZAR, Julio. *O fascínio das palavras - Entrevistas com Julio Cortázar - Omar Prego*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DE FRANCESCHI, Antonio F. *Às portas do Éden*. Catálogo da exposição Paraíso de Arthur Luiz Piza. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Editorial Tecnos, 1989.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe: Ecrits*. Paris: Flammarion, 1994.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DWORECKI, Silvio. *Em busca do traço perdido*. São Paulo: Scipione Cultural/Edusp, 1998.

EISENSTEIN, Serge. *Réflexions d'un cineaste*. Moscou: Editions en Langues Etrangères, 1958.

FELLINI, Federico. "Catalogue de l'exposition Federico Fellini – du crayon à la caméra". Em *Revue belge du cinema*. n . 25, janvier-fevrier, 1989.

FERREIRA, Jerusa P. *Armadilhas da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003

FERRER, Daniel. La toque de Clementis. *Gênese* 6. Paris, pp. 93-106, 1994.

_____. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. Em *Fronteiras da criação: VI Encontro internacional de pesquisadores do manuscrito*. São Paulo: Annablume, 2000.

FIGUEIREDO, Luciano (ed.) *Lygia Clark. Hélio Oiticica: Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

FOCILLON, Henri. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GASSMAN, Vittorio. *Entrevista sobre o teatro*. São Paulo: Ed. Civilização Brasileira, 1986.

HATOUM, Milton. *Literatura & memória: notas sobre Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1996.

- HAY, Louis. L'amont de l'écriture. Em Hay, L., Biasi,, P-M, et alii (org.). *Carnets d'Écrivains*. 1. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.
- HIRSZMAN, Maria. Arthur Luiz Piza em versão não oficial. Em *O Estado de S. Paulo: Caderno 2*. 08.03.2005. p. D3.
- _____. O rigor no desenho de Cildo Meireles. *O Estado de S. Paulo: Caderno 2*. 16.05.2005. p.6.
- HOBAN, Phoebe. Abstração de Rothko retorna em escritos. *Folha de S. Paulo: Ilustrada*. 16.10. 2004. p.E5.
- HOGHE, Raimund & WEISS, Ulli. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo ?* Tradução Robson Ribeiro e Gaby Kirsch. São Paulo: Attar Editorial, 1989.
- HORA, Daniel. Prado exhibe desenhos de mestres italianos. *Folha de S. Paulo: Ilustrada*. 20.12.2004. p. E8.
- IVO, L. A tendência humana é para o clamor. *O Estado de S. Paulo: Cultura*. 16.3.1986.
- JOHNSON, Steven. Cabeças de silício. *Folha de S. Paulo Mais!* p10. 13.12. 2005
- KAFKA, Franz. *Sonhos*. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- KASTRUP, Virginia. A rede: uma figura empírica da ontologia do presente. Em Parente, A. (org.) *Tramas da rede*. Sulina: Porto Alegre, 2004.
- KLEE, Paul. *Diários*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- KOESTLER, Arthur. *The act of creation*. Middlesex: Penguin Books, 1989.
- LERNER, Sheila. "A dimensão gráfica da obra de Giacometti". Em *O Estado de S. Paulo, Caderno 2*. 3.2.2001
- LOPEZ, Telê A. A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação. Em ZULAR, R. (org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- LORD, James. *Um retrato de Giacometti*. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- MACHADO, Arlindo. Intervenção na mesa redonda "Situação Atual, Tendências e Desafios da Pós-graduação em Comunicação no Brasil". VIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, em 01.06. 1999. (não publicado)
- MADDOX, B. Nora aquela mulher... Joyce. *Jornal da Tarde*. 04.06.1988
- MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto: romance sobre um romance*. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Editora Mandarim, 2001.

- MÁRQUEZ, G.G., Comparato, D, Diego, E.A. et al. *Me alugo para sonhar: Oficina de roteiro de Gabriel Garcia Márquez*. Trad. Eric Nepomuceno e M. do Carmo Brito. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1997.
- MARTINS, Luiz G. F. *A escrita plástica: desenho, pensamento, conhecimento e interdisciplinaridade*. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2004.
- MEDEIROS, Jotabê. Rubens impôs o humano à tradição. *O Estado de S. Paulo: Caderno 2*. 19.01.2005. p.D3.
- MELLO, Christine. *Conexões processuais no vídeo: Estudo sobre a gênese de Love Stories* de Lucas Bambozzi. Mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 1999.
- MORIN, Edgar. *O método 4: as idéias. Habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- MORIN, Edgar. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Peirópolis, 2000.
- _____. Complexidade e ética da solidariedade. Em CASTRO, G., CARVALHO, E. de A. e ALMEIDA, M. da C. (orgs.). *Ensaios de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2002a.
- _____. *O Método 1: a natureza da natureza*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: Sulina, 2002b.
- MIRÓ, Joan. *A cor de meus sonhos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- MOORE, Henry. *Writings and conversation*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- MORAES, Marcos A. de.(org.) *Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2000.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. Em Parente, A. (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.). *The Boulez-Cage correspondence*. Traduzido por Robert Samuels. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- NOGUCHI, Isamu. *The Isamu Noguchi Garden Museum*. New York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1987.
- NUZZI, Carmela. *Análise comparativa de duas versões de "A Ilustre Casa de Ramires" de Eça de Queiroz*. Porto: Lello & Irmão Editores, 1979.
- OPPENHEIMER, Helen. *Lorca: The drawings*. Great Britain, The Herbert Press Limited, 1986.
- PARENTE, André. Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. Em Parente, A. (org.) *Tramas da rede*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

- PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- PEIRCE, C. S. *The collected papers of Charles Sanders Peirce*. CD-ROM Databases, IntelLex Corporation, 1992.
- _____. *Philosophical Writings*. New York: Dover Publication Inc., 1955.
- _____. *The Essential Peirce: selected philosophical writings vol. 1 (1867-1893)*. N. HOUSER, & C. KLOESEL (eds). Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- PIGLIA, Ricardo. Piglia discute relação entre literatura e verdade. *Folha de S. Paulo: Letras*. 11.08.1990.
- PIZA, Arthur L. *Exposição paraíso. Catálogo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.
- PRIETO, Heloisa. *O jogo da parlenda*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.
- PORTO, N. T. *Processo criativo de H.J. Koellreutter em Acronon*. Mestrado em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 2001.
- QUINTANA, Mário. Do Caderno H. Em *Isto é*, 16.07.1986.
- RIO ATELIÊ. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.
- REWALD, Rubens. *Autor-Espectador*. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2004.
- RODRIGUES, Lucia V. Mãe e 'erro' inspiram comédia. Em *Folha de S. Paulo: Ilustrada*. 23.10. 2004 p.E3 (artigo Lucia Valentim)
- ROSS, David A. *Bill Viola*. New York: Whitney Museum of American Art e Flammarion, 1997.
- RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- _____. *(os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- _____. *Inferno Provisório 1: Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Inferno Provisório 2: O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- _____. Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. *Revista Ars Eca / USP*, 2003.
- _____. A planta da cidade: uma leitura genética de 'Não Verás País Nenhum'. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ignácio de Loyola Brandão 11*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.
- SHIRTS, Matthew. 'Kill Bill 2', enfim. *O Estado de S. Paulo: Caderno 2*. 18.10,2004. p.D10

STEINBECK, John. *Journal of a Novel: The East of Eden Letters*. New York: Penguin Books, 1990.

TADIÉ, Jean-Yves & TADIÉ, Marc. *Le sens da la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999.

TAILLANDER, Yves (org.) *Je ne sais ce que je vois qu' en travaillant: propos de Giacometti*. Paris: L' Echoppe, 1993.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Porto Alegre: L&PM. 2002.

VIOLA, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 1998

Exposições

FELIX, Nelson. *O grande Budha*. Acre, 2000.

GAUDI, Antoni. *Gaudi, A procura da forma*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.

GOLDBERG, João C. *Das arqueologias*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1992.

GOLDBERG, João C. *Variações Goldberg*. Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer, 2003.

JARDIM, Evandro C. *Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Galeria Múltipla de Arte, 2000.

JARDIM, Evandro C. *O desenho estampado: a obra gráfica de Evandro Carlos Jardim*. São Paulo, Pinacoteca de São Paulo, 2005.

MEIRELES, Cildo. *Cildo Meireles: Algum desenho*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2005.

PIZA, Arthur L. *Paraíso*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

DVD

CLOUZOT, Henri. *Le mystère Picasso*, 1955.

HOLLANDA, Chico B. *Caros amigos*, 2005.

Sites

<http://www.vangoghgallery.com/letters>

<http://www.waterman.co.uk/pages/single/1326.html>

<http://www.novadanca.com.br/companhias/cia4/>
http://www.canalcontemporaneo.art.br/portfolio_geral
<http://diversao.uol.com.br/arte/ultnot/2005/08/24/ult988u370.jhtm>

<http://www.cnd.edu/~networks/cell>

Resumo

Redes da Criação: construção da obra de arte apresenta reflexões teóricas sobre o processo de criação artística, sustentadas pelas pesquisas que se dedicam ao acompanhamento desses percursos, a partir dos documentos deixados pelos artistas: diários, anotações, esboços, rascunhos, maquetes, projetos, roteiros, copiões etc. São chamados para a discussão documentos de artistas de áreas diversas como Daniel Senise, Ignácio de Loyola Brandão, Evandro Carlos Jardim, John Steinbeck, Van Gogh, Bill Viola, Louise Bourgeois, Henry Moore e Thomas Mann. São estabelecidos diálogos entre os artistas e pensadores como Edgar Morin, Iuri Lotman, Vincent Colapietro, Charles S. Peirce, entre outros. Pretende-se, assim, oferecer uma outra maneira de se aproximar da obra de arte e a possibilidade de se olhar para os fenômenos artísticos em uma perspectiva processual.

O acompanhamento da plasticidade do pensamento em criação exige novas formas de desenvolvimento do pensamento, capazes de abordar múltiplas conexões em permanente mobilidade. Daí a proposta central do livro: discutir a criação artística como redes em construção. Para compreender os diálogos responsáveis pela criação parte-se das relações do artista com a cultura, para aos poucos chegar ao sujeito em seu espaço e seu tempo (RUAS E ESCRITÓRIOS). Em seguida, são abordadas questões relativas à memória, à percepção e aos recursos de criação (OLHARES, LEMBRANÇAS E MODOS DE FAZER). Finalmente, são apresentados alguns modos de conexão das redes do pensamento em criação, ou seja, maneiras como se organizam as tramas do pensamento (DIÁLOGOS DE LINGUAGENS e INTERAÇÕES COGNITIVAS).

Sob a forma de considerações finais, são oferecidas condições de se tratar certas questões, fundamentais para pensar a arte contemporânea (mas não só), que envolvem autoria e as diferentes relações entre obra e processo. Estamos, assim, diante de recursos teóricos para uma crítica do processo de criação.

CECILIA ALMEIDA SALLES é professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética. É autora dos livros *Gesto inacabado – Processo de criação artística* (São Paulo, Fapesp/ Annablume, 2003, 3ª ed.), *Crítica Genética – Uma (nova) introdução* (São Paulo, Educ, 2000, 2ª ed.) e do CDROM *Gesto Inacabado – Processo de criação artística* (Lei de Incentivo a Cultura do Estado de São Paulo, 2000). Escreveu diversos artigos no Brasil e no exterior (França e EUA) sobre o processo de criação artística.